

WESPENNEST

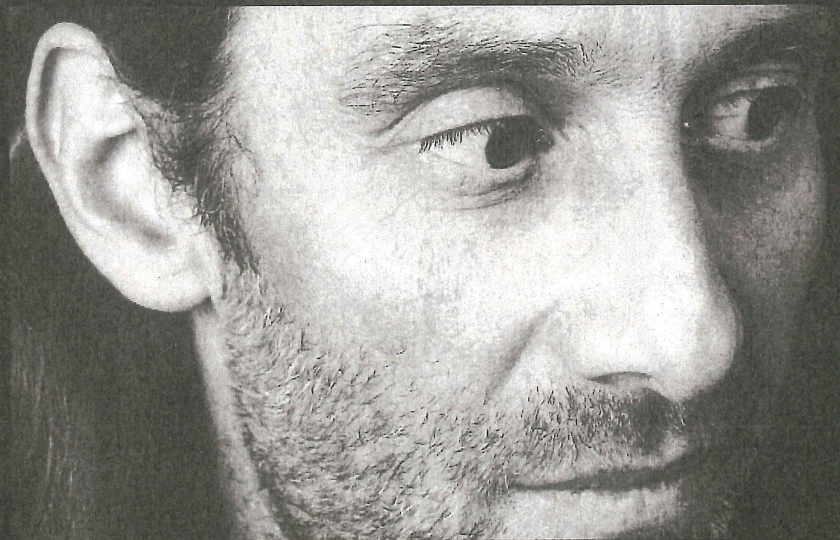
zeitschrift für brauchbare texte und bilder nr. 99

Literatur & Klassenkampf: Burghart Schmidt, Matthias

Altenburg, Peter

O. Chotjewitz,

Georg Schmid,



Stephan Steiner. Plus Texte von Franz Schuh, Nanni

Balestrini, Werner Kofler und Miguel Mejides. Wiener

Portraits: Friederike Mayröcker und Mathias Rüegg.

BERNHARD KRALLER

Der Musikwart von Wien

Von der WG zur IG

*Mathias Rüegg,
Pianist, Komponist, Arrangeur,
Leader des Vienna Art Orchestra,
Initiator der IG-Jazz
und Co-Leader des
Jazzclubs Porgy & Bess*

Bei seiner Ankunft war er nur ein in der Schweiz wegen Wehrdienstverweigerung verurteilter junger Musiker, der, um ein Musikstudium absolvieren zu können, nach der Verbüßung seiner Haft emigrieren mußte. Einmal in der Musikmetropole an der Donau – seine moderate pianistische Fingerfertigkeit hielt er seitdem eisern aufrecht – entpuppte er sich als eine Art Jazz-Dynamo, der dem fahlen Schein der Szene ganz dem Geist der Zeit verpflichtet Stromstöße zuführte. Happenings und Performance-Programme wie ein „Konzert für vier Bäume“ standen auf der Zeitgeistordnung der WG-Jazz. Mathias Rüegg, Jahrgang 1952, kam zu einer Zeit, in den 70ern, in die Musikwelthauptstadt – das wird heute bei aller Berechtigung kontroversieller Positionen oft leichtfertig vergessen – als Wien jazzmusikalisch eine tote Stadt war, mit „vielen jungen, energiegeladenen Musikern, die alle spielen wollten und nicht konnten. Der ‚Zusammenschluß‘ zu einem Orchester war eher ein gemeinsamer Ausflug in ein vermeintliches Rettungsboot. Alles war zufällig, unabsichtlich, unausgereift. Utopien – vor allem kollektive – blühten zu dieser Zeit“, schreibt Mathias Rüegg rückblickend auf zehn Jahre Vienna Art Orchestra. „Sinn für Realismus war unwichtig. Alle wollten nur Musik machen.“ Es bedurfte Rüeggs, dieses mit Organisationstalent begabten Schweizer Wahlwieners, eines gelernten Österreicherers von Format, um das hiesige Subventionsparkett für die improvisierte Musik, und das hieß zunächst, für seine persönliche Vorstellung davon, zu öffnen. Jahrelang prägte allein sein postmondäner Eklektizismus das Wiener Becken, und zwar so nachhaltig, daß seine Musik – heute nicht mehr zu Recht – offiziell als die maßgebende Signatur der Szene eingeschätzt wurde, gleichsam als Repräsentationsjazz der Republik, der diese als Botschafter des jungen musikalischen Österreichs im Ausland vertreten durfte. „Mit seinem 14-köpfigen VAO hat Mathias Rüegg in den achtziger Jahren eine neue Dimension des moder-

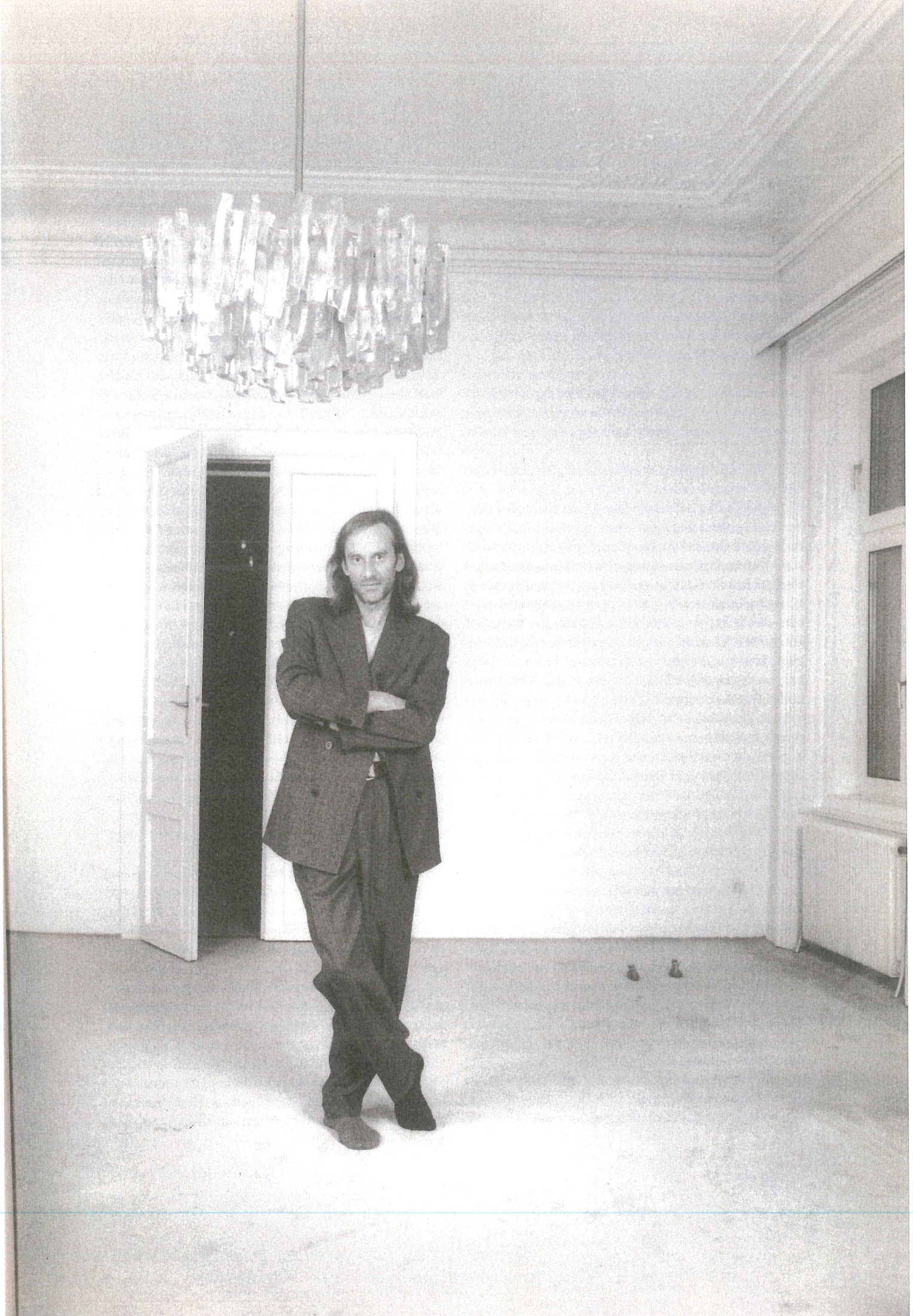
nen großorchestralen Jazz erschlossen. Seine frappierende Verknüpfung des Bekannten und Erprobten mit dem Neuen, Experimentellen brachte ihm auf Anhieb Anerkennung“, heißt es im Jazz-Lexikon von rororo. Rüegg geht es nicht, schrieb der Musikjournalist Ljubisa Tosic, um das Finden einer neuen Musiksprache, sondern immer um das „Erfinden innerhalb eines bereits erarbeiteten Sprachfundus“. Und Robert Bilek konstatiert in dem von der Wiener Musik Galerie herausgegebenen Buch „Jazz op. 3“: Nicht die Auseinandersetzung mit musikalischen Problemzonen, das Vorantreiben, das strukturelle Erweitern der Möglichkeiten von Musik ist Rüeggs Absicht, vielmehr strebt er die „Einbindung vielgestaltiger Elemente in eine möglichst abwechslungsreiche Präsentationsform von Musik jenseits aller Jazz- und Klassikattitüden“ an.

Das thematische Naturell und die Verarbeitungstechniken seiner Anleihen umfassen die gesamte euro-amerikanische Musikgeschichte – von Mozart bis Mingus, von Bartok bis Bley, von Satie bis Schönberg –, eingezwängt in jazzige Sandwich-Formalitäten, die sich in der Regel auf das Schema Thema-Chorus-Thema zurückführen lassen (sieht man von einigen avancierten Arbeiten ab, etwa dem von den Wiener Hörgängen beauftragten Concertino „M“).

„Rüegg liebt ausgefallene Klangfarben und Effekte. Kaum einmal hält er 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. Er sieht, welche unglaubliche Fähigkeiten ihm (durch seine Musiker) entgegenkommen, und gerade weil er auf sie eingeht und sie anspricht, entsteht so etwas wie Identität und Unverwechselbarkeit“, resümiert der Jazzkritiker Bernd Wilms über das Art Orchestra der Achtziger im Hamburger Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*.

Die in aller Regel, und damit meine auch ich das VAO der frühen Jahre, virtuos ausgefüllten Improvisationsräume umfassen solistische Gustostückerln ersten Ranges etwa von Lauren Newton, Wolfgang Puschnig oder Herbert Joos, perfekt vorgetragene Mainstream-Konventionen bis zu harmonisch abgeschmeckten Free Jazz-Tutti. Bei Rüegg geht’s zu wie im Lotto: Alles ist möglich.

Der hohe Verschmelzungsgrad von Komposition und Improvisation, von dem auch Joachim-Ernst Berendt



spricht, dürfte u.a. damit zusammenhängen, daß Rüegg seine Solisten im Satz spielen läßt und ihnen auch darin Platz zur Entfaltung anbietet. Ein anderes Charakteristikum des klassischen VAO der 80er Jahre ist das Fehlen des üblichen, breiten Saxophonsatzes. Nur drei – auch andere Instrumente einsetzende – Saxophonisten, dafür aber eine Sängerin, deren instrumental gelenkter Sopran über den Bläsern geführt wird, mit der Tuba als untere Begrenzung.

„Als Komponist weist Rüegg dem großorchestralen europäischen Jazz neue Wege. Jenseits aller vordergründigen Parodie hat er die Kunst des Zitats am weitesten entwickelt und ist doch in jeder Note, die er schreibt, ganz und gar er selber. Sein ‚Witz‘ und Ideenreichtum scheinen unerschöpflich“, meint Joachim-Ernst Berendt in seiner Bewertung der ersten zehn Jahre des Art Orchestra.

Dem Tüchtigen gehört die Welt, dem Suchenden die Dachstube.

Der partielle Einfluß auf die Szene (von einer „Schule“, wie sie ein journalistischer Rhetoriker in einer Publikation über Österreichs Jazz-Geschlecht erpressen will, kann terminologisch nicht die Rede sein), der Einfluß also auf seine und die folgende Generation zeigt sich in einem leichtmütigen Umgang mit musikalischem Eigentum, das bekanntermaßen im Gegensatz zum Diebstahl der wahre Diebstahl ist. Zu sehr verläßt man sich auf die historischen und historisch unter ganz anderen Bedingungen entstandenen Standards des Fachs. Musik wird in der Regel nachgespielt, nicht erspielt. Das funktioniert im Ausnahmefall, im Fall Mathias Rüegg.

Dieser Prägevorgang hinterließ nicht nur Schleifspuren in der Szene, ironischerweise auch in Rüeggs eigenem Schaffen. Seit einiger Zeit praktiziert er ernsthaft und nicht ohne Erfolg den Aufschwung eines Leerlaufs. Geformt durch die Leistungsfähigkeit seines harmonischen Kalküls läuft er Gefahr, seiner eigenen Vergangenheit Platz machen zu müssen. Musikalisch..

Rüegg und die alten Meister

In Rüeggs indiskretem Charme des Eklektizismus, auf den er sich wie kein zweiter versteht, liegt, nach meinem Dafürhalten, auch das Geheimnis seines Erfolges. Er ist befähigt, und hier handelt es sich um eine Fähigkeit, alle Kriterien nach einer realistischen, körperlichen Musik, genauer, Musik einer bestimmten musikalisch inszenierbaren Realität, zu befriedigen, sodaß kaum noch Hörerwünsche offenbleiben.

Gleichzeitig handelt er sich aber mit dieser Art von offener Tonsprache ein künstlerisches Defizit ein. Rüeggs zeitgenössisches Musikschaffen besitzt, im Gegensatz zu

einigen Alben aus der Frühzeit des Art Orchestra, keine irritierenden Momente, obwohl er etwa im „European Songbook“, seinen Bearbeitungen von Verdi, Wagner und Schubert, über die großen Gefühle, über Liebesleid und Liebesglück, über Mord und Totschlag musikalisch phantasiert. Das ist merkwürdig, denkt man an die Zeitdifferenz zwischen den Vorlagen, die allesamt aus dem 19. Jahrhundert stammen, und Rüeggs Variationen darüber im ausgehenden 20. Jahrhundert, denkt man also an die musikalische Entwicklung, an den Materialtransfer von vokaler zu instrumentaler, von europäischer zu afro-amerikanischer, von notierter zu improvisierter Musik. Wie irritierend sind dagegen die Originale, irritierend im psychoanalytischen Sinne, wonach Irritation darin besteht, daß das Bewußtsein des Hörers durch die Musik mit dem eigenen Unbewußtsein konfrontiert wird. Mathias Rüegg ist – und das ist weder Vorurteil noch Werturteil – ein Schnellschreiber, er saugt alles auf, was in seinen Hörkreis kommt. Vorgestern Eric Satie und Jean Cocteau, gestern Wagner und Verdi, morgen Eric Dolphy. Und heute „The Original Charts of Duke Ellington & Charles Mingus“. Das widerspricht der ortsansässigen These, die sich deshalb aber keineswegs falsifizieren lassen wird, der Mann verfüge über kein Konzept. Mathias Rüegg denkt nicht programmatisch, er denkt in Programmen. Schon vor fünfzehn Jahren gab er einem Schweizer Jazzmagazin, einer publizistischen Einjahresfliege, mit erstaunlicher Gewißheit seine künstlerische Zukunft zu Protokoll. Ernst Jandl, Charles Mingus und Eric Dolphy kreuzten schon damals, mehr als ein Jahrzehnt vor deren Einrichtung für das Vienna Art Orchestra, die musikalische Perspektive des jungen Rüegg. Alsdann werden uns, wenn meine Bemerkung zutrifft, in des Komponisten neuen Kleidern noch erwarten: Lennie Tristano, Bud Powell, Billie Holiday, Bill und Gil Evans.

What is this thing called Jazz, woher kommt es, wohin geht es? An prinzipiellen Fragen – und Rüegg beschreibt das auch selbst in den Bagatellen – ist der Tonsetzer aus Wien Neubau nicht interessiert. Er setzt stattdessen ohne Unterlaß auf die ungebrochene Strahlkraft musikalischer Lichtgestalten, will von ihnen erhellt werden, will in deren Lichtkreis eintreten, und bekommt doch nur ihren Schein wie der Mond das Sonnenlicht.

Es ist ganz offensichtlich, worum es sich hier dreht, es ist nichts anderes, als daß da jemand Prominenz vor-schützt, von denen er sich musikalisch, innerlich und äußerlich, abhängig gemacht hat. Dadurch gerät sein Leben unter eine Widerspruchsspannung: Er ist immer außer sich und will doch nur bei sich sein. Er rennt zwischen ehernen musikalischen Landmarken hin und her, ständig auf der Suche nach der verlorenen Identität, dau-

ernd bereit, hinter die kreativen Masken anderer zu schlüpfen. Er stürzt sich auf alle euro-afro-amerikanischen Festungen der Kunstmusik, versteht es geschickt sie heiter aneinanderzureihen, um sich an ihnen emporzuziehen und über ihnen zum Bewußtsein seiner selbst zu gelangen, als er selbst zu gelten, unbestritten, unbestreitbar. So sind seine historischen Klimmzüge narzistische Aufschwünge, spektakuläre Ich-Befestigungen. Selbstbefreiung in der simulierten und simulierenden Textur. Dabei erhebt sich die Frage, ob es sich hier im eigentlichen Sinne überhaupt noch um Musik handelt, ob diese bunten, amüsanten, in ihrer Leichtigkeit und Beschwingtheit, in ihrer Lockerheit konsumtiven Klangbögen nicht die „Botschaften“ übertönen, die „aus eigenen Tiefen oder dem Herzen des Schaffenden“ (Bruno Walter) kommen sollen.

Die Musikgeschichte ist Mathias Rüegg Surrogat persönlicher Erkundung, die reichlich Ersatzstoffe aus einer vergangenen Welt bietet, die die Suche nach den in ihm liegenden Botschaften vergessen macht. Diese Schaffensform nennt man in deutschen Landen Eklektizismus. Der Eklektizismus, sagt Rüegg, ist ihm nicht das Problem, das Problem ist, wie man ihn bewältigt. Ja, wie bewältigt man auf Dauer, streng gesprochen, ein emotionales Defizit, ist doch dem Eklektiker ein Mangel an Leidenschaft nicht abzusprechen?

Uehlinger, Rüegg & Co.

In Rüeggs bisheriger Karriere gab es mehrere Zäsuren. Zeitlich die erste war das Zerwürfnis mit dem Musikverleger Werner X. Uehlinger, einem im pharmazeutischen Paradies von Sandoz angeheuerten asketischen Soldaten des Kapitals, den es, von Sinnzweifeln gebeutelt, in besten Mannesjahren in die Subkultur verschlug, immer die ausbeutende Strenge des Kapitalmarktes am Alternativmarkt praktizierend. Von diesem allemanischen Faktotum seiner selbst, mehr Harpagon als Euclio, mußte sich Rüegg Mitte der 80er Jahre trennen. Eine einschneidende Wende, eine die kreative Existenz treffende Kehre, da beim Stallwechsel mehr als ein Austausch der Vertriebslogistik stattfindet, sehr oft beeinflusst er die kreative Bewegungsart der Musiker.

Moers Music und später Amadeo, zu denen Mathias Rüegg nach und nach konvertierte, lassen sich, bei allem Respekt, nicht mit Werner Uehlingers hat art vergleichen. Nicht weil Uehlinger so ein unerhörter Programmdenker wäre, auch nicht kraft charismatischer Gaben des Schweizer Stallherrn, ich bin also verführt zu sagen, nicht wegen Herrn Uehlinger, sondern trotz seiner immer wieder Humoresken vom Zaun reißen den Psycholog entwickelte sich sein Label zu einer innovati-

ven Szene – eine Paarung aus unverschämter Kommerzferne und konsequentem Musikdenken, das sich im Department Klassik allerdings in avandgardistischer Brauchtumspflege erschöpft.

Es nimmt nicht Wunder, daß die internationalen Würdigungen genau in jene hat art-Ära fielen: Eine mehrjährige Führungsrolle im Down Beat-Poll, Abteilung Big Band, und der five star-Orden des Penguin Jazz Guide für „The Minimalism of Erik Satie“, den nur ein knappes Dutzend Alben der Jazzgeschichte erhielten (auch wenn die Verdichtung der Geschichte, die ein Entwicklungsprozeß ist, auf Meilensteine einen journalistischen Unfug darstellt).

Die Trennung ließ Rüegg heute bei Verve landen, dem legendären Mainstream-Riesen, wo es vorerst seine Aufgabe ist, sich an Legenden zu laben und im Mainstream zu baden.

Die zweite Zäsur setzte seine Sängerin Lauren Newton, deren Abgang – aus welchen Gründen immer – sowohl instrumental als auch vokal dem Orchesterkörper eine Wunde schlug, die, so meine ich, nicht heilen will.

Das Chapter II begann, charakterisiert von anspruchsvollen halbszenischen Unternehmen wie dem Concertino „M“ und dem Cocteau-Projekt „La Belle et la Bête“, beide uraufgeführt, aber, im Gegensatz zum „European Songbook“, noch nicht auf Tonträger erhältlich.

Das „European Songbook – inspired by Verdi, Wagner & Schubert“ demonstriert in den 90ern was sich in Rüeggs Schaffen schon seit seinen Anfängen immer wieder freie Bahn schlug: Die geistige Anwesenheit des Kitsch, gespeist aus der WG-Kultur der Siebziger. Von zuckersüßen Harmonien getragen, so stellen sich die Spätkommunarden Schuberts Winterreise vor, seinen Weltschmerz, die Pein des Abgewiesenwerdens, die beiden polaren musikalischen und literarischen Grundmotive des Tristan, die ekstatische Liebes- und Todessehnsucht, oder den in Mord und Wahnsinn getränkten Macbeth. Die musikalische Substanz wurde ausgedünnt und ist nur mehr in Spurenelementen nachweisbar, emotionaler Flachsinn wie er immer wieder beeindruckend die musikalischen Austriazismen der einheimischen Charts beherrscht. Weder originell noch originär verzichtet Kitsch auf Authentizität zugunsten der Imitation. Nicht von ungefähr wird dieses Album von einem Wiener Pop-Label veräußert.

Erklärbar ist eine solche Arbeit – neben dem verständlichen kommerziellen Kalkül – dadurch, daß viele von Rüeggs Generation kaum ein ernsthaftes, meistens aber ein ironisches, egalisierendes Verhältnis zur abendländischen Bedeutsamkeit entwickelten.

Aber selbst seine populären Entgleisungen, die ihn schon mal zum Waldo De los Rios des Jazz mutieren lassen,

werden, in ihrer Gattung vollkommen, perfekt präsentiert.

Warum ihm eine solche Arbeit so leicht von der Hand geht, hat er theoretisch in der dritten Bagatelle frei von Berührungängsten und Erkenntniszweifel notiert: „Ein Thema ist ein Thema, egal ob es von Monk oder Wagner stammt. (...) Zählen tut nur die eigene Klangvorstellung und die entsprechende Umsetzung.“

Am Boulevard für Akademiker, im Wiener Tagblatt Der Standard, dessen CD-Umschlagplatz auf Details verzichtet, weil er sich selbst „Detail“ nennt, mithin ein Detail ist, wurden Rüeggs Bearbeitungen mit der an diesem journalistischen Ort üblichen superlativen Rhetorik als „genial“ gehandelt. Der liner note-Philosoph, den ich hier nicht namentlich erwähne, um ihn vor weiterem Spott zu schützen, heißt das Songbook eine „Auseinandersetzung eines ernsthaften Musikers mit ernster Musik“, und nennt Rüegg, wofür dieser nichts kann, in einem Atemzug mit Bach, Mozart, Beethoven, Strawinsky und Gil Evans. So etwas zu publizieren, kann nur einem Verweser des Austro-Pop einfallen.

Die Ausführlichkeit dieser Darstellung scheint mir notwendig, da Mathias Rüegg der – mich immer wieder verblüffenden – Versuchung nicht widerstehen kann, jede beiläufige musikalische Schöpfung ins Epochale, Exorbitante hochzuschrauben. Henryk M. Broder spricht von einer „speziellen Dialektik des Kitsches“, der vereinfacht und das Vereinfachte dann so grandios, so aufwendig, so repräsentativ wie möglich herausputzt. Allerdings: Gegen Superlative anzutreten – journalistische, wie musikalische – ist insofern aussichtslos, als man unversehens von der eigenen fundamentalistischen Drift hinweggeschwemmt wird. Ergo: Das European Songbook hat kunstgewerbliches Format, Popjazz at his best, Klassik für Anfänger.

„phallus klebt allus“

Bei Rüeggs komödiantischen Auftritten schlägt der Wohngemeinschaftswitz, mit seinem kunstsinnigen Futur protzend, unbarmherzig den Mantel zurück. Etwa im „Concerto Piccolo“, wenn er die Sentenz „phallus klebt allus“, einen Jandlschen Aphorismus zur Liebesweisheit, als Coda dem musikalisch vorzüglichen Stück willkürlich anheftet, nachdem er zu Beginn die Avantgarde für tot und die Tradition für lebend erklärt hatte. Die meisterhaften Chorusse von Wolfgang Puschnigs Flöte und Lauren Newtons Mundwerk belegen, sofern in den Diverbia überhaupt etwas ausgesagt werden soll, daß doch die eben von Rüegg ins Jenseits beförderte Avantgarde lebt, quietschvergnügt. Also ist doch die Tradition tot, wie wir es gegen Ende auch sprachlich bestätigt bekom-

men. Denkste. Die Avantgarde ist tot, heißt es ganz zum Schluß.

Ziel des Stückes ist, unter den Klängen von Musik und Besinnung auf Nietzsches Mordssatz, beide – sicher ist sicher – für tot zu erklären. Was existiert dann noch außer des Meisters sophistischem Pingpong?

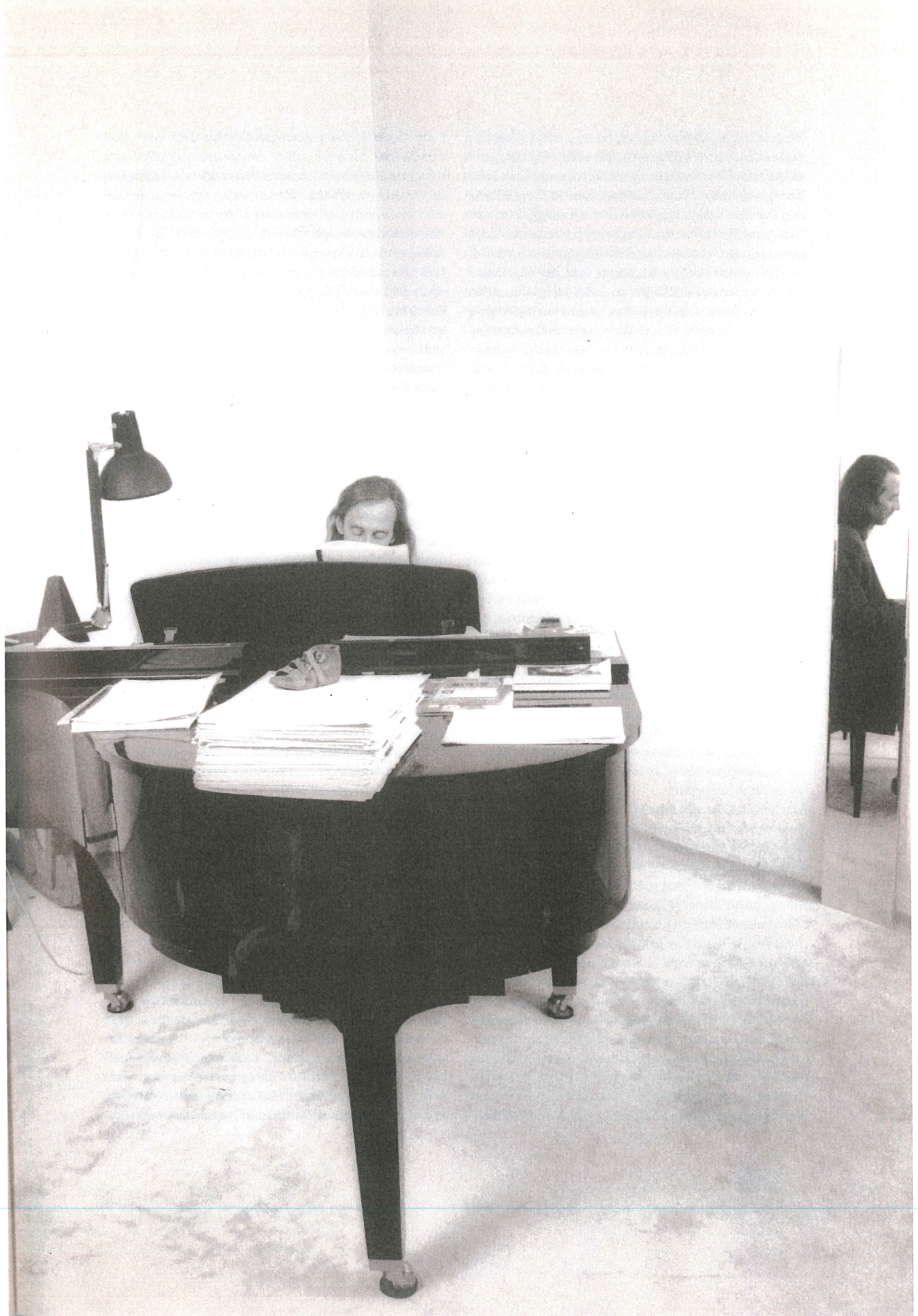
Das weiß nur Art Lange, Werner X. Uehlingers Hausphilosoph, der die hat art-Booklets, so auch diesmal, seit Jahren mit argumentativen Amerikanismen, den beliebten geistigen Nullsummenspielen der liner notes, tapeziert.

Nix is fix, aber fest steht eines: Die Musik widerlegt was die Sprache behauptet und die Sprache widerlegt, was die Musik behauptet, was also behauptet wird, wird widerlegt und was widerlegt wird, wird behauptet – der Musik selbst tut das keinen Abbruch. Wer soll sich da noch auskennen? Rüeggs Exit: „Phallus klebt allus.“ Vielleicht. Sicher ist: Der Mann hat Probleme mit dem kulturellen Überbau ganz allgemein und mit der Analytischen Philosophie im besonderen. Die ersatzlose Auflösung der Liaison zwischen sprachlichem Zeichen und Gegenstand ist ihm purer poetischer Gag, aus dem – bei gutem Willen – die anarchische Beschränkung der Rezeption von Musik auf diese selbst, also sprachlos, unter Verzicht auf jede sprachliche Reflexion, deduzierbar ist. Sprachfeindschaft versus Musikfreundschaft. Da hat er seinen Jandl, dem das Stück gewidmet ist, aber gehörig mißverstanden. Rüeggs poetische Analysis arbeitet mit philosophischem Placebo.

Im Verismo würde man sagen, Mathias Rüegg neigt zu Sentiment und Süße, mitunter zur Schmonzette. Das von ihm für Konzerte inszenierte Intro zu Charles Mingus' „Hobo Ho“ – ein leibhaftig auf die Leinwand projizierter Mingus im O-Ton erscheint abwechselnd mit dem im Kegelscheinwerfer aus dem Nichts auftauchenden VAO-Solisten – ist so ein Rührstück in Idee und Intonation. Oder die Interpretation von Edvard Griegs „Anitra's Dance“ aus dessen Peer Gynt Suite. In seiner Version legt Rüegg über die Einspielung der Berliner Philharmoniker die zuckerfarbene Folie eines Saxophonsolos, versetzt Karajans Grieg, den er dadurch zur Kulisse werden läßt, mit einer Überdosis an künstlichem Süßstoff und steigert damit den Gefühlshaushalt des Kuschel-Klassikers bis man seiner überdrüssig wird.

Wenn er diese Passion im Zaum hält, nicht wenn er auf sie verzichtet, schafft er köstliche Musik mit einer Neigung zum Theatralischen – Soundtracks.

Rüegg zwingt zusammen, was nicht zusammengehört, vermählt, was nicht zu vermählen ist. Es ist typisch für ihn, über die Akkumulation von Reizen möglichst viele Eindrücke zu vermitteln, um möglichst viel Eindruck zu hinterlassen. In einer nicht gezeichneten brief history zu



seinem Charts-Projekt steht zu lesen: „... the band formed in the context of Vienna's ‚aktionistische‘ or counter-culture and started out by performing such works as Konzert für vier Bäume“. Dieser nonchalante Fingerzeig auf eine Verbindung des Vienna Art Orchestra zum Wiener Aktionismus, der ein gewaltiger und gewalttätiger Ausbruchversuch einer Künstlergruppe aus der finstersten austriakischen Enge und Öde der 60er Jahre darstellte, ist dann wohl – frei nach Art Lange – „another clue to the irony and irreverence at the core of Rüeegg's canny composing“. Aus solcher Erkenntnishöhe mag auch der Wiener Schmä nachvollziehbar sein, wenn er Ernst Kreneks als Jazzoper feilgebotene Zeitoper mittels Umkehrschub parodiert und ihm aus einem „Jonny spielt auf“ ein „Jonny spielt ab“ gelingt.

Der Wiener Schmä eines Schweizer Wahlwieners? Ich würde meinen, ohne eine Schattierung von Ironie, es ist eine spezielle Prägung von Naivität, wie sie eine westliche Lebensform in ihrer Blütezeit, die WG-Kultur der 70er Jahre, hervorbrachte. Wenn Naivität Form annimmt, zur Form sublimiert wird, entsteht nicht selten Kitsch. Kitsch, könnte man fortfahren, ist eine spezifisch abendländische Kategorie im Kunstdiskurs, die anderen Kulturen, etwa der schwarzen, fremd ist, für diese also kein Problem darstellt. Das hängt wohl mit der Dualität von Körper und Geist zusammen, die ein sehr europäisches Problem ist. Nun ist das VAO ein europäisches Orchester mit vorwiegend europäischen Musikern und einem europäischen Bandleader, ebenso wie die oben angesprochenen Themen originär europäisch sind. Hier geht es also nicht um Grundfragen irgendeiner, sondern der europäischen Kunst und es ist charakteristisch für Mathias Rüeegg, daß er diese immer wieder mal mit dem naiven Instrumentarium, das in den WG-Kulturen gepflegt wurde, zu lösen versucht.

Sehr schön läßt sich das auch an Rüeeggs Selbstdarstellungs-Lyrik zeigen, an den sogenannten „Beiträgen zu einer inneren Rhetorik des vienna art orchestra“. „Anarchy“, „Love“ & „Music“ hießen die „favorite subjects of discussion“ der frühen Jahre. Später fügten sich in Jahresfolge „The World“, „Philosophy“, „Women“, „Money“, „Alcohol“, „Getting up in the Morning“, „Why“ oder „Legalize it (What?)“ hinzu. Im heurigen Jahr weiß seine Truppe noch nicht so recht, was sie eigentlich diskutiert: „1995: Favorite subject of discussion: ?“. Diese Beiträge (u.a. abgedruckt in einem Programmfolder der Wiener Stadtinitiative) haben die visuelle Gestalt eines Jandlschen Gedichts: Eine chronologische, vertikal angeordnete Begriffsreihe, ein poem in progress, das die Evolution des Orchesters als poetische Bewegung darstellt, als im Jahresabstand aneinandergeschaltete diskursive Perlen, eingefaßt vom Esprit der Kommunarden-

Kultur, getragen vom geistigen Gepräge der Flower Power People.

Rüeeggs Reflexionen – unverschämt unbelastet springen sie ihm von der Zunge. Ich bin überzeugt, er meint das alles gar nicht so, er nimmt das alles gar nicht so ernst. Wodurch sich zwischen seiner und meiner Position ein Abgrund auftut, dem Gelächter des Lesers preisgegeben, aber immerhin mit einer gehörigen Portion Selbstironie zu bewältigen.

Problematisch wird es allerdings, wenn er in der zweiten Bagatelle über den Third Stream unmißverständlich und, soweit mir bekannt ist, erstmals in Wort und Schrift Grundsatzurteile ohne zureichenden Grund fällt. Ich möchte kein Hehl daraus machen, daß ich, auch wenn ich Rüeeggs frühe Alben schätze und seine gegenwärtigen kritisch, keineswegs abweisend, ernstnehme, daß ich seine geistfeindliche Quotenperspektive auf „Grauzonen“, auf Musikdenker, auf „nachdenkliche Musiker“, wie sie Peter Rüedi nannte, aufrichtig ablehne. Rüeeggs Nähe zur Prohibition geistiger Genüsse ist mir fremd und zu beklemmend, zu intensiv kommt darin seine Verachtung von musikalisch abweichendem Verhalten zum Ausdruck, zu eng und zu rigide zieht er die Kreise musikalischer Lustbefriedigung, die die Klänge aus den verhandenen Räumen der Seele, ihren Abgründen, ausschließen.

Züricher Weltwoche & New York Times

Mathias Rüeegg ist ein empfindsamer Mensch, ein empfindlicher Musiker. Wenn er kritisiert wird, beruft er sich gerne, so ist es auch mir ergangen, auf die New York Times oder auf das ungebrochene Wohlwollen eines Schweizer Großkritikers, deren Prädikate er verständlicherweise bevorzugt.

Peter Rüedi, der Mann mit der goldenen Feder, ist in der Tat eine mächtige Instanz, ja, eine Institution, eine für einen Kritiker seltene Personalunion, in der sich auf wunderbare Weise der Kenner und Könnler mit dem Gönner vereint. Peter Rüedi ist ein kritischer Positivist, einer, der positive Kritiken abfaßt, selbstredend nicht, weil er es anders nicht kann oder ihm die Courage abhanden kam. Man lese seinen grandiosen Essay über die Thesen von Franz Koglmann, ich erlaube mir, diesen Text hier zu erwähnen, nicht als Beweismittel, sondern aus Gründen der Animation für die von mir angezettelte FORVM-Diskussion über den Wiener Meister.

Peter Rüedi verstreut also sein kritisches Wohlwollen über die improvisierte Musik aller Herren Länder und Zeiten. Er ist ein Medium dessen, was man die Jazz-Romantik nennen könnte, die er mit charismatischen Argumenten in unwiderstehlicher Tateinheit mit sprach-

licher Grandeur allwöchentlich in seiner „Jazzologie“ genannten Glaubensspalte in der Züricher Weltwoche praktiziert. Von Mathias Rüegg selbst stammt das paradoxe Bonmot: So gut wie Rüedis Kritiken geschrieben wären, könne die Musik gar nie sein.

Nun geht es nicht darum, Peter Rüedi vorzuschlagen, er solle den allwöchentlichen Umlauf seiner Rezensionen dadurch auswuchten, daß er mitunter auch negative Bescheide erteilt. Es wäre vermessen und unnötig ihm weiszumachen, hie und da gehören schlechte Manieren zum guten Ton in den oberen Etagen der Kulturpublizistik, eine Prise Gefährlichkeit steigere den Lesereiz der Kolumne. Das ist die Haltung utilitärer Journal-Mechaniker, die durch Gewichtsausgleich nur für den gleichmäßigen Rundlauf sorgen wollen. Nein, es geht zunächst darum, auf die gegenseitige Instrumentalisierung von Rezension und Rezensiertem hinzuweisen, aus der ein Kulturklima entsteht, in der gegenseitige Reklamehandlungen, die merkantile Sicht der Dinge – gegen die es an sich nichts einzuwenden gilt –, nicht die Entwicklung der Kunst und Künstler vorherrscht. Worum es also auch geht, ist, dem Musiker Anlegeflächen für seine in Turbulenzen geratene Kreativität anzubieten, Auflösungshinweise für Widerspruchsverwerfungen in seiner Entwicklung, ihm also Gelegenheiten zu geben, seine Erkenntnisse an der Musikkritik in ihrem Stellenwert erfahrbar werden zu lassen, sie überprüfbar zu machen, Korrekturerfahrung zu ermöglichen – sofern der Kritiker selbst in der Lage ist, die Voraussetzungen dafür zu schaffen. Das hat für Wien besondere Bedeutung, denn hier hat sich nicht durchgesetzt, nicht einmal als Gerücht herumgesprochen, daß die Kritik der Position nicht der Person gilt, daß man sich nicht erhebt über jemanden, wenn man ihn kritisiert, sondern, daß man ihn ernst nimmt. Zugegeben, ein aussichtsloser Ansatz inmitten eines Kulturklimas, das von einer chronisch gekränkten Künstlerschaft, zu der man in Wien auch die Journalisten zu zählen hat, bevölkert ist, deren Sehnsucht nach Affirmation zu einer Sucht geworden ist.

Corin Curschellas & Mahalia Jackson

Ich selbst war schon Opfer und Verursacher von Rüeggs ortsbekannter Sensitivität, da ich über seine jüngste Einspielung „The Original Charts of Duke Ellington and Charles Mingus“ eine kurze kritische Bemerkung zu darin aufgeworfenen Grundsatzfragen publizierte. Unter Einbeziehung von Rüedis Rezension der Original Charts, die ich in gewissem Sinne für eines der Schlüssel-Alben des gegenwärtigen Jazz halte, möchte ich meine Überlegungen dazu etwas ausführlicher darlegen.

In der heutigen Jazzszene, konstatiert Peter Niklas Wil-

son im FORVM, „ist die Vergangenheit stärker präsent denn je zuvor. Devot verneigen sich die Jazzer von heute vor den Vorvätern und zollen Tribut“. Bei den Charts, schreibt Peter Rüedi, handle es sich aber keineswegs um „Friedhofsgärtnerei und Denkmalpflege“.

Ich denke, hier irrt Rüedi, nur und nur damit haben die Charts zu tun: Sie haben die Denkmalpflege zu einer neuen Form erhoben. Mathias Rüegg hatte nämlich qualitativ anderes im Sinn, als die einfältigen und einfallslosen Wiederkäufer der Szene, er hat mit seinen Charts Entscheidendes geleistet, indem er wohl als erster den Jazz in bislang noch nicht dagewesener Weise zur Reproduktionsmusik machte.

„Die Ellington-Titel“, notiert Peter Rüedi, „sind mehr als einfach Cover-Versionen oder Remakes. Geradezu tollkühn, aber erfolgreich ist der Versuch, das schwarze Kult- und Kunststück ‚Come Sunday‘ von der Schweizerin Corin Curschellas singen zu lassen und eben damit die Distanz zum Thema zu machen (Ellington schrieb das Stück ursprünglich für Mahalia Jackson).“

Nicht der Versuch, das Argument – Mrs. Jackson gegen Frau Curschellas zu tauschen, bedeute „die Distanz zum Thema zu machen“ – ist tollkühn, es ist von jener Qualität, mit der sich jeder langweilige Romancier legitimieren kann, indem er behauptet, es sei ihm darum gegangen, die Langeweile zu thematisieren. Ich will es einmal so sagen: Jemand hat eine Stimme, verfügt über einen beseelten Atem, mit dem er seine Stimmbänder in unverwechselbare, ausdrucksfähige Schwingungen versetzen kann, jemand *i s t* eine Stimme, nicht zuletzt geprägt durch die Turbulenzen seines inneren Mileus. Dagegen – gedrillte Bänder und intakte Lungen, ein geübter Kehlkopf und ein geschliffenes Mundwerk sind eine wunderbare Sache, aber nicht unbedingt ein Konstituens des Jazzgesanges.

Als Hinweis dafür, daß ich CC nicht persönlich übelwill und es mir nicht um ihre Musikalität an und für sich geht (darüber sollen die Metaphysiker der Musikkritik ihr Urteil fällen), erwähne ich einen besonders gelungenen Unfall der neueren Musikgeschichte. André Previn verstärkt durch Ray Brown am Kontrabaß und Mundell Lowe an der Gitarre, ein Jazztrio mit Renommee, begleitete die neuseeländische Sopranistin Kiri Te Kanawa bei ihrem klassischen Vortrag aus dem American Songbook: „Kiri Sidetracks – The Jazz Album“. Beeindruckend, zu hören, wie man trotz lyrischer Grandezza ins Bodenlose fallen kann. Sylvia McNair ist ihr furchtlos, wieder begleitet von André Previn, mit Jerome Kern-Songs auf den Stimmbändern nachgesprungen. Die großartige Monteverdi-Interpretin (Poppea) hat allerdings nicht die musikalische Orientierung verloren, verwechselte das Tin Pan Alley nicht mit der Met, und vermied

Kiris Kunstgriff, Broadway-Songs ins Kostüm von Operntunes zu stecken, sie mit arioser Phrasierung und Intonation zu maskieren. Natürlich wurde auch diesmal aus einer Operndiva keine Jazzlady, wozu auch, aber Previn und David Finck am Kontrabaß verstehen es, die junge Sopranistin so geschickt zu umspielen, daß zwischen vokalem und instrumentalem Vortrag kaum spürbare swingende Haarrisse entstehen. Mit großem Vernügen zu hörende „Schlager für Fortgeschrittene“, wie Gerhard Bronner seine einstige, jetzt schon legendäre Radioreihe nannte. Wie man sieht, ist die Distanz in der Tat ein Thema – für reproduzierende Artisten aller Lager.

Gunther Schullers Mingus

„Ganze Teile, namentlich aus dem Mingus-Korpus“, schreibt Peter Rüedi über die zweite Tranche, „sind hier überhaupt zum erstenmal zu hören, weil die Formationen, die dem von den kommerziellen Partnern in seinem Rang verkannten Mingus zur Verfügung gestellt wurden, sie gar nicht interpretieren konnten.“

Um die Proportionen zu wahren, muß man zunächst darauf hinweisen, daß es sich um ein Stück, namentlich „Hobo Ho“, handelt, von dem Rüegg aus der Studioeinspielung von '71 und dem ihm von der Mingus-Witwe zugänglich gemachten Score von Bobby Jones eine eigene Version, die er für die „originale“ Fassung hält, wiederherstellte. „Hobo Ho“, weder als kompletter Take im Studio, noch jemals live eingespielt, ist ein kunstvolles künstliches Studio-Konstrukt von Fragmenten, das jetzt auch in einer von Rüegg rekonstruierten Fassung vorliegt. (Umso unverständlicher, daß dieses Stück von Verve nur für die limitierte Auflage im Umfang von 5.000 Exemplaren, nicht aber für die Volksausgabe, vorgesehen wurde.)

Rüedis argumentativer Hinweis auf den bisher unvollkommenen Mingus-Korpus ändert nach meinem Dafürhalten wenig an meiner These. Das Ausgraben von Ur- und Originalfassungen, die Absicht, Versionen und Varianten textkritisch aufzuführen, gehört doch zu einer der vornehmsten Aufgaben der bürgerlichen Reproduktionskultur. Im Falle Mingus wäre noch anzuregen, das Spiel gleich um die Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten zu erweitern. Aladar Pege etwa auf einem von Mingus' erlesenen Kontrabässen wäre erste Wahl, um den zeitweise elektrisierten, fetten Ton von Rüeggs Bassisten zu ersetzen, auf dessen Soundmasse der Klangkorpus des Art Orchestra wie auf einem zähflüssigen Schmiermittel dahingleitet.

Diese „neue Auffassung vom Jazz als black classical music“ (Derek Bailey) läßt sich ohne Probleme unter

die Gepflogenheiten der klassischen weißen Musik subsumieren: „Hobo Ho“, New Yorker Fassung 1971 von Charles Mingus, rekonstruierte Originalfassung (sogenannte Wiener Fassung) 1993 von Charles Mingus/Mathias Rüegg/Bobby Jones.

Nun könnte man, und Peter Rüedi tut das auch en passant, auf Gunther Schullers musikalische Implantations- und (Wieder)Herstellungschirurgie an Charles Mingus Monumentalfragment „Epitaph“ verweisen. Ich halte dagegen, Rüeggs und Schullers Arbeiten unterscheiden sich wesentlich, nicht bloß graduell.

Mir scheint das Argument Peter Rüedis, er, Rüegg, würde sich in den Charts mit den „Voraussetzung seiner eigenen Arbeitsweise“ beschäftigen, nicht zureichend, so gewohnt vorzüglich Rüedi diese Vorsetzungen auch beschreibt. Es ist geradezu umgekehrt. Mathias Rüegg bedient sich der Prämissen der europäischen Reproduktionsmusik, um die afro-amerikanische Musik zu domestizieren. Dazu dient ihm das VAO, das heute eine hervorragende Körperschaft junger Instrumentalisten bildet, in idealer Weise. Von den gereiften Stimmen des Orchesters wie Wolfgang Puschnig und Lauren Newton ist nur mehr Herbert Joos übrig geblieben; und Uli Scherer, doch ist dessen pianistische Präsenz nicht der einer stehenden Orchesterfigur angepaßt. Damit fügt sich auch die Besetzungsfrage, möglicherweise nicht ganz gewollt, nahtlos in das Konzept der europäischen Interpretationskultur ein. Nicht die individuellen Stimmen, ein Axiom der Jazzmusik, werden von Rüegg im Orchesterrund organisiert – auch hier befinde ich mich im Gegensatz zu Rüedi –, sondern fähige Instrumentalisten, die die ästhetischen Standards des Jazz beherrschen.

Klaus Dickbauer, ein wunderbarer Garant des VAO-Sounds, der seine Holzblasinstrumente gekonnt im Geiste anderer betreibt, hat erst unlängst in einem Interview mit Ljubisa Tosic, nicht ohne den Schutz der höflichen Umschreibung, bekannt, einen Individualstil könne man im VAO, Chapter II, nicht entwickeln. Eine Entwicklung, die sich im übrigen auch bei der Marsalis-Band verfolgen läßt. Niemand außer dem Meister verfügt über eine eigene Stimme, aber alle sind sie herausragende Stimmen.

Die Konservatoriums-Jazzler

Natürlich unterscheiden sich deren Tonbildung und Phrasierung wesentlich von dem ästhetischen Ideal der europäischen Musik, doch hat der Jazz als black classical music mittlerweile selbst, wie die Konzertmusik, Standards hervorgebracht und vor allem als solche dekretiert, die er nun seinerseits als ästhetisches Ideal aussteckte. Um diese Standards bemühen sich Heerscharen

junger, solide in Konservatorien getrimmter Musiker, sie laufen ihnen nach, um sie nachzuäffen. Rüegg verstand es instinktiv, die ersten Generationen der hiesigen Schulabgänger zu nützen und an sein Orchester zu binden. Den paradigmatischen Schule-Spieler Harry Sokal etwa, einen fähigen Coltrane-Clone, oder Heiri Känzig, der auf dem Charts-Album das Klangschönheitsideal des Jazz zeitweise durch die entmenschlichte Stimmführung des Kontrabasses ins Manieristische überdreht, eigentlich schon in den Techno-Sound der Machine-Music wegkippt. Eine epidemische Unsitte der Szene.

Rüegg und die ‚Koglmänner‘

Es gibt noch einen zentralen Aspekt in Rüedis Rezension, nämlich den der Nivellierung von Kreation und Interpretation, sie passiert ihm, unversehens, unausgesprochen, zwischen den Zeilen.

Rüegg zähmt Mingus, Rüegg flacht die Widersetzlichkeit in der Musik ab, die Mingus ebendort einlagerte. Er flaniert mit dem ungestümen Maestro am Mainstream-Boulevard, popularisiert ihn, gekonnt wohltönend, jedoch ohne die inneren Bewegungen seiner Musik, ohne deren Haltung, die leicht zu hören, aber schwer zu beschreiben ist, weil sie über den Raum der Skalen, der Satz- und Spieltechniken hinausweist, die eine Grundbefindlichkeit des Komponisten und Interpreten ist, die Raum und Zeit von Arrangement und Performance trägt und für deren Authentizität sorgt.

Man höre Mingus. Dann höre man Rüeggs Mingus. Soll das „die Entdeckung der Aktualität der alten Vorlage“ sein, von der Peter Rüedi spricht? Was sitzt tiefer, was geht tiefer? Beide probiert – kein Vergleich. Mingus war ein anarchischer Avantgardist, Rüegg ist ein begnadeter Populist.

Ich bin mir natürlich des „Elends des Vergleichens“, wie es Peter Handke in einer seiner frühen ästhetischen Schriften beschrieben hat, bewußt. Man vergleicht, um zu bewerten, und nicht selten, weil man unfähig ist, den (ab)gewerteten Gegenstand in seinen Einzelheiten zu unterscheiden, ihn als Phänomen, als individuelle Erscheinung wahrzunehmen. Man ist ständig der Gefahr ausgesetzt, Gegenstände gegeneinander auszuspielen, sie zu „Vergleichsmöglichkeiten“ zu abstrahieren. Im übrigen, muß man jede musikalische Bewegung immerzu am Absoluten messen?

Mathias Rüegg griff sich also für sein jüngstes Album zwei Klassiker der afro-amerikanischen Musik, Duke Ellington und Charles Mingus, deren Stücke er an Hand der Original Charts teils textkritisch, zum überwiegenden Teil klassisch unter ebensolcher Auffassung von Tonbildung, Phrasierung und Improvisationskalkül auf-

führt. Seine Original Charts eröffnen die Saison der europäischen Interpretationskultur im Jazz. Eine, wie mir scheint, zwangsläufige Entwicklung. Keine Frage, daß das kommen mußte, keine Frage auch, daß dem ein wesentlicher Teil der Zukunft der Jazz-Zunft gehören wird. Erst unlängst konnte man sich von der Richtigkeit der These und den Auswirkungen dieses Trends überzeugen. Lehrer des Wiener Neustädter Konservatoriums, drei davon nebenberuflich als ‚Koglmänner‘ in diversen Pipe-Formationen des Wiener Komponisten zu musikalischen Ehren gekommen, probten öffentlich „The Music of Carla Bley – Six Horn Arrangements 1976–1983“. Verstärkt wurde die Teacher-Combo, unter ihnen der Direktor und der Leiter der Jazzabteilung, durch zwei Carla Bley-Stars, Wolfgang Puschnig, einen der begabtesten Musikanten weit und breit, und die Free Jazz-Legende Mike Mantler als Lead-Trompeter und Guest Artist. Der Abend sollte jeden Rüegg-Kritiker ernüchtern, denn er demonstrierte Rüeggs Qualitäten: perfekten Livesound und vorzügliches Handwerk, beides unabdingbare Kriterien konzertanter Aufführungspraxis. In Wiener Neustadt wurden sie musikalisch nur annähernd, soundmäßig nicht annähernd erreicht. Der Sound im Saal war dermaßen miserabel, daß er die musikalische Aufführung einer ernsthaften Rezeption und damit auch Rezension nahezu entzog. Welch eine Klangkultur dagegen pflegt Mathias Rüegg bei seinen Auftritten. Aber vor allem – Rüegg *interpretierte* die Original Charts, die Professoren-Band *reproduzierte* sie. Man höre Rüegg. Dann höre man Wiener Neustädter Pädagogen-Bund. Beide probiert – kein Vergleich.

Duke Ellingtons Werktreue

Was tun, wenn sich nach zwei Generationen von Jazzmusikern allmählich so etwas wie Geschichte eingestellt hat, wenn man über eine unübersehbare, unübergehbare Chronik der gelaufenen Ereignisse verfügt? Spätestens nach dem Abebben des Free Jazz mußten sich die Musiker, auch entwicklungspsychologisch, bewußt werden: Der Jazz ist eine Musik mit Vergangenheit, man hat als Jazzmusiker eine Vergangenheit. Der Free Jazz ist also nicht nur im innermusikalischen Sinne durch das Zuedenken des Jazz, eine Zeitmarke, sondern (sicher damit zusammenhängend) auch von der Entwicklungspsychologie der Musiker aus betrachtet ein Reifestadium, daß ein unabwendbares Bewußtsein von der verstrichenen Zeit, der eigenen Vergangenheit schuf.

Also, was tun?

Wie geht man mit den erspielten Werten der Vergangenheit um?

Eine radikale Haltung, nicht ohne puristische Tupfer, böte

die Askese, von deren mitunter verhängnisvoller Attraktivität – jede dogmatische Einseitigkeit kickt sich hin und wieder selbst ins Out – ich mich immer wieder angezogen fühle. Wozu „El Gato“, das dem Stratosphären-Akrobaten Cat Anderson auf die Trompete geschriebene Virtuosenstück, nachspielen, wenn es auf Tonträger von Ellington und Anderson themselves konserviert wurde, wo sich doch allein bei der puren Reproduktion enorme technische Probleme einstellen, ausdrucksinhaltes Raisonement außer acht gelassen? Wozu also Ellington spielen, wenn Ellingtons „Sound“, so Rüegg, ohnehin nicht erreicht werden kann? Im übrigen, welche ist die Originalversion, wenn Ellington selbst mehrere originelle Versionen vorlegte?

Ich behaupte, nicht mit den „Original Charts“ von Ellington kommt man dem „Original Ellington“ auf die Schliche, nicht mit dem faktisch wahren, sondern mit dem geistig typischen. Dukes Dogma – Ellington selbst hat die eigenen Stücke nicht ad infinitum gespielt, vielmehr immer wieder neu erdacht.

Genau das unternahm auch James Newton. Mit seiner „Black and Tan Phantasie“ bot er eine grandiose und eigenständige Exegese, „who celebrated the spirit of Edward Kennedy Ellington“. Man vergleiche auch Ellingtons Versionen von „Strange Feeling“ mit den Vocalisten Al Hibbler (1945) und Jimmy Grissom (1961) mit Newtons Einspielung Mitte der 80er Jahre. Ein Stück, drei Versionen, ein Geist. Milt Graysons klassischer Bariton in James Newtons Arrangement ist im übrigen die vorweggenommene Antwort auf die Fragen, die André Previn mit Kiri Te Kanawa und – im gewissem Sinne – Mathias Rüegg mit Corin Curschellas aufwarf.

Rüeggs Original Charts lassen auf eine entschieden und entscheidend geänderte Auffassung von Jazz schließen, eine sehr europäische, eine beherrschbare, eine die Musik beherrschende, nicht ohne imperialistischen Gestus. Wenn Franz Koglmanns These zutrifft, der zufolge der Free Jazz den Jazz nicht befreite, sondern zu Ende dachte, infolgedessen auch zu Fall brachte, der Jazz also ausstirbt wie der Western, dann haben Musiker wie Mathias Rüegg und Wynton Marsalis bei aller Verschiedenheit, der eine weiß, der andere schwarz, der eine Europäer, der andere Amerikaner, zwei gangbare Wege des Überlebens dieser Musik gefunden. Wynton Marsalis mit der retrospektiven Urbanisierung schwarzer Ghettonmusik zu einem bewegten, symphonischen Rhythmuspanorama mit großstädtischem Gestus in seinem „Citi Movement“, Mathias Rüegg mit seiner Historienmalerei der Original Charts. Vom innovativen, strukturell erneuernden Anspruch aus beurteilt, läuft Rüeggs Position immer Gefahr, sich in artifizielle ästhetische Holzwege zu verwandeln, sich einträglich zu Tode zu spielen.

What's New?

Kaum bemerkt von der Wiener Szene hat Mathias Rüegg in den letzten Jahren rege kammermusikalische Ambitionen entfaltet und Auftragswerke für Kammerorchester und Solisten verfaßt. Ein Klarinettenkonzert für Michel Portal, ein Trompetenkonzert für Mathieu Michel oder für Wolfgang Puschnig und die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ein Konzert für Altsaxophon und Kammerorchester. Für Renald Deppes Capella con Durezza schuf er eine „Verkehrte Welt“, die Cover-Version eines nationalen Gassenhauers, besser bekannt als österreichische Bundeshymne. Die ehrgeizig besetzte Capella-Crew – Violoncello, Kontrabaß, Tuba, Horn, Klarinette – wurde von Rüegg um Trompete, Sopransaxophon, Violine und Posaune erweitert und bot ein von ihm ungewohntes, weil widersätzliches Klangbildnis. Geradezu sperrig – jedenfalls für's erstmalige Hören – führte er seine „Interpolationen“ an der nationalen Textur durch, am Schluß mit einer der von ihm so geliebten Pointen, diesfalls der feierlich intonierten Bundeshymne. Uraufgeführt wurde dieses Werk bei Deppes Graben Fest-Tagen, während er sein Concertino „M“, geschrieben für die Wiener Hörgänge, ebendort aus der Taufe hob.

Auch eine Reihe anderer Stücke für unterschiedliche Besetzungen drücken seinen neuen Formwillen aus, eine heiter zu streichende Suite für Baßgeigenquartett etwa, sechs flotte „NichtMärsche“ für das Bläserquintett Art of Brass oder sich spielerisch ins Ohr schraubende Duette für Fagott und Oboe in Spieleinheit mit einem Klavier. Selbst das ehrwürdige Streichquartett hat es ihm angetan, „Mozart's Balls“ taufte er sein Stringquartett Nr. 2 im alten Stil mit einigen zeitgenössischen Schlagworten, den Haggart-Hit „What's New“ bietet Rüegg im Kombipack von Streichquartett und Sopransaxophon an, eine melodienselige Wiener Variante der Lacy/Kronos Kollaboration, den Sinatra-Klassiker „One for my Baby“ bearbeitete er – szenisch aufgelöst – für zwei Stimmen, Streichquartett und Bläsersextett.

Diese erst jüngst im Rahmen eines Komponistenportraits von Renald Deppes Wiener Stadtinitiative gebündelt präsentierten Anstrengungen – er selbst sprach erstmals zum Teil von „Gebrauchsmusik“ – offerierten aber keinen neuen Rüegg, vielmehr den alten Rüegg in neuer Robe.

Jazz-Wirt und Musikmulti

Mathias Rüegg, das ist aber nicht nur der Musiker, der Komponist, Arrangeur und Secondhand-Pianist, Rüegg, das ist auch das oft beneidete Organisationstalent am Subventionsparkett. Organisatorisch ist er zwar als Leiter des Orchesters der Vereinigten Bühnen Wiens zu un-

serem und – auch wenn er es mir nicht glauben wird – seinem Vorteil gestrandet. Fortes fortuna adjuvat ist er nun am Werk mit der Jazztrio Porgy & Bess, getragen von städtischen Subventionskrücken, dem Jazz ein Szenelokal und der Kommune, jenseits des Jazzfestes Wien, einen City-Club mit Fremdenverkehrs-Appeal anzubieten. Die Antinomie im Subtitel der Location „Jazz & Musik Club“ – als ob Jazz keine Musik wäre – findet darin ihre Auflösung. Auch die Erfindung – wenn schon nicht der Erfinder – der IG-Jazz wird sich, zur Zeit durch die Macht der Provinz blockiert, durchsetzen. Die Kruddität der Szene drängt nach deren Administrierung.

Die Idee der IG ist nicht von der Hand zu weisen: Wenn man etwas verändern will, muß man sich organisieren. Eine absonderliche Auffassung ist es allerdings, daß eine gewerkschaftlich motivierte Jazzgemeinschaft eine vitale Zeitschrift hervorbrächte, in der die freie Rede gewährleistet sein kann. Die internationale Medienpraxis hat die Idee des Zentralorgans hinlänglich falsifiziert. Was von dieser Idee übrigbleibt, ist die bekannte und deshalb nicht weniger richtige, in Österreich immer wieder gescheiterte Vorstellung eines eigenen, im Lande produzierten Magazins für Contemporary Music – und der verstehbare Wunsch künftiger Jazzfunktionäre, ihr Arbeitsfeld medial wirksam zu sichern.

Rüeggs Schlagseite zum Soverän setzt nicht auf die Macht des Charisma, sondern auf das Charisma der Macht, seinen Einfluß, scheint es, will er nicht aus der von ihm geschaffenen Musik deduzieren, sondern aus dem Apparat der Ämter. Unvorstellbar, wenn ihm alle Anläufe zum Jazz-Wart von Wien, das er als seinen Erbhof betrachtet, geglückt wären, katastrophal für seine Entwicklung als Komponist. Er wäre dann nicht nur: Leiter des Vienna Art Orchestra, Leiter des Jazzclubs Porgy & Bess (mit dem er als Veranstalter nahezu den gesamten österreichischen Nachwuchs betreut, also auch regulieren kann), Jurymitglied einer Reihe von Musikpreisen, sondern weiterhin Leiter des Orchesters der Vereinigten Bühnen Wiens, sowie Leiter des Jazzfestes Wien, leitender Konsulent der Musikkanzlei der Gemeinde Wien, Leiter der IG-Jazz und damit indirekt Leiter eines von dieser herausgegebenen Jazzmagazins. Kein Zweifel, dieser Mann will herrschen, als Arrangeur über die Musikgeschichte, als Funktionär über die Zeitgeschichte.

1997 wird das Vienna Art Orchestra, eine „Wiener Institution“, wie sich Peter Rüedi einmal ausdrückte, 20 Jahre. Ein unglaubliches Alter für ein Jazzorchester, eine beachtliche Leistung von Mathias Rüegg, der die Spielqualität so lange auf solch gediegenem Niveau gewährleistete. Daß ein Großteil seiner Alben unter Beibehaltung dieses Levels live eingespielt wurde, ist noch viel

zu wenig beachtet worden, gleichfalls seine Arbeiten für den Vienna Art Choir. Die wechselnden Konsortien mit Ernst Jandl, sie gehören zum Besten was das Genre Jazz & Lyrik zur Zeit zu bieten vermag, ebenso seine Reflexe auf die alpenländische Volksmusik. Aber wäre es heute denkbar, daß er den Ansatz, eine noch nicht zu Ende gedachte musikalische Bewegung auf seinem Debut-Tonträger „jessas na“ (curiosa Viennensia: mit Franz Koglmann als sideman), etwa in Kooperation mit Roland Neuwirths Extremschrammeln ausführt?

Gespannt sein darf man jedenfalls auf Rüeggs Zusammenarbeit mit Gunther Schuller zu Beginn nächsten Jahres. Anlässlich einer viertägigen Personale zu Ehren des renommierten Musik-Historikers und Third Stream-Erfinders im Linzer Brucknerhaus wird Mathias Rüegg in Anwesenheit Schullers, der das Programm als Moderator begleitet, an einer „Anthologie des Jazz“ (Thomas Schlee) mitarbeiten. Kriterium des zweiten Abends – Gunther Schullers Ellington-Bearbeitungen, dargeboten von Rüeggs Vienna Art Orchestra.

Gespannt sein darf man auch auf seine für 1997 geplante Jubiläumsmischung, eine CD-Serie, die möglicherweise unveröffentlichtes und noch nicht auf Compact Disc publiziertes Material aus der Frühzeit des Orchesters und ein eigens dafür konzipiertes Balladenprogramm beinhalten soll. Betty Carter, Helen Merrill, Abbey Lincoln, Lauren Newton, Corin Curschellas und die beiden jungen Sängerinnen Monika Trotz und Anna Lauvergnac werden aus diesem Anlaß vor dem Hintergrund unterschiedlicher VAO-Gruppierungen ihre Stimmen erheben. 20 Jahre VAO, behauptete Mathias Rüegg schon vor Jahren, sind genug. Es ist anzunehmen, daß es sich dabei nur um eine rhetorische Drohung handelte – zu seinem Vorteil und zum Mißfallen eines Teils der Szene.

Fotos von Reinhard Öhner/Bernhard Kraller

Discographie Mit dem Vienna Art Orchestra: The Original Charts of Duke Ellington & Charles Mingus (Verve/ Polygram), European Songbook (Gig Records, Verve/ Polygram), Standing ... WHAT?, Highlights 1977–90, Chapter II, Innocence of Cliches, Blues for Brahms (alle: Amadeo/Polygram), Two Little Animals, Inside Out, Nightride of a Lonely Saxophoneplayer (alle: Moers Music), Jazzbühne Berlin 85 (Amiga), A Notion in a Perpetual Motion (= Perpetuum Mobile), The Minimalism of Erik Satie, From no Time to Rag Time, Suite for the Green Eighties, Concerto Piccolo (alle: hat art), Tango from Obango (Extraplatte), Jessas Na (Art Records); s.a. austria curiosa (Gig Records). *Mit dem Vienna Art Special:* Serapionsmusic (Moers Music), Two Songs for Another Lovely War (Extraplatte), Swiss Art Orchestra

(Ex libris), Fe & Males (Amadeo/Polygram). *Mit dem Vienna Art Choir: from no art to mo(z)art, Five Old Songs, Swiss Swing* (alle: Moers Music). *Mit Ernst Jandl: bist eulen?, vom vom zum zum, lieber ein saxophon* (alle: Extraplatte). *Mit Herbert Joos: MEL-AN-CHO* (Pläne). *Demnächst erscheinen: Vienna Art Orchestra plays for Jean Cocteau (= La Belle et la Bête), 9 Immortal Nonevergreens for Eric Dolphy* (beide: Verve/Polygram). **Bibliographie (Auswahl) Primärliteratur** – Mathias Rüegg: *The Original Charts of Duke Ellington & Charles Mingus*, in: *Das Magazin zum Festival '93, Saalfelden 1993* (s.a. liner notes der gleichnamigen CD). Verein Vienna Art Orchestra, Hrsg. / Mathias Rüegg, Redaktion: *vienna art orchestra '90 presents – fe & males, Chapter II, lieber ein saxophon*, Wien 1990. Verein Wiener Art Orchester, Hrsg. / Mathias Rüegg, Redaktion: *vienna art orchestra* (Programmheft zu „standing ... WHAT?“ und „La Belle et la Bête“, Wien (ohne Datum). *Vienna Art Orchestra 1977–1987* (ohne Impressum). *Vienna Art Orchestra – US tour 84* (ohne Impressum). **Sekundärliteratur** – Martin Schweighofer: *Plötzlich explodiert*, in: *Wochenpresse*, Wien, 8. 11. 1983 / Bernd Wilms: *Jazz in Gänsefüßchen*, in: *Der Spiegel*, Nr. 34/1985, Hamburg / Peter Rüedi: *Poesie und Power*, in: *Weltwoche*, Zürich, / derselbe: *Laut und Luise*, in: *Weltwoche*, Zürich, 20. 6. 1985 / Thomas Mieszgang: *Anzeichen von Erschöpfung*, in: *Profil*, Wien, 26. 5. 1986 / Ditta Rudle: *Das Blaue vom Himmel*, in: *Wochenpresse*, Wien, 8. 5. 1987 / Uwe Schmitt: *ja, jazz, yes, jesus*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.8.1989 / Ljubisa Tosic: *Orchester im Kopf*, in: *Der Standard*, Wien. 16./17. 12. 1989 (Album Cover) / Francis Davis: *Variationen über ein Big Band-Thema/Mathias Rüegg*, in: *In the Moment, Jazz der 80er Jahre*, Hannibal-Verlag, Wien / Peter Rüedi: *Ahnen und Manen*, in: *Weltwoche*, Zürich, 15.9.1994 / Bernhard Kraller: *Koglmann, Rüegg und Co.*, in: *du – zeitschrift der Kultur*, Zürich, Jänner 1995. **Außerdem im Beitrag erwähnte Tonträger:** Duke Ellington, *Black, Brown & Beige*. Duke Ellington, *The Blanton-Webster Years* (beide: RCA Bluebird/BMG Ariola). James Newton, *The African Flower – The Music of Duke Ellington & Billy Strayhorn*, (Blue Note/EMI). Charles Mingus, *Let My Children Hear Music*. Charles Mingus/Gunther Schuller, *Epitaph*. Wynton Marsalis, *Blue Interlude*. Wynton Marsalis, *Citi Movement* (alle: Columbia/Sony). Sylvia McNair/Andre Previn, *Sure Thing*. Kiri Te Kanawa/Andre Previn, *Kiri Sidetracks – The Jazz Album* (beide: Polygram/Philips).