

„daß [...] Komponieren nichts anderes heißen kann, als das Vertraute, wie auch immer, verfremden.“*

Clemens Gadenstätter

Kompositionsauftrag 2003
Comic Sense

Semantical Investigations ist nicht nur der Titel eines konkreten kompositorischen Projektes von Clemens Gadenstätter¹, sondern könnte als programmatisches Generalmotto über seiner gesamten Arbeit stehen: Untersuchungen über musikalische Bedeutungsgehalte, die Beobachtung von deren Verfestigungen und ihr Aufbrechen – so lässt sich das Feld abstecken, aus dem der Komponist sein Material schöpft, entwickelt und schließlich verwandelt zurücklässt. Im Akt des Hörens liegt dabei gleichermaßen Ausgangspunkt wie Ziel der kompositorischen Interaktion, wenn die Bedingungen, unter denen man zu hören gewohnt ist, reflektiert und die Spuren, die dieses Hören in musikalischen oder akustischen Gebilden hinterlassen hat, verfolgt werden sollen. Jeder kompositorische Eingriff bezieht sich gleichermaßen auf kulturell Vorgebildetes und dabei – durch welche Tradition auch immer – Verformtes, wie er auf dessen Veränderung abzielt, um durch die Wahrnehmung der Wahrnehmung zu einer neuen Qualität dieser Wahrnehmung zu gelangen.²

Seinen prinzipiellen Ansatz, den Clemens Gadenstätter als grundverschieden von der üblichen kompositorischen Herangehensweise an Musik ansieht, umreißt er so: „Hören ist in meinen Arbeiten als kollektive, erlernte Tätigkeit definiert. Kunst sehe ich demgegenüber als Tätigkeit, die sich die Freiheit herausnimmt, Unterscheidungen zu treffen. Alles in meiner Musik ist aus Beobachtbarem abgeleitet, bezieht sich auf

* Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: Helmut Lachenmann, *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 73-82, hier S. 76.

1. *Semantical Investigations. Konzert für Violine und Orchester (2006/07)*, geplante Uraufführung: 2008.

2. Ist dieser selbstreferenzielle Zirkel noch der Ästhetik von Clemens Gadenstätters Lehrer Helmut Lachenmann verpflichtet, so ändert sich demgegenüber bei Clemens Gadenstätter die Stoßrichtung seiner Arbeit radikal, indem sie sich weit unmittelbarer auf eine vorgefundene musikalische Sprachlichkeit bezieht.

einen Status Quo und sucht die Möglichkeit zur Transformation.“³ Ist die genaue Beobachtung dessen, was man gemeinhin hört, also die Basis im Betätigungsfeld des Komponisten, so liegt seinem eigentlichen Bestreben der Glaube an eine Möglichkeit zur Veränderung dieser scheinbar festgefahrenen Normalität zu Grunde. Sein Ziel ist es, durch die Bezugnahme auf bekannte Hörsituationen etwas anderes durchscheinen zu lassen, um „beim Hören zu beobachten, was man hört, damit man anders hört“⁴. Auf diese Weise soll man, wie bereits angedeutet, sozusagen zu einer Wahrnehmung zweiten Grades zu gelangen und damit eine Transformation der „eigentlichen“ Wahrnehmung erreichen.

Obwohl sich im Laufe seiner Arbeit die Hörobjekte, auf die sich Clemens Gadenstätter bezieht, gewandelt haben – wovon noch zu sprechen sein wird –, ist dieses grundsätzliche Anliegen doch konstant geblieben. Dass seine aktuelleren Stücke dabei völlig anders klingen als jene, an denen er das Verfahren zunächst erprobte, darf darüber nicht hinwegtäuschen.

Bevor er sich zum einen populäreren Idiomen und zum anderen signalhaften Gestalten zuwandte, komponierte Clemens Gadenstätter in einer früheren Phase seines Schaffens zunächst Werke, die sich zwar auch absolut-musikalisch verstehen lassen und die in der Nähe der musikalischen Sprache der damaligen Avantgarde wurzeln. Doch bereits hier ist der eingangs skizzierte Zugang spürbar, wenn der Komponist das gesamte Material aus den Bedingungen der Instrumente, gefiltert durch die Bedingungen des Hörens, entwickelt, so dass die physische Realität des Klanges nicht nur mitgedacht, sondern explizit thematisiert wird. Ausgangspunkt dieser Stücke sind zumeist ganz konkrete, und, bevor sie in weiteren Schritten analytisch zerlegt werden, überdeutlich präsentierte Klanggestalten:

So bildet in *Versprachlichung*: Musik für acht Instrumente und Tonband (1992-94) eine in Schwingung versetzte Violinsaite den initialen Impuls für alles weitere Geschehen, dient in *ballade I* für Stimme und Klavier (1997) die Figur des Trillers ebenso als Ausgangspunkt für vielfältige transformative Umdeutungen wie in *auf takt*. Musik für großes Orchester (1997-99) die Geste eines Trommelwirbels, wobei diese Kom-

3. Clemens Gadenstätter im Gespräch mit dem Autor, 25.5.2007.

4. Clemens Gadenstätter im Gespräch mit dem Autor, 25.5.2007.

position den „Klirrfaktor der kleinen Trommel auf den Zusammenklang anderer Instrumente überträgt.“⁵ In ähnlicher Weise stellt auch in *schniTt* für Ensemble (1993-95) ein gleichermaßen alltägliches musikalisches Element den Anstoß für den Gesamtverlauf dar: Ausgangspunkt ist hier ein ausgedehntes Unisono, in sich differenziert und mit Klangschatten versehen, von dem aus ein weites Spektrum aufgerissen wird. Schnittartig werden Teile dieses Anfangsklanges sozusagen unter die Lupe genommen, während anderes wegfällt, wird auf frequenzielle Teilbereiche focussiert, während die Klänge von Osterratschen, Guiro, Peitsche oder Papier ein vergrößertes Geräuschspektrum entfalten und gleich wieder abreißende Gesten ausbrechen, so dass extreme Kontraste zwischen Verdichtung und scheinbarem Stillstand entstehen – Kontraste, die ineinander übergehen.

Ein Umschlagen von einem Extrem ins andere lässt sich auch in *akkor(d/t)anz* für Klavier (1999/2000) beobachten: Hier führt die ständige Wiederholung von Akkordclustern in immer stärkerer Verdichtung dazu, dass sowohl die Gestalt des Akkordes – der primäre Ausgangspunkt dieser Komposition – als auch die Bewegungsform des Tanzes, auf die der Titel (unter anderem) anspielt, transzendiert werden. Gleichfalls auf den Übergang zwischen verschiedenen Klangtypen zielt *Versprachlichung*, wenn nach dem anfänglichen In-Schwingung-versetzt-Werden einer Saite einzelne Parameter aus diesem – vom Tonband erklingenden – Ereignis isoliert und vom Ensemble übernommen werden, sei es das Anreißen der Saite, ihre Tonhöhe und deren Klangfarben, der Geräuschanteil am Klang, das Diminuendo oder der Nachhall. Während hier mikroskopische Klangereignisse klanglich ausgeweitet und zeitlich ausgedehnt werden, findet auch auf einer anderen Ebene eine Interaktion zwischen den Ebenen der live spielenden Instrumente und des Tonbandes statt: Der gesprochenen Sprache einer Männerstimme, die einen Ausschnitt aus Platons Dialog *Gorgias* rezitiert, steht der Part des Solosoprans, der in dieser Musik für acht Instrumente und Tonband ebenfalls als Instrument gilt, gegenüber: Kurze Silben an der Grenze zur Sprachwerdung, meist aber noch nicht bedeutungstragend, werden neben anderen, eng mit den Instrumenten verwobenen Klängen, gesungen, und auch die wenigen Ausnahmen, etwa einzelne Worte wie „also“ ergeben, für sich genommen, ebenfalls noch keinen Sinn. Dieser wird stattdessen

5. Clemens Gadenstätter zitiert nach Christian Baier, *Clemens Gadenstätter: „Auf Takt“*, OMZ 1999, 6, S. 34-36, hier S. 36.

ausschließlich musikalisch entwickelt, und das Stück *Versprachlichung* wie auch die darin zum Tragen kommende Entwicklung verstehen sich denn auch eher als musikalischer Sinnentfaltungsprozess, der die Entstehung von Zeichen – die „Codewerdung“⁶ – nachvollzieht.

Auch wenn sich Clemens Gadenstätter also in einem von Sprache im engeren Sinn unabhängigen Bereich aufhält, spielt die Sprachlichkeit von Musik für ihn stets eine herausragende Rolle. Ebenso bilden allerdings auch die Wortsprache an und für sich sowie das Verhältnis zwischen Sprache und Musik einen immanenten Teil seiner Arbeit, wobei es sich von selbst versteht, dass der Komponist auch hier nichts als gegeben hinnimmt. Vertieft durch die anhaltende Zusammenarbeit mit der Dichterin Lisa Spalt – die sich in theoretischen Texten ebenso niederschlug wie in einigen gemeinsamen Projekten –, versteht er „Sprechen als semantische und klangliche Mitteilung“⁷, bedenkt also die Seite des Sinngehaltes ebenso ein wie die akustische Realität, nicht anders, wie er es bei musikalischen Codes auch tut, und dringt auch hier auf die Veränderung von gewohnten Zusammenhängen, die er transparent zu machen trachtet: „das *Be-greifen* ist der erste Schritt zur aktiven Veränderung, zum Nicht-hinnehmen eines Zustands, zum Verlassen der (scheinbaren) Sicherheit des Gewohnten. Der Prozeß der bewußten, also beobachtbaren und nachvollziehbaren Veränderung der eigenen Person wird dadurch erleichtert.“⁸

Wenn Clemens Gadenstätter in den neueren *Madrigalen* für sechs Solostimmen (2006-), von denen bislang die Nummern 1 (*Hey*) und 2 (*Oh-Weh*) fertiggestellt sind, den kompositorischen Ausgangspunkt bei vokalen Gesten, also vorsprachlichen Formen, sucht, experimentiert er bereits in der *Ballade I* für Stimme und Klavier (1997) mit dem Spannungsfeld zwischen solchen Gesten und semantisch gebundenen Textstellen, die er häufig auch scheinbar sinnbetont vertont, doch durch Übertreibung und einen unpassenden Kontext zugleich unterwandert (Notenbeispiel 1).

Schon die Besetzung eines traditionellen Klavierliedes ist in der *Ballade I* als historische Anspielung zu verstehen, wird aber ebenso unterlaufen wie jene „romantischen“ Textstellen wie „wie auch das Herz dir brechen will“, in Bezug auf die „emphatische“ Klangaktionen Reaktionen

6. Clemens Gadenstätter, *Versprachlichung*, Booklet zur ORF-CD Clemens Gadenstätter, Edition Zeitton CD 221, S. 11-12, hier S. 11.

7. Clemens Gadenstätter im Gespräch mit dem Autor, 25.5.2007.

8. Clemens Gadenstätter, *Drei Skizzen zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache*, Almanach Wien Modern 1997, S. 55-59, hier S. 56.

Clemens Gadenstätter
Lisa Spalt

ballade I (1997)

Notenbeispiel 1:
Clemens Gadenstätter,
ballade I für Stimme und
Klavier (1997). Sprache
entsteht in der Stimme
allmählich aus Kehlkopf-
trillern und Phonemen,
während das Klavier seine
Begleitfiguren bis zum
Widersinn repetiert. ©
Ariadne Wien

oder Kommentare bilden: Durakkorde, Läufe, Repetitionen, opernhafter Gesang wirken wie Zitate, aber zugleich wird doch klar, dass sie so nicht stimmen können, da sie isoliert und in inkommensurabler Umgebung auftauchen: Umgedeutet erscheint bereits der Grundgestus der Trillerfigur, wenn dieses traditionsbelastete Element von der Singstimme in einen Kehlkopffriller transformiert wird, und eine Auflösung bekannter Gesten findet auch statt, wenn das Stück mit dem Nachhall oder der Wiederholung spielt, wenn der Weg der Versprachlichung elementarer Lautgebungen etwa von wilden Repetitionen des Klaviers auf halber Strecke in Klang aufgelöst wird.

Erreicht wird dabei eine neue Beleuchtung von Elementen mit Wiedererkennungswert, wobei zugleich mit dem Wiedererkennen die Erkenntnis einer Differenz zum Bekannten stattfinden kann. Im Vergleich mit der Vorgehensweise von Helmut Lachenmann hat Heinz Rögl dazu einmal festgehalten: „Ist Lachenmanns Schattenwelt von Klängen eine Umdeutung, ein Negativ des sattsam Bekannten, so will Gadenstätter das Neue, das ‚Andere‘, das Luigi Nono meint, nicht unbedingt neu

erfinden, sondern gerade auch im Alt-Bekanntem suchen, das schon ‚zu‘ bekannt ist, als daß dessen inhärente Qualitäten überhaupt noch wahrgenommen werden können.“⁹

Während Clemens Gadenstätter diesen Weg konsequent weitergegangen ist, hat sich spätestens seit der *Ballade I* eine langsame Änderung in seiner musikalischen Sprache ergeben, eine Änderung, die sich als Erweiterung versteht, zumal sie der Einbeziehung auch des Abgegriffenen und Banalen gilt: „Je ‚wertloser‘ ein Material ist, umso interessanter ist es für mich, weil es vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten bietet. Ich sehe Neue Musik nicht als Seitenzweig, der nichts mit dem Leben zu tun hat und dessen Zeichen im luftleeren Raum existieren. Viele verhalten sich so, als ob das so wäre, aber das stimmt ja nicht. Musik ist kein Selbstzweck, und indem man neue Unterscheidungen definiert, kann man ihr einen neuen Sinn geben. Kunst erlaubt uns, Möglichkeiten durchzuspielen, bevor sie existenziell werden.“¹⁰

Wie kann nun aber die Gefahr, durch die Erweiterung des Materials in Richtung des Trivialen und Flachen selbst abgegriffen und banal zu wirken, in Schach gehalten werden? Das *Songbook # 0-11. Trio für Saxophon, Schlagzeug, Klavier und variable elektronische Verstärkung* gibt darauf auf seine Weise eine Antwort: Ist der Ausgangspunkt, der im Umkreis populärer Musik liegt, auch durchaus ernst gemeint¹¹, bleibt die durchaus beabsichtigte Nähe zu Popsongs doch frei von jeglicher Norm oder Normalität: Während melodischer Zusammenhang und Zusammenhalt wiederum nur bruchstückhaft existieren, plötzlich unterbrochene Linien, dynamische Schwankungen oder geräuschhafte Einschübe die melodischen Linien unterbrechen, liegt die Kontinuität in diesen Stücken einzig in der von ihnen freigesetzten körperlichen Energien, die freilich durch fragmentierte Transformationsprozesse reflektiert sind.

In unmittelbarer Fortsetzung dieses Vorgehens treibt *Comic Sense* (2002/03) die Einbeziehung des Banalen vorerst auf die Spitze: Ganz gewöhnlich ist in diesem Konzert für Klavier- und Keyboard solo und Ensemble ein Großteil seines Ausgangsmaterials: Akkordfolgen, Tonleiterausschnitte, Terzgänge, Repetitionen und figurative Floskeln bis hin zu auf und ab rasenden Läufen nehmen das in diesen Ereignissen

9. Heinz Rögl, *Komponieren als Befragen – Hören als aktives Wahrnehmen*, Booklet zur ORF-CD Clemens Gadenstätter, Edition Zeitton CD 221, S. 4-9, hier S. 4.

10. Clemens Gadenstätter im Gespräch mit dem Autor, 25.5.2007

11. „Formen solcher u.a. schmächtig als ‚populär‘ bezeichneten Musiken haben mich geprägt, sie sind nicht nur Jugendkultur geliebt, sondern haben deutliche Spuren in meiner Art und Weise zu hören hinterlassen.“ Clemens Gadenstätter, *Songbook. Linear Notes* (unveröffentlicht).

liegende potenziell Komische in den Blick, wenn sie als durchaus bekannte Muster andere Verläufe als üblich nehmen: „Dass Komik auch mit falscher Fährtenlegung arbeitet, wird zu einem Hauptthema in diesem Stück.“¹² In drei „Staffeln“ unterteilt, bezieht sich *Comic Sense* auf die traditionelle Formbezeichnung Scherzo mit Trio und nimmt dabei auch dessen Wiederholungsstruktur aufs Korn, ebenso wie eine bewusst vordergründige bis oberflächliche Gestik nach dem Muster des aus der romantischen Tradition stammenden, effektbetonten Klavierkonzerts. Während auf dessen Dreisätzigkeit schnell – langsam – schnell mit der Abfolge der „Staffeln“ äußerlich Bezug genommen wird, schimmert diese zwar durch, wird aber durch die innere Dynamik der Tempoverläufe gebrochen: Schnelle Figurationen schlagen in Entwicklungslosigkeit um, im Gegenzug werden Passagen mit langsamem äußeren Tempo durch hohe Ereignisdichte Mikroklang und Mikrobewegung belebt. Auch auf die mit einem Konzert in Verbindung gebrachte Virtuosität wird hinlänglich Bezug genommen, doch auch dieses vollzieht sich vielfach gebrochen, etwa durch eine Vervielfachung des Solistischen: Neben dem Klavier verfügt der Solist durch das Keyboard über eine Vielzahl klanglicher Erweiterungen; doch häufig spielt er auch auf dem Synthesizer ebenso „Konzert-Flügel“ wie das weitere Keyboard im Ensemble. So kommt ein verwirrendes Rollenspiel zustande, das die klangliche Kopplung synthetischer Streichersounds oder Singstimmen an den Klang des gesampelten Tasteninstrumentes noch fortsetzt.

Auch in der Energetik der Bewegungsverläufe vollzieht *Comic Sense* eine Dekonstruktion des Konzertierenden: In der ersten „Staffel“ mit dem Titel „Grand Scherzo Concertant“ geschieht dies durch eine drängende Grundhaltung, die allerdings in Stillstand mündet, wenn sich die Läufe selbst ad absurdum führen, in aussichtslose Situationen verrennen oder anderweitig ins Leere laufen. Auch in der zweiten Staffel („Entracte en miniature“), in der sich Cembalo- und E-Klavier-Klänge mit dem realen Flügel zu einer zähflüssigen Grotteske verbinden, sind nirgends hin führende Wiederholungen dem Stillstand nahe, während eine klangliche Öffnung stattfindet und schrille Umspielungsfiguren, Triller, Pfiffe und signalartige Motivfragmente einen Sinn konstruieren zu wollen scheinen. In allen drei „Staffeln“ – deren dritte („Danse mimétique“) die gegenseitige Nachahmung zwischen Solo und Tutti scheitern

12. Clemens Gadenstätter, Notiz zu *Comic Sense* (unveröffentlicht).

lässt – arbeitet Clemens Gadenstätter mit der Übertreibung, so dass eine parodistische Wirkung zu Stande kommt, aber zugleich auch die Distanz zwischen Verfremdung und Verfremdeten, das Ausmaß der Übertreibung und nicht nur die Mittel der Parodie, sondern auch die Beschaffenheit des Parodierten in den Blick geraten. (NOTEN BEISPIEL) Ziel ist auch hier eine „Abweichung vom bekannten Bild [...], genau an die Schwelle, an der das Zeichen janusköpfig wird.“¹³

Während sich an diesem grundsätzlichen Kalkül auch in der weiteren Arbeit von Clemens Gadenstätter nichts ändert, wenn er etwa in *powered by emphasis. ballade 2, 3 & 4* für Stimme, Combo, Chöre, Orchester und Elektronik (2005) die Geprägtheit des modernen Menschen durch die Umwelt mit akustischen Signalen untersucht, so scheint die Tendenz, die Einbeziehung des Banalen immer weiter voranzutreiben. Dafür spricht auch die Tatsache, dass sich über sein gesamtes Schaffen Elemente der nächsten Schicht bereits ankündigen, bevor sie explizit durchbrechen: Tonale Elemente, die erst später zum eigentlichen Thema von Kompositionen werden, werden schon ganz früh gestreift, auch Signale leuchten bereits durch, bevor sich ihnen ganze Stücke widmen. Auch wenn durch das Eindringen des Alltäglichen in die Kunst – und zumal in die Neue Musik – ästhetisch durchaus ungewohnt sein mag, liegt für Clemens Gadenstätter darin ein beabsichtigtes Resultat: „musik, wie ich sie mir vorstelle, versucht in jedem augenblick, die bedeutungshorizonte, die sich mit den klängen auftun, gleichzeitig bewusst zu machen und neu zu bestimmen.“¹⁴

13. Clemens Gadenstätter, *Semantical Investigations. Skizzen zu einer kompositorischen Poetik*, Musiktexte 113 (Mai 2007), S. 19-26, hier S. 21.

14. Clemens Gadenstätter und Lisa Spalt, *Tag Day. Schreibspiel*, Wien / Graz 2000, S. 12.

Notenbeispiel 2:
Clemens Gadenstätter,
Comic Sense (2002/03),
Staffel I (Grand Scherzo Concertant), T. 518-523.
Die ironisierte Virtuosität in Ter-, Sext-, Oktavgängen und anderen Intervallkonstellationen wird durch Klangmischung und Zielllosigkeit ad absurdum geführt. © Ariadne Wien

Biographie Clemens Gadenstätter

–

* am 26. Juli 1966 in Zell am See

Studien an der Musikhochschule in Wien (1984-91: Komposition bei Erich Urbanner, Flöte bei Wolfgang Schulz), postgraduales Kompositionsstudium bei Helmut Lachenmann an der Musikhochschule in Stuttgart (1992-95)

Komponist, Flötist (1990-92: Mitglied des Klangforum Wien), Publizist (1995-2000 Herausgeber der Musikzeitschrift „ton“), seit 2003 Professor für Musiktheorie und Analyse an der Kunstuniversität Graz

Aufträge: Ensemble Polwechsel, Klangforum Wien, ensemble recherche, Wiener Konzerthaus, Internationale Gesellschaft für Neue Musik, ORF, Donaueschinger Musiktage, Salzburger Festspiele, Steirischer Herbst, Musikbiennale Berlin, Neue Vokalsolisten Stuttgart, Konzerthaus Berlin, Ensemble Modern u.a.

Preise und Auszeichnungen: Arbeitsstipendium der Stadt Wien (1987, 1994), Preisträger beim WDR-Kompositionswettbewerb Forum junger Komponisten (1992), Staatsstipendium der Republik Österreich (1993, 1999), Förderungspreis der Theodor-Körner-Stiftung (1994), Jahresstipendium des Amtes der Salzburger Landesregierung (1995), Publicity-Preis der Austro Mehana (1997), Förderungspreis der Stadt Wien (1997), Austauschstipendium des DAAD (2006)

<http://members.aon.at/gadenstaetter>

Werke (Auswahl):

–

Trio 1990

Trio 90/91

Musik für Soloflöte 1991

Musik für Soli und Ensemble 1991/1992

Duo für Violine und Violoncello 1992 (Studie I)

...für zwei Klaviere 1992 (Studie II), rev. 1993/94

Sextett 1993 für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier und Schlagzeug

Musik für Orchesterensembles 1990/1993-94

Versprachlichung. Musik für acht Instrumente und Tonband 1992-94, Rev. 1994

schniTt für Ensemble 1993-95

Streichtrio II (friktion) für Streichtrio 1995, Rev. 1997

variationen und alte themen. Quartett für Posaune, Gitarre, Cello und Kontrabass 1996

ballade I für Stimme und Klavier 1997

schlagsaiten. kleine Studie für zwei Gitarren (1997)

auf takt. Musik für großes Orchester (1997-99)

akkor(d/t)anz für Klavier (1999/2000)

Polyskopie. Für Solisten und kleines Orchester (2000/2001)

Wir müssen einzelne irgendwann bitten, alle jetzt aufzupassen. Hörstück für 36 raumverteilte Lautsprecher/Version für 8 Lautsprecher (2001)

Songbook # 0 – 11. Trio für Saxophon, Schlagzeug und Klavier (2001/2002)

comic sense. Konzert für Klavier- und Keyboardsolo und Ensemble (**)

powered by emphasis. ballade 2, 3 & 4 für Stimme, Combo, Chöre, Orchester und Elektronik (**)

4 Szenen nach Francisco de Goya für Stimme und Gitarre in einer Person (2004-06)

SEMANTICAL INVESTIGATIONS. Konzert für Violine und Ensemble (2007)

MADRIGALE für 6 Solo-Stimmen (2007-)