

Daniel Ender
Gerhard E. Winkler – «Grauzone»
Kompositionsauftrag 1990

Am katastrophischen Höhepunkt scheint alles zugleich zu geschehen: Schreien, Rufen, Sprechen, zersplitterte Instrumentalstimmen, geräuschhaft erstickt, heftig bebend oder gewaltsam hervorbrechend: Sämtliche Materialschichten versuchen in den dichtesten Passagen von Gerhard E. Winklers *Grauzone* (1990) zugleich, an die Oberfläche durchzudringen, zur Hörbarkeit zu gelangen. In ihrer dichten Überlagerung lassen sich freilich manche diffuse Prozesse nur als entferntes Schimmern wahrnehmen, sogar äußerst profilierte Ereignisse können teils nur erahnt werden, ihre Farben gehen im Durcheinander verloren, ihre feinst ausgearbeiteten Konturen leuchten nur momentweise hervor. Durch die Gleichzeitigkeit des an sich ausdrucksvollen Geschehens schlägt das individuelle Gewicht der vielen vielschichtigen Stimmen in fahle Gleichförmigkeit um, zeigt sich die Vergeblichkeit der energiegeladenen, nicht voneinander wissenden Gestalten, verliert sich ihr Charakter in einem Meer von zielloser Bewegung, die doch zugleich von zwingender Notwendigkeit wie von einem äußerst ökonomischen Einsatz des Materials geprägt zu sein scheint.

Das Chaos, aber auch zugleich die darin verborgene Ordnung, die Individualität der Einzelstimmen und der sinngebende Zusammenhang – in den Werken von Gerhard E. Winkler findet sich stets beides, und zwar nicht bloß als Gegensatzpaar, sondern oft als allmählicher Übergang von einem Zustand in den anderen. Das ist kein Zufall, hat sich doch der Komponist ausgiebig mit Chaos- und Katastrophentheorien auseinandergesetzt und versucht, daraus dynamische Systeme zu entwickeln, die musikalisch fruchtbar gemacht werden können. Geradezu zwangsläufig ergeben sich daraus chaotisch, katastrophisch und damit immer auch zufällig wirkende Fortschreitungen – allerdings stets auf Basis von vorher entwickelten Regeln: «Der Zufall spielt eine Rolle, aber ein Zufall, der sich aufgrund von genau definierten Gesetzen entwickelt, um zu einer Form von Wachstumslogik zu gelangen.»¹

Diese «Wachstumslogik» vermag auch den Eindruck des Ökonomischen zu erklären, der sich bei der Musik von Gerhard E. Winkler häufig einstellt. Meist entwickeln sich ganze Stücke aus der Arbeit mit einer einzigen Keimzelle, oder, wie der Komponist es selbst nennt, mit einem «Ideenkern»², der das gesamte Material in nuce enthält und im Laufe des Stücks entfaltet wird – was sich auch zwischen den einzelnen Stücken fortsetzen kann.

Ein Großprojekt ist diesbezüglich der mit einem Solostück beginnende, in seinem weiteren Verlauf auch große Chor- und Orchesterbesetzungen umfassende Werkzyklus *Les arbres*, der das Wachstum der im Titel genannten Bäume nicht nur auf einer metaphorischen Ebene thematisiert, sondern mit den kompositorischen Prinzipien der Stücke und den sie verbindenden Entwicklungsstufen organischen Wachstumsprozessen nachgebildet ist und dabei jeweils eine kompositorische Idee konsequent entfaltet.

zitternd (ein Nucleus) für Violine solo (1989), das den Ausgangspunkt und «Zellkern» der gesamten zyklischen Werkreihe beinhaltet, ist in seinem Material äußerst reduziert: Mikroglissandi einerseits und Unterbrechungen der von diesen etablierten Bewegungen andererseits bilden die sparsame Dramaturgie des meistens an der Grenze des Hörbaren verbleibenden Stücks. Ganz im Gegensatz dazu steht der Grundgestus von *Außenhäute* für Es-Klarinette, Bariton-Saxofon, Violine und Violoncello (1989), dessen hohe und tiefe Instrumente quer durch die Familien, räumlich möglichst weit voneinander positioniert, auch musikalische Extrempositionen in der Höhe und Tiefe einnehmen. Die Verbindung zu *zitternd (ein Nucleus)* liegt indessen nicht nur in formalen Bezügen, sondern in der Weiterentwicklung der Glissandi, die nun mit scharfen Akzenten durchsetzt sind, oder in der Ausarbeitung eines Geräuschimpulses zu einem ausgedehnteren Geräuschfeld.

In *Grauzone* für zwei Soprane, sieben Chorgruppen, vier Schlagzeuger, Ensemble und live-elektronische Klangumformung (1990) setzen sich solche Transformationsprozesse in größerem Rahmen fort: Die Mikroglissandi «ziehen sich wie ein Cantus firmus durch das Werk»³, werden aber nun aufgesplittert und setzen, sobald sie sich einmal zu harmonischen Strukturen entwickelt haben, an deren einzelnen Punkten wieder von neuem an. Neben und trotz diesen so logischen innermusikalischen Prozessen ist nicht nur *Grauzone*, sondern der gesamte *Les Arbres*-Zyklus für Gerhard E. Winkler auch und vor allem «eine kritische Analyse und Stellungnahme zu unserer Zeit, die auf die Zerstörung der Natur und die Gefahren der Technik hinweisen möchte.»⁴ Außerdem prangert der Komponist den verschwenderischen Umgang mit

¹ Gerhard E. Winkler im Gespräch mit dem Autor, 30.5.2007.

² Gerhard E. Winkler im Gespräch mit dem Autor, 30.5.2007.

³ Gerhard E. Winkler, zitiert nach Christian Scheib, *Gerhard E. Winkler: Nicht vollendbare Projekte. Die Kraft des Widerstands im konzentriert Leisen*, Katalog Wien Modern 1990, S. 107–112, hier S. 110.

⁴ Gerhard E. Winkler im Gespräch mit dem Autor, 30.5.2007.

natürlichen Ressourcen durch das Konsumverhalten an. Hatte es bereits in *Außenhäute* einen mit «Katalog der Fetische» überschriebenen, rauschhaft-chaotischen Abschnitt gegeben, so möchte er in *Grauzone* durch die Integration der «Fetisch-Objekte der Konsumgesellschaft»⁵, darunter Plastikflaschen und anderes Verpackungsmaterial, ein Ölfass oder ein Einkaufswagen, der als Schrapper Verwendung findet, auf diese Botschaft hinweisen.

Nicht nur die Textcollage aus Fragmenten aus dem *Winterpsalm* von Peter Huchel, den *Empfindungen von Friedrichs Seelandschaft* von Heinrich von Kleist, aus Dantes *Göttlicher Komödie* und aus dem Buch Ezechiel aus dem Alten Testament vermag unterdessen daran zu gemahnen, dass *Grauzone* dem Andenken Luigi Nonos gewidmet ist, dessen politischer und ästhetischer Haltung das Werk in gewisser Weise verpflichtet erscheint: durch die Intensität und gleichzeitige Gebrochenheit des Ausdrucks und durch die Zersplitterung der Ereignisse ebenso wie durch emphatischen Gesang, der einerseits zum Schreien hin kippt, andererseits sich ins distanziertere Sprechen zurückzieht.

Lässt sich *Grauzone* demnach in thematischer wie musikalischer Hinsicht als Fortsetzung von *Außenhäute* – selbst eine lineare Vergrößerung von *zitternd (ein Nucleus)* – sehen, so bildeten dann auch Teile von *Grauzone* Ausgangspunkte für neue Stücke. Dabei ging es Gerhard E. Winkler zum einen um ein auskomponiertes Zoomen, das ins immer Kleinere hineinblickt, um zu zeigen, dass im Einzelelement ein reiches Innenleben herrscht, und damit gleichsam einen auskomponierten Wahrnehmungsprozess nachzustellen. Zum anderen verlagerte sich die politisch engagierte Dimension der Kompositionen von Überlegungen zur Umwelt – sowohl *zitternd (ein Nucleus)* als auch *Außenhäute* sollten ursprünglich nach Möglichkeit im Freien aufgeführt werden – zu konkreteren aktuellen Anlässen oder Ereignissen historischer Bedeutung. So thematisiert *Schutzräume. Inszenierbare Bruchstücke* für Ensemble (1994) die Belagerung von Sarajewo während des Bosnisch-Serbischen Krieges oder verstehen sich die beiden zusammengehörenden Werke *Twins* beziehungsweise *Twins'n'Towers* (2001-03) als Reaktion auf die New Yorker Anschläge des 11. September 2001 «und stellen den Versuch dar, der sich [...] abzeichnenden Konfrontation der Kulturen das Modell eines verstärkten Dialoges entgegenzusetzen.»⁶ Während *Twins* den Klang der westlich konnotierten E-Violine und der arabischen Ud, die live-elektronische veränderte traditionelle arabische Musik spielt, miteinander verschmelzen lässt, fügt *Twins'n'Towers* noch eine kommentierende Ensembleschicht hinzu.

Auch *Flechten – Filamente (Requiem boréal)* (2002/03) gehört zu den explizit politisch engagierten Stücken des Zyklus. Eine Collage von Gedichten rund um das Thema Baum bezieht sich zum einen auf das Verbot von Bäumen in den jüdischen Ghettos während des Nationalsozialismus, zum anderen auf die Zerstörung der Regenwälder. Während diese Komposition die Chorstellen aus *Grauzone* weiterspinnt und somit die Verbindung zum Gesamtzyklus wahrt, dringt hier mit dem Zerbrechen von Ästen ein akustischer Realklang ein, der eine Verbindung zu einer alltäglichen Erfahrung herstellt und, ähnlich wie *Heimwärts (in memoriam Thomas Bernhard)* für Zither, Hackbrett und live-elektronische Klangumformung (1989) nach Bernhards Roman *Frost* durch die kompositorische Verfremdung gewohnter Klänge, eine Distanz schafft und das Gewohnte als Fremdes erscheinen lässt.

Hier wie meist in seinem Schaffen widmet sich Gerhard E. Winkler dabei bewusst dem «In-Frage-Stellen von Selbstverständlichkeiten»⁷, sei es die Aura eines Instrumentes oder Klanges, aber auch die übliche Hierarchie zwischen Komponisten und Interpreten, die im gebräuchlichen Werkbegriff ihren Ausdruck findet. Im Bestreben, «weg von starrer Determination» zu kommen, in dem der Komponist überhaupt eine «allgemeine Tendenz»⁸ erblickt, hat der Komponist unter intensivem Einsatz elektronischer Datenverarbeitung einen weiten Weg zurückgelegt, der von alternativen Dramaturgien bis zu der vom Computer während der Aufführung live erstellten Partitur reicht.

Zunächst hatte Gerhard E. Winkler mit dynamischen Systemen gearbeitet, sich mit der Chaos- und der Katastrophentheorie auseinandergesetzt und daraus Modelle entwickelt, die einen dynamischen Prozess zu generieren imstande sind. Bis allerdings aus diesen Berechnungsmodellen direkt Partituren abgeleitet werden konnten, bedeutete es einen langen Weg der Transformation in ein musikalisches System. So ist *emergent* für Ensemble, computergesteuerten Synthesizer und live-elektronische Klangumformung (1993) jenes Werk von Gerhard E. Winkler, das erstmals auf einer Computersimulation basiert, während die Partitur selbst noch vom Komponisten schriftlich fixiert wurde. Dieser Umstand sollte sich allerdings bald ändern. Denn mit *Les chambres séparées* für Klavier, Schlagzeug, Realtime-Scores, Licht-Farb-Steuerung und interaktive Live-Elektronik (1994/95), das vier virtuelle Klangräume setzt, realisierte der Komponist zwar eine ganz ähnliche Idee wie jene, der er sich bislang mit herkömmlichen Partituren gewidmet hatte, wenn er etwa in *Chronogramm* für Orchester (1989/91) sieben getrennte, zeitlich selbstständig organisierte Klangtypen aufeinander prallen ließ. Doch seit *Les chambres séparées* traten mit den so genannten Realtime-Scores ganz neue musikalische Präsentations- und Notationsformen auf den Plan: Diese vom Computer erst während der Aufführung errechneten Partituren folgen einerseits vorgegebenen kompositorischen Verlaufsformen und sind andererseits in der Lage, auf bestimmte Signale der Interpreten zu reagieren und dadurch dem Stücke einen veränderten Verlauf zu geben. So ist beim Real-Time-Score jede Version naturgemäß anders, aber jede Version besitzt für den Komponisten gleichermaßen Gültigkeit.

5 Gerhard E. Winkler, *Aug' um Ohr. Einige intermediala Fingerübungen*, Katalog Wien Modern 2001, S. 67-72, hier S. 72.

6 Gerhard E. Winkler, *Les arbres-Projekt*, unveröffentlichter Einführungstext.

7 Gerhard E. Winkler im Gespräch mit dem Autor, 30.5.2007.

8 Gerhard E. Winkler im Gespräch mit dem Autor, 30.5.2007.

Als eigener Parameter wird durch die Reaktion des Interpreten auf das Computerprogramm und umgekehrt – dieser Kreislauf stellt einen einfachen Rückkoppelungsmechanismus dar – die Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine bedacht, denn «man bekommt bei der Arbeit mit Realtime-Scores ein anderes Verhältnis zum Faktor Zeit.»⁹ Deshalb hat Gerhard E. Winkler auch explizit mit der Reaktionszeit, die der Interpret benötigt, gearbeitet und spielt zuweilen ein bewusstes Spiel mit den Möglichkeiten und Unschärfen des Systems. Obwohl er teilweise aus solchen Stücken auch verbindliche Fassungen ausgearbeitet und eine bestimmte Version an Stelle des Computers auskomponiert hat, waren dem Experiment mit den Möglichkeiten seines Modells vorerst keine Grenzen gesetzt.

So übernimmt auch in *Koma* für Streichquartett, Realtime-Scores, Licht-Farb-Steuerung und interaktive Live-Elektronik (1995/96) ein Computer die Generierung des «Notentextes», wobei hier Farb- und Lichtsignale zur Interaktion mit dem Computer dienen, der diese Zeichen wieder dechiffriert und darauf entsprechend reagiert. In *Entrop* für Frauenstimme, Englischhorn, Realtime-Scores, interaktive Live-Elektronik und vor- und wiederaufgenommene vierkanalige Soundfiles (1994-98) wird das vorher aufgenommene Material live modifiziert und vom Interpreten mit Live-Elektronik verändert.

Auch im ausgedehnten *Hybrid*-Projekt für meist ein Soloinstrument, Realtime-Score und interaktive Live-Elektronik müssen die Interpreten mit dem System kommunizieren, sei es mit Licht oder bestimmten Tonhöhen, die ebenfalls als Signale fungieren können, die in einem Feedback-System zu Rückkoppelungsprozessen führen. Dabei kann der Interpret in verschiedenen Situationen verschieden reagieren und erhält eine so große Breite an Möglichkeiten, dass es doch einigen Raum für den Musiker als Individuum gibt – im Grunde sogar mehr Entscheidungsfreiheit als in anderer Musik.

Zwangsläufig ändert sich dabei der musikalische Werkbegriff; Gerhard E. Winkler ist es aber wichtig, dass das Werk ein Werk bleibt: «Die Identität der Werkgestalt wird ersetzt durch einen ‚Horizont des Möglichen‘, innerhalb dessen die vielen Versionen dieses Werkes anzutreffen sind.»¹⁰ Während alle diese Versionen absolut gleichwertig sind, wird der Komponist «zum Beobachter: Er setzt Möglichkeiten, Horizonte, gibt den Rahmen vor und ist nicht mehr ein Schöpfer eines einmaligen, endgültigen Artefaktes.»¹¹

Den vorläufigen Höhepunkt dieser Bestrebungen bildet *Heptameron*. Interaktive Oper für drei Stimmen, Saxofon, Akkordeon, Viola, Realtime-Scores, Sensoren, Farb-Licht-Steuerung, Videos und Live-Elektronik (1998-2002): Hier nutzen Entfernungsmesser die Präsenz von Körpern auf der Bühne als Steuerungselemente; die Positionen von Personen auf der Bühne wirken sich unmittelbar auf die musikalischen Verläufe aus, und sogar ihre Relationen zueinander werden von den Sensoren gemessen und lösen Veränderungen in der live-elektronischen Schicht aus.¹²

Das Spektrum, das Gerhard E. Winkler kompositorisch abdeckt, ist auch abseits dieser außergewöhnlichen Novitäten ein weites, sei es in *Kassandra Xtended*. Improvisations-Szenen (Choreographie / Musik) für Kinder und Jugendliche (2006/07) mit zweihundert Schülerinnen und Schülern, wo unter Einbeziehung anspruchsvoller Musik ein spielerischer Umgang mit den Polen Individuum und Kollektiv, Stille und Lärm und den Elementen Tanz und Musik etabliert wurde, oder sei es in einer scheinbar konventionellen Komposition wie *Meduse I* für sechs Solostimmen (2005), die vielleicht exemplarisch für das musikalische Denken von Gerhard E. Winkler entstehen kann. Wenn hier mikrologische Ereignisse einem ins Überdimensionale gedehnten Satz von Hesiod gegenüberstehen, sind die Ebenen des Mikroskopischen und Makroskopischen zwar aufeinander bezogen, aber bleiben in gleichem Ausmaß unvereinbar, wie sie dennoch miteinander kommunizieren: Der Wechsel zwischen den Dimensionen des Kleinsten und des Größten bildet so ein Angebot, sich hörend in diese Welt in der Welt zu versenken.

Textauszug aus: Daniel Ender: *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank
Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay.* Sonderzahl Verlag 2007.
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

9 Gerhard E. Winkler im Gespräch mit dem Autor, 30.5.2007.

10 Gerhard E. Winkler, Verflüssigungsmanifest, Positionen 56 (August 2003), S. 20-21, hier S. 20.

11 Gerhard E. Winkler im Gespräch mit dem Autor, 30.5.2007.

12 Vgl. Gerhard E. Winkler, *Körper / Computer / Sensoren – Musiktheater als interaktives Kunstwerk*, in Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Das Musiktheater – Exempel der Kunst, Studien zur Wertungsforschung*, Band 38, S. 236-254.