

MICHAEL RIESSLER

Auf der Suche nach neuen Wegen

Er ist Klarinettist, Saxophonist und Komponist, arbeitete mit Kagel, Cage und Stockhausen genauso zusammen wie mit David Burne, Michael Gibbs und Carla Bley. Michael Riessler überschreitet gerne Grenzen. Anlässlich seiner neuen CD „Honig und Asche“ stellt Manfred Müller den Musiker vor, der immer neue musikalische Herausforderungen sucht.

Unübersehbar bleibt aber heute die Erkenntnis, daß bestimmte komplexe [musikalische] Vorgänge akustisch nicht die Evidenz ihrer kompositorischen Logik erbringen können.“ Mitte der 70er Jahre konstatierte der Komponist Giselher Klebe den Zustand der zeitgenössischen Musik als ein von der Belanglosigkeit ständiger Grenzüberschreitungen traumatisiertes Sujet von ungewisser Entwicklungsperspektive. Zur selben Zeit nahm der Klarinettist Michael Riessler sein Studium an der Musikhochschule in Köln auf, um sich binnen weniger Jahre einen Namen als vielbeschäftigter Interpret Neuer Musik zu machen.



Der Komponist am Pult:
Michael Riessler.

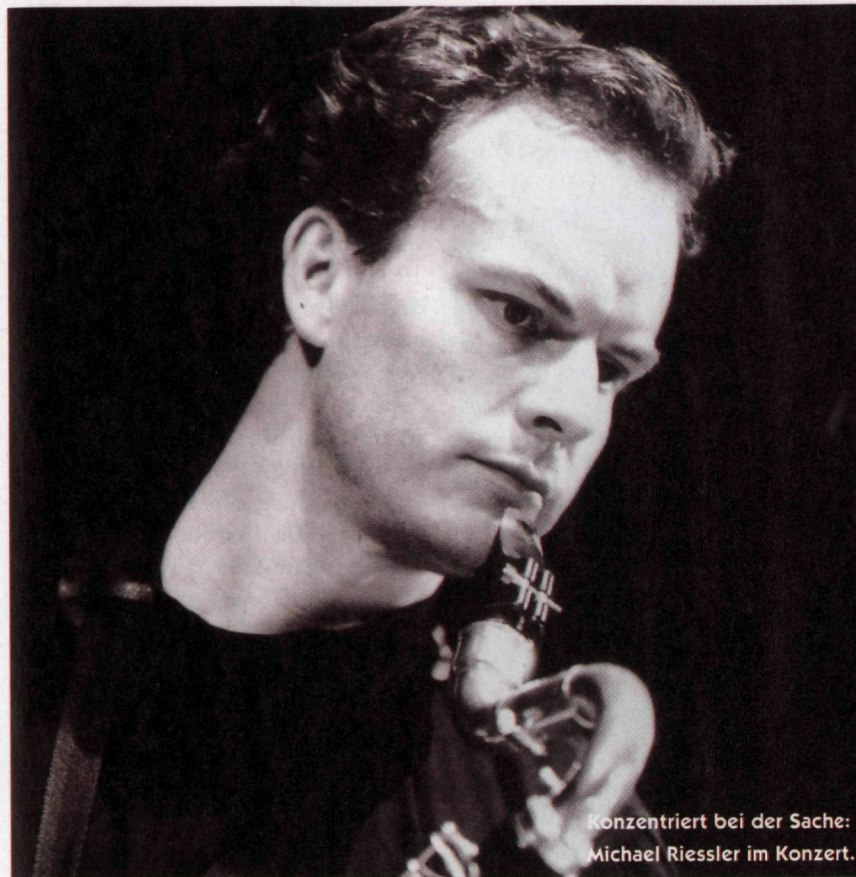
1957 in Ulm geboren, verlief Riesslers Lebensweg recht zielstrebig auf eine Musikerkarriere hinaus: Klavierunterricht in frühen Jahren, dann der Besuch des örtlichen Musikgymnasiums. Die Richtwerte seiner persönlichen musikalischen Interessen setzten Ornette Coleman („Der frühe Ornette Coleman der 60er Jahre“) und Frank Zappa, sowie der Wunsch, mit anderen zusammenzuspielen, der ihn schließlich auch zur Klarinette brachte. „Ich wollte unbedingt im Schulorchester spielen, und die Klarinette war das Instrument, mit dem ich am schnellsten da rein kam.“

Das in Köln begonnene Musikstudium setzte er in Hannover bei Hans Deinzer

fort, einem ausgewiesenen Experten für Neue Musik. Daneben war das Pariser Ensemble Musique Vivante „für mich der Einstieg in diese Welt. Ich fand das am Anfang ziemlich spannend, dachte, das ist wirklich offen und da kommen Einflüsse rein von allen möglichen Seiten.“ Projekte mit Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel oder John Cage schärften sein Empfinden für erweiterte instrumentelle Ausdrucksformen und komplexe Texturen.

Doch Mitte der 80er holte ihn Klebes Standortbestimmung ein. „Der Knackpunkt für mich in der Neuen Musik war oft, daß ich das Gefühl hatte, ich könnte genausogut die Partitur lesen und hätte sogar mehr davon. Sie hat mich körperlich überhaupt nicht angesprochen. Auf einer intellektuellen Ebene ja.“

Nicht nur die vernachlässigte akustische „Evidenz“ führte zu dieser sinnlichen Ermüdung, vor allem die Verfestigung kompositorischer Muster zu stereotypen Stilfiguren ließen bei dem jungen Instrumentalisten die Neugier auf das noch Ungehörte, das Überraschende zunehmend unbefriedigt: „Neue Musik schaffen, indem man die Parameter einfach immer neu kombiniert und aus dem Material an sich immer wieder Neues entwickeln will, ist, glaube ich, seit 20, 30 Jahren nicht mehr möglich“, resümiert er rückblickend. „Neue Musik, die mit dem großen ‚N‘, ist ein eigener Stil geworden. Statt Soul oder Funk oder Rap heißt es jetzt Neue Musik, hat aber mit ‚neu‘ nur noch wenig zu tun. Ich hatte jedenfalls nach einer gewissen Zeit selten



Konzentriert bei der Sache:
Michael Riessler im Konzert.

das Gefühl, Überraschungen zu erleben. Es war, als hätte ich mehr oder weniger immer mit dem selben Text zu tun.“

Aus diesem Defizit entstand die Lust auf eigene kompositorische Entdeckungen. Riessler drängte es nach einer Musik, die von einer außermusikalischen Idee getragen wird, statt sich aus immanenten Formgesetzen zu entfalten. Und man fühlt sich an Schönberg erinnert, wenn Riessler sagt: „Wenn es neue, noch nicht gehörte Musik gibt, dann, denke ich, nur, wenn sie bestimmt wird von etwas außerhalb der handwerklichen Mittel, die man zur Verfügung hat. Denn das, was dahinter steckt, ist das eigentlich Spannende. Die Mittel sind neutral, wichtig ist, was man damit machen will.“

Auf eigene Ansätze für spätere kompositorische Unternehmungen war er bereits in Frankreich gestoßen: Im Ensemble Musique Vivante traf er auf eine für ihn neue Spezies von Instrumentalisten. Michel Portal, Vinko Globokar, Jean François Jenny-Clark, Claude Barthelemy, Jacques Di Donato, alles „Großstadtmusiker“, wie Riessler sie nennt, die über eine Variabilität

des Ausdrucks verfügen, die schon aus Gründen der eigenen Existenzsicherung eine Unterscheidung zwischen E- und U-Musik nicht zuläßt. Sie brachten in ihrer musikalischen Vielsprachigkeit, in der Verbindung von Textsicherheit und improvisatorischem Esprit, Jazz und Neuer Musik eine Dialektik ein in das Ensemblespiel, über die Riessler später ebenso weiträumige wie differenzierte thematische Spannungen formulieren sollte.

In Frankreich entwickelte er eigene Ansätze

Ein weiterer Quell der Inspiration und ein Experimentierfeld für erste eigene Notationen war eine zweijährige Mitgliedschaft im Orchestre National du Jazz. „Die Struktur innerhalb des Orchesters war total offen. Eine fantastische Spielwiese, um Sachen auszuprobieren.“

Mit „Les Dances des Bouffons“ – ursprünglich einer Theatermusik – feierte Riessler dann 1991 erste Erfolge beim New Jazz Festival in Moers und dem JazzFest in Berlin, die im Folgejahr von „Héloïse“ – einer Auftragskomposition für den SWF zur Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen, ausgezeichnet mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik – noch

übertrifft wurden. Riessler hatte im Mekka der Neuen Musik eine eigenständige, markante Handschrift erkennen lassen. Den programmatischen Rahmen der insgesamt 13 Kompositionen lieferte die Liebesgeschichte zwischen der Nonne Héloïse und dem geistlichen Philosophen Abélard. Darin plazierte Riessler eine Musik von ungewöhnlicher, fast widersprüchlicher Instrumentierung, in der sich ein vielsprachiges musikalisches Vokabular über prägnanten, treibenden Rhythmen zum geschlossenen syntaktischen Verbund fügt. Das zehnköpfige Ensemble entfaltete mit Drehleier, Oud, Zimbalon und Harfe neben Baß, Klarinetten, Saxophon und Tuba ein ebenso faszinierendes wie irritierendes Klangpanorama. Etikettierungen wie „mittelalterlicher Jazz“ und „imaginäre Volksmusik“ kursierten, um dem Phänomen einen Namen zu geben, führten aber zugleich zu begrifflichen Fehleinschätzungen. „Das roch nach Esoterik, nach diesem Verständnis von Folklore, daß irgend etwas verschüttet ist in uns, das jeder in sich trägt und das man wieder rausholen kann. Bullshit! Zu glauben, die Sprache der Musik sei eine Universalsprache, das ist der größte Schwachsinn.“

Riessler hat die kontrastierenden Elemente seiner Musik nicht zu einem beruhigenden Klangbad verrührt. Die Gegensätzlichkeiten werden nicht eingeebnet. Sie stehen vielmehr in einer exakt vermessenen Balance, sind gegeneinander austariert, damit sich musikalische wie außermusikalische Bedeutungsebenen ineinander spiegeln. „Ich habe nie mit Originalzitate

Héloïse (1993); Michael Riessler Group
Schott Wergo WER 8008-2

Momentum Mobile (1994);
Michael Riessler und das Ensemble 13
Enja ENJ 9003 2

Palude (1995);
Trio Clastrier-Riessler-Rizzo
Schott Wergo WER 8010-2

Tentations d'Abélard (1995);
Michael Riessler Group
Schott Wergo WER 8009-2

Honig und Asche (1998)
Enja ENJ 9303 2

AUSWAHL-
DISKOGRAPHIE



Als Klarinetrist ist Michael Riessler genauso gefragt wie als Komponist.

gearbeitet. Mir geht es nur darum, diese Muster, die jeder in sich trägt, anklingen zu lassen und gegeneinander auszuspielen, im Sinn von Original und Fälschung oder Wahrheit und Lüge.“

Mehr noch als bei „Héloïse“ tritt bei „Momentum Mobile“ das Grundmuster, die strukturelle Basis der

Riesslerschen Klangwelt zutage. Musikalische Sprachen unterschiedlicher geographischer und historischer Provenienz, die sich sowohl über die persönlichen Idiome der Musiker als auch in den kontrastierenden Klangfarben der eingesetzten Instrumente

„Der Marsch der Ketzer“ erinnert an Olympiafanfaren

ausdrücken, werden in eine formal geordnete musikalische Interaktion versetzt. Schon die Bühnenaufstellung gibt das Konzept zu erkennen. Zwei Klangkörper – das Karlsruher Ensemble 13 und ein Jazz-Quintett –

stehen sich gegenüber im Spannungsfeld von improvisierter und ausnotierter Musik. Einzelne Stücktitel

geben Hinweise auf programmatische Bezüge, die musikalisch anklingen, ohne wirklich eingelöst zu werden. Es sind immer nur ironische Annäherungen und Umspielungen, auch bewußte Täuschungen: „Der Marsch der Ketzer“, der dann doch eher an

eine dieser altertümelnden Olympiafanfaren erinnert als an mittelalterlichen Mumenschanz. „Das hätte ein guter Stempel sein können: der Minnesänger, der über Changes spielen kann“, benennt Riessler das marktstrategische Potential der begrifflichen Verengung seiner Musik auf profitable Trends zwischen Weltmusik und Jazz. „Aber das wollte ich absolut nicht, ich kann nichts machen, das ich nicht künstlerisch moralisch verantworten kann. Obwohl das natürlich große Konsequenzen hat heutzutage, die Spielwiesen werden immer kleiner.“

Außerhalb von Kompositionsaufträgen, die „Héloïse“ und „Momentum Mobile“ ermöglicht haben, sind Riesslers großformatige Arbeiten mit zehn und mehr beteiligten Musikern heute kaum zu finanzieren. Der Markt orientiert sich am Event, am zugkräftigen Headliner. „Das beschränkt sich auf zwei Fragen: Wieviel hast du von deiner letzten Platte verkauft und wie viele Leute bringst du ins Konzert. Was du machst, das heißt eine Auseinandersetzung über die inhaltliche Seite, das interessiert nur ein paar Verrückte.“

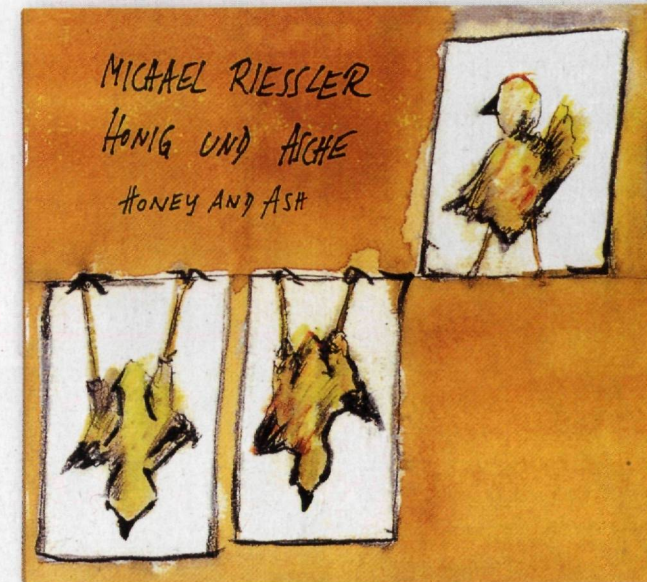
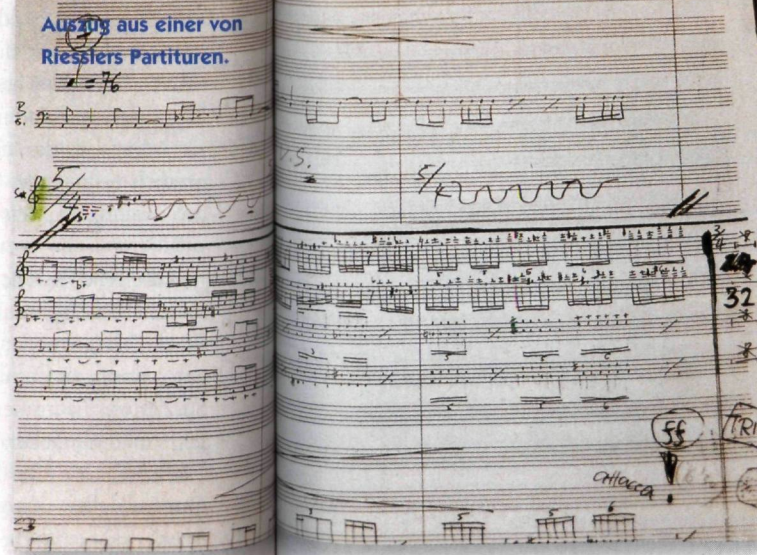
Dennoch hat sich Riessler auf seiner jüngsten CD noch weiter entfernt vom Klischee des Neo-Folkloristen, um die eigentliche Stringenz seiner Arbeit um so konsequenter weiterzutreiben. „Honig und Asche“, eine Verbindung von surrealistischen Texten und Musik, übertrifft vordergründig die bisherigen Veröffentlichungen an intellektueller Schärfe und bissigem Humor. „Das ist sehr ironisch gemeint alles, fast schon sarkastisch, auch wenn das nicht viele Leute direkt verstehen werden.“

Riessler räumt ein, daß die zehn Stücke eher sperrige Konturen aufweisen. Die Sprache und ihre musikalisch rhythmische Handhabung in einem insgesamt 14 köpfigen Ensemble bringt eine Künstlichkeit ins Spiel, die Distanz schafft. Aber dieser Verfremdungseffekt ist beabsichtigt, eröffnet vielfältigen Spielraum, um mit den verschiedenen Bedeutungsebenen in Wort- und Ton-

sprache zu jonglieren. Trotz ständiger Akzentverschiebungen und thematischer Entwicklung dominiert ein kennzeichnendes Element Riesslers Kompositionen: „das Spannungsverhältnis zwischen dem, was man im Jazz Groove nennt oder Swing oder wie auch immer, und einer komplexen kompositorischen Idee.“

Dieser rhythmische Aspekt der Musik mag auch „fever“, Riesslers jüngstes Projekt, inspiriert haben. Mit dem britischen Tänzer, Sänger und Schauspieler Nigel Charnock hat er eine gemeinsame Bühnenperformance erarbeitet, die am 3. Mai, 17.30 Uhr, in der Bremer Schauburg uraufgeführt wird. Grundlage sind Shakespeare-Sonette, über die jeder in seiner Sprache paraphrasiert und improvisiert. „Der Groove, dieses Physische, das man nicht weiter abstrahieren kann, ist der Reiz der Zusammenarbeit mit Nigel. Das stimmt in sich. Der brennt auch hundertprozentig, nicht nur auf Sparflamme.“

Ist es nach der Sprache die Körpersprache, die Riessler seinem doch im Ursprung musikalischen Konzept aneignet? Geht seine Entwicklung weg von der reinen Musik? „Ich habe letztes Jahr in Klagenfurt mit Vinko Globokar einen Kurs gegeben“, erzählt er. „Es ging im weitesten Sinn um Improvisation. Fast alle Teilnehmer waren professionelle Musiker, aber fast alle wollten innerhalb des Kurses Stücke machen, die mehr in Richtung Theater gingen oder auch mit Licht oder mit Video zu tun hatten. Kein einziger hatte offensichtlich Lust, ganz normal mit seinem Instrument zu spielen. Das fand ich schon bezeichnend.“



MUSIKALISCHE SPRACHSPIELE

Im Titel der Platte – im französischen ein Wortspiel über Melisande (miel et cendre = Honig und Asche) – drückt sich bereits der leitmotivische Gedanke aus. In insgesamt zehn Kompositionen werden surrealistische Texte, teils gesungen, teils gesprochen, einem musikalischen Kontext eingeschrieben und zeigen darin die Doppelbödigkeit im Verhältnis zwischen Laut und Bedeutung.

Gegenüber „Héloïse“ oder „Tentations d'Abélard“ wirkt „Honig und Asche“ zunächst hermetischer, erschließt sich aber unmittelbar, wenn man die wechselnde Funktion der Sprache als Schlüssel zur kompositorischen Idee versteht. Die Musik pendelt zwischen den verschiedenen Bedeutungsebenen.

Der rhythmisch-melodisch motivierte Einsatz der Sprache nivelliert ihre Funktion als Bedeutungsträger, und umgekehrt sperren sich die syntaktische Metrik und die übergreifenden Zäsuren sprachlicher Sinn-einheiten dem linearen musikalischen Fluß. Durch die vier verschiedenen Sprachen erlebt der Hörer – je nach persönlicher Sprachkenntnis – dieses Vexierspiel in ganz individuellen Abstufungen.

Exemplarisch für Riesslers Technik ist der Verlauf von „piccola cosmogonia“. Die ins-

gesamt 14 Musiker und Sänger stehen sich in zwei Gruppen gegenüber, die in einem zeitlich versetzten 16tel-Rhythmus gegeneinanderspielen. Das Zentrum bildet der Schlagzeuger (Robby Ameen mit einer außergewöhnlichen Leistung), der diese minimalistische Spannung langsam auflöst und das Ensemble in erdigen, mitreißenden Grooves zusammenführt.

Wer Riesslers Arbeiten bislang eher im Umfeld von weltmusikalischen Trends wahrgenommen hat, wird „Honig und Asche“ als einen Bruch empfinden. Tatsächlich aber hat Riessler immer verschiedene Stilistiken miteinander verzahnt und Bedeutungsebenen – musikalische wie programmatische – gegeneinander ausgespielt. Diesen Ansatz führt er mit beachtlicher Konsequenz fort, wagt aus dem angestammten Terrain des Tonsatzes jetzt den Übergriff auf außermusikalische Satzmuster.

Manfred Müller

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Michael Riessler, Honig und Asche; Michael Riessler (reeds), Elise Caron, Lucilla Galeazzi (voc), Thomas Heberer, Markus Stockhausen (tp), Jean-Louis Martinier (accordeon) u.a.
Enja CD 9303 2 DDD
Aufnahmedatum: 1997