

Zeitschrift: Dissonanz

Band: - (1999)

Heft: 59

Artikel: Sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung : zur Spracharbeit der Komponistin Annette Schmucki

Autor: Müller, Patrick

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927994>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SICH SELBST WAHRNEHMENDE WAHRNEHMUNG

VON PATRICK MÜLLER

Zur Spracharbeit der Komponistin Annette Schmucki

Überall beredtes Schweigen, bittere Süsse: Es wäre einmal ein lohnendes Unterfangen, aus der Musik des 20. Jahrhunderts eine Systematik der musikalischen Vexierbilder, der akustischen Täuschungen, der klanglichen Oxymora zu erstellen – mit Sicherheit käme da ein hübsches Gruselkabinett zustande. Da gibt es Stücke, die aufhören, obwohl sie nie enden (Karlheinz Stockhausens Momentformen), Zeit, die mit höchster Geschwindigkeit steht (Dieter Schnebels *Compositio*), Glissandi, die unendlich fallen, in Tat und Wahrheit aber steigen (Jean-Claude Rissets Paradoxe), kontinuierlich zunehmende Accelerandi, die plötzlich stillzustehen scheinen (Spahlingers *passage/paysage*) – die Liste wird sich im Verlauf der folgenden Betrachtungen einiger Werke Annette Schmuckis noch um einiges verlängern. Doch handelt es sich, wo Musik etwa steigend fällt oder schneller langsamer wird, keineswegs um bloss kompositorische Sandkastenspiele oder um sinnleere Konstruktionen auf dem Reissbrett des geduldigen Notenpapiers, wo die Freiheit scheinbar grenzenlos ist, in Tat und Wahrheit aber immer neu erarbeitet werden muss. Vielmehr hält sich das Hören in solchem Wald, aus dem es anders herausschallt, als hineingerufen ward, einen akustischen Spiegel vor: Mit sich selbst im Widerspruch nimmt sich Wahrnehmung plötzlich selbst wahr; und wo etwas urplötzlich etwas ganz anderes, mitunter das Gegenteil, bedeuten kann, wird dem Hören bewusst, dass und wie das Bewusstsein andauernd Sinn unterstellt. Es mag daher kaum erstaunen, dass dergestaltete Oxymora, Kristallisationspunkte dialektischer Bewegungen, gehäuft bei jenen Komponisten auftauchen, die sich selbst als «kritische» verstehen: Die Schärfung von Wahrnehmung und Bewusstsein verfolgt dabei den Zweck, erstarrte Hierarchien (nicht nur musikalischer Art) sichtbar zu machen, sie dadurch zugleich bestimmt zu negieren. Für diesen Zweig kontemporärer Musik wird gern zum Schlagwort «politisch» gegriffen – Schublade auf: Helmut Lachenmann, Nicolaus A. Huber, Mathias

Spahlinger rein, Schublade zu –, doch gilt es zu bedenken, dass jede Musik ihre politischen Implikationen trägt.

Die 1968 geborene Zürcher Komponistin Annette Schmucki gehört zu jener Generation, die vom Reflexionsstand solcher im Wortsinne selbst-bewusster Musik gleichsam selbstverständlich ausgehen kann. Das Komponieren Hubers oder auch Hanns Eislers gehörte schon früh zu ihrem Vorbild, ihre eigenen kompositorischen Studien begann sie – neben der Ausbildung zur Gitarristin – in Winterthur beim Lachenmann-Schüler Cornelius Schwehr und setzte sie bei Mathias Spahlinger an der Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau fort. Eine gross angelegte analytische Arbeit zu Helmut Lachenmanns Ensemblestück *...zwei Gefühle...* schliesslich, die Teil ihres Diplomabschlusses in Komposition bildet, zielt mitten ins Zentrum ihrer eigenen kompositorischen Interessen – wie überhaupt Analysen über Analysierende nicht selten ebensoviel auszusagen vermögen wie über das Analytierte. Einerseits ist da nämlich der Wunsch spürbar, im analytischen Zugriff – abgesehen von einigen Grundentscheidungen – Hierarchien (und Wertungen) möglichst zu minimieren und deshalb auch auf das stark hierarchisierende Mittel kommentierender Sprache fast durchgehend zu verzichten; andererseits gehört die Fokussierung auf das Verhältnis von Musik und Text zu jenen Grundentscheidungen, wobei zu den Ergebnissen der Analyse eine weitere Paradoxie gehört, die im übrigen eine Grunderfahrung seriellen Komponierens ist: Dass nämlich ein auf der Konstruktionsseite kontinuierlich und gleichgerichtet entwickelter Parameter auf der Seite der Wahrnehmung plötzlich diskontinuierlich erscheinen kann, dass also, im Fall von Lachenmanns «Musik mit Leonardo», der gesprochene Text des Instrumentalensembles «qualitativer sprung quantitativer veränderung von klang»¹ ist.

Die drei Stücke, die im folgenden kurz betrachtet werden sollen, spielen je andere Möglichkeiten durch, wie Sprache

1. Annette Schmucki, *materialmappe zu «...zwei gefühle...», musik mit leonardo von helmut lachenmann. diplomarbeit im rahmen der hochschulabschlussprüfung komposition, Ms., 1998, S. 1.*



mit Musik in Zusammenhang gebracht werden kann: Einmal steht der äussere Klang der Wörter im Zentrum, einmal deren Tiefenstruktur, in einem dritten Fall werden Wörter zu Lieferanten von Klangmaterial, das sodann erschöpft wird; bei einem vierten Stück, das gegenwärtig in Arbeit ist und am Tonkünstlerfest in Baden zur Uraufführung gelangen soll, geht es – weitere Möglichkeit – um die Umsetzung des Sprechapparates auf verschiedene Instrumente. Alle diese Stücke zeichnen sich dabei durch eine äusserst eigenwillige, durch statische Flächen und harte Schnitte gekennzeichnete, mitunter körperhaft gestaltete Klangsprache aus.

DER KLANG DER WÖRTER

Das Vermeiden, besser vielleicht: das Bewusstmachen von Hierarchien einerseits, die intensive Arbeit an und mit der Sprache andererseits begegnet auch in *kaspar ist tot* (1993/94), nach dem Gitarrenduo *material* (1990), der Musik zum Film *die ankunft* (1991), dem Einton-Stück *stück* (1991/92) und *gitter* (1993) für Trommeln die erste Komposition, der ein Text zu Grunde liegt – von wo aus seine Worte gleich Blasen in verschiedenen Ausformungen an die klangliche Oberfläche drängen. Auf die oft gestellte Gretchenfrage, wie Komponierende es mit der Sprache hielten, scheint Schmucki dabei nicht eine weitere, letzte und endgültige Antwort geben zu wollen; Thema der Komposition für hohe Frauenstimme, Klarinette, Streichtrio und Tonband ist in gewisser Weise vielmehr diese Frage selbst. In den sechs Teilen von *kaspar ist tot* wird das bekannte, titelgebende Gedicht des Dadaisten Hans Arp sechs verschieden komponierten Lektüren unterworfen – vielleicht darf man dabei einen Verweis auf Arps eigene Praxis sehen, seine Texte immer wieder zu neuer Darstellung zu bringen.² Die jeweiligen Übersetzungen des Textes in Musik folgen dabei gleichsam objektiv nachvollziehbaren Gesetzen. Im ersten Teil des Stückes etwa

greift solche Trans-Komposition gerade auf der Gegenseite konventioneller Vertonung an, bei jenen Wörtern nämlich, die keinen selbständigen Sinn, keine selbständige Bedeutung tragen: Artikel, Pronomen, Interjektionen, deiktische Wörter. Nach solchem Filterungsvorgang bleiben etwa von den ersten beiden Zeilen des Arpschen Gedichtes – «weh unser guter kaspar ist tot. / wer trägt nun die brennende fahne im zopf. wer dreht die kaffeemühle. wer lockt das idyllische reh.» – die Worte «weh unser / wer nun die im wer die wer das» zurück, deren phonetische Erscheinung nach bestimmtem System mit einem oder mehreren Instrumente allein, mit Sprechstimme allein oder mit Stimme und Instrumenten klanglich nachgebildet werden (vgl. Notenbsp. 1). Grundlage dieser Übertragung bildete im Kompositionsprozess eine Spektralanalyse einer lesenden Frauenstimme, wodurch sich die jeweiligen, den einzelnen Silben zugehörigen Tonhöhen ebenso ergaben wie die Wahl der einzelnen Instrumente, bestimmt durch die jeweiligen Formantbereiche.

Eine der Pointen der Komposition nun ist es, dass das Stück mit dieser durchaus originellen «Vertonung» nicht etwa abgeschlossen ist, dass ihr vielmehr andere Möglichkeiten entgegengestellt werden. So geht etwa der fünfte Teil gerade gegensätzlich vom vielleicht assoziationsreichsten und also bedeutungsgeladensten Wort von Arps Gedicht aus, «kaspar»³. Und während im ersten Teil das natürliche Sprechtempo der vielen Worte respektiert worden war, so ist hier das einzelne Wort auf rund einhundertfünfzig Takte gedehnt (wodurch die Textverständlichkeit, paradox, wieder verloren geht). Auch in diesem Falle liegt eine Spektralanalyse zugrunde, auch diesmal folgt die Übertragung des Textes in Musik gleichsam objektiven Gesetzen, indem nämlich die Ton- und Geräuschanteile des in Zeitlupe gedachten «kaspar»-Spektrums auf die einzelnen Instrumente übertragen werden. In einem vierten Teil sodann sind Worte ganz abwesend, fokussiert wird hier – der Silbenzahl des Gedichtes fol-

2. Allein von diesem Text sind vier Fassungen überliefert: in einer Form ohne Zeileneinteilung und Satzzeichen (1919 in der Zeitschrift *Dada*), als Teil eines grösseren Gedichtes namens *Die Schwalbenhode* (1920 im *Dada-Almanach*), in der bekanntesten Fassung, die auch Annette Schmucki ihrer Komposition zugrundelegt (1920 im Gedichtband *der vogel selbdrift* erschienen), sowie in einer späten, inhaltlich überarbeiteten Version (1948 im Band *On my way*).

3. Entsprechend vielfältig ist denn auch die Deutung des Eigennamens, die die Arp-Forschung vorgeschlagen hat: Verwiesen wurde auf Namensträger aus Arps biographischem Umfeld, auf etymologische Wurzeln des ursprünglich persischen Namens, auf die Figur aus dem Puppenspiel, auf einen der drei Könige oder auch auf Kaspar Hauser (vgl. Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart 1967, S. 126). Pointe der Verwendung des Namens Kaspar dürfte aber gerade solche Vieldeutigkeit sein.

gend – der rhythmische Aspekt; im dritten Teil schliesslich ist der Text ganz, wenn auch nicht unverseht präsent, gelesen von einer männlichen Stimme ab Tonband, wobei die Proportionsstruktur des zweiten Teiles diese Lektüre zerschneidet, als werde das Vorspielen des Tonbandes nach starrem Zeitraster unterbrochen und wieder in Gang gesetzt.

Wo aber ein vom Gedicht selbst abgeleitetes zeitliches Raster dieses Gedicht zerschneidet, letztlich zerstört, wird offenbar, dass auch die objektiv nachvollziehbaren Umsetzungen des Textes in Musik bloss subjektiven Impulsen folgen, dass also, anders gesagt, jede kompositorische Entscheidung, aber auch jede Entscheidung überhaupt, immer neue und andere Hierarchien einführt. Indem die einzelnen Teile zudem hart aneinandergeschnitten sind, indem also keine Übergänge vermitteln und etwa Versöhnung vorspiegeln, wird deutlich gemacht, dass die verschiedenen Möglichkeiten nicht miteinander verrechenbar sind, dass sie vielmehr, wie in einem kubistischen Bild, von verschiedenen Blickrichtungen und Ausgangspunkten zeugen, die nicht auf einen einzigen, letzten Standpunkt zurückführbar sind – natürlich ist dies auch eine eminent politische Aussage.

Eine solche ist im übrigen auch dem Gesamtverlauf der Komposition abzuhören: Er lässt sich, auch im Hinblick auf mehrere Zitate aus Hanns Eislers *Solidaritätslied*,⁴ als Befreiungsprozess beschreiben. Am Ende nämlich wendet Schmucki eine Technik an, die auch in ihren anderen Spracharbeiten auftaucht: Die fünf Interpretierenden lesen stumm und unabhängig voneinander das Arpsche Gedicht, wobei sie bei bestimmten Worten bestimmte Gestalten zu spielen bzw. zu sprechen haben (es sind übrigens dieselben wie im ersten Teil). Die einzelnen Stimmen also haben sich aus dem uniformierenden Zeitraster des ersten Teils zu individueller Zeitlichkeit befreit. Die Komponistin selbst sieht dabei durchaus selbstkritisch auf diesen Aspekt ihres frühen Werkes zurück. Nicht etwa, weil ihre neueren Stücke nicht mehr auf Befreiung abzielen würden; doch kann es in der Musik, in der Terminologie etwa Lachenmanns gesprochen, nicht darum gehen, den schlechten Weltlauf zu betrauern oder die Utopie von Versöhnung abzuschildern, vielmehr sollen Bewusstseins- und Wahrnehmungsvorgänge bewusst gemacht werden, die in der aussermusikalischen Wirklichkeit ebenso ablaufen wie in der Musik selbst.

DIE STRUKTUR DER WÖRTER

Während in *kaspar ist tot* die verschiedenen Übersetzungssysteme, von denen die einzelnen Teile ausgingen, in ihrer Unverrechenbarkeit gegenseitig relativiert wurden, sind in der Robert Walser-Vertonung *am fenster* (1996) für Sängerin und Akkordeon die Brechungsvorgänge zu simultanen Überlagerungen und Übersichtungen gebracht. Zwischen den beiden Kompositionen liegt zudem die Erfahrung der Körperlichkeit im Vorgang der Interpretation, die in *elfeinhalb möglichkeiten* (1995) für Posaune und Zuspieldband anhand des Atems und seiner Brüchigkeit sowie in *ziehen stossen schlagen* (1996) für neun Streichinstrumente anhand der titelgebenden Bewegungsvorgänge untersucht werden. Und so ist auch in *am fenster* der jambische Gleichschritt des Walserschen Gedichtes tief in die Körperlichkeit der beiden Interpretierenden eingelassen: Im Falle des Akkordeons ist er in Balgbewegungen umgesetzt, die bis an den äussersten Rand auszuführen sind; und bei der Sängerin sind die Senkungen und Hebungen des Versfusses als Sprechen bzw. Singen im (möglichst lange gehaltenen) Ein- und Ausatmen interpretiert (vgl. Notenbsp. 2)⁵; ansonsten soll nicht geatmet werden. Dabei entsteht, weitere Paradoxie, aus dem Gleichmässigen Ungleichmässiges: Während beim Akkordeon die

gleichförmigen Balgbewegungen je nach Anzahl der gedrückten oder eingeschalteten Töne zu je unterschiedlicher Dynamik führen, geraten bei der Sängerin die im Einatmen gesungenen Töne aufgrund der grösseren Schwierigkeit automatisch kürzer als die ausatmenden. In beiden Fällen aber soll die Forcierung der instrumentalen Möglichkeiten zu einer Ausdruckhaftigkeit führen, die auf höhere Ebene zu stehen kommt als das überkommene romantische Ausdruckstreben, dieses aber gleichwohl bewusst hält.

Wie schon bei *kaspar ist tot* wird auch hier das Gedicht für den Gesangspart mehreren Filterungsvorgängen unterzogen, die auf die vielfachen Schichtungen anspielen dürften, von denen Walsers Text spricht – im übrigen ist das Gedicht mit seiner Schneemetaphorik, Ausdruck «fundamentaler Trauer»⁶, sowie durch die Fenstermetapher⁷ für den Winter-Lyriker Walser sehr typisch:

Zum Fenster sehe *ich*
hinaus, es ist so schön,
hinaus, es ist nicht viel.
Es ist *ein* wenig Schnee,
auf den es regnet jetzt.
Es ist ein schleichend *Grün*,
das in ein Dunkel schleicht.
Das Dunkel ist die Nacht,
die bald *in* aller Welt
auf allem Schnee wird sein,
auf allem Grün wird *sein*.
Hin schleicht sich freundlich Grün
ins Dunkel, ach wie schön.
Am *Fenster* sehe ich's.

Die Filterungsvorgänge, die auf das ausserordentlich stark reduzierte Wortmaterial bei Walser appliziert werden, betreffen auch hier die Wortarten: Die Verben, in der Komposition immer in den Infinitiv gesetzt, werden gesprochen, von den Substantiven die stimmhaften Konsonanten vokalisch eingefärbt gesungen, Floskeln wie «es ist» ganz weggelassen, der Rest geflüstert. Der Part des Akkordeons, der sich aus demselben sechstönigen, in drei Tritonuspaaren angeordneten Tonmaterial wie die Sängerin bedient, stellt eine zeitlich unabhängige Schicht dar, hat aber an Schlüsselstellen auf die Sängerin zu reagieren, beim Verb «sehen» etwa Durchblick auf den Zentralton *h'* zu geben oder bei ihren Versäueren kurz zu pausieren. Wie bereits angetönt wird diese äusserst transparente Struktur, der man ob dem hohen Systematisierungsgrad möglicherweise den Vorwurf des bloss konstruierten machen könnte, durch eine weitere Übersichtung gebrochen, gestört: Mit dem sforzatierenden Atemgeräusch (im Notenbeispiel am Ende der ersten Verszeile) dringt Äusseres in das Gefüge ein, auch im weiteren Verlauf der Komposition begegnet es immer wieder. Für die übergeordnete Struktur hat dies meist geringe Konsequenzen, ausser in einem Falle: In der sechsten Zeile führt dies dazu, dass das Wort «Grün» in der Komposition leicht verschoben wird, sodass es sich dort, in geheimnisvollem Einklang mit dem Inhalt, in die nächste Zeile «schleicht». Doch handelt es sich dabei keineswegs um einen bloss momentanen, subjektiven Eingriff von aussen, um eine pittoreske Laune der Komponistin. Denn die Atemsforzati überziehen das Gedicht mit einer eigengesetzlichen Struktur, sie kommen an jene Stellen zu stehen, die im obigen Abdruck des Gedichtes kursiv gedruckt sind, also auf die sechste Silbe, dann auf jede fünfzehnte, am Schluss bleiben drei Silben übrig. Die Zahlen, die sich so scheinbar willkürlich ergeben, weisen dabei eine weitere Schicht tiefer, gleichsam auf die Tiefenstruktur des Gedichtes: Die Zentralzahl 6, Quersumme von 15 und das Dop-

4. Vgl. dazu die Besprechung der Uraufführung durch Christoph Keller, *Dissonanz* Nr. 44, S. 24.

5. Den Notationskonventionen folgend werden für das Ein- bzw. Ausatmen die Zeichen für Auf- bzw. Abstrich bei den Streichern verwendet.

6. Vgl. Bernhard Böschstein, «*Ich bin vergessne Weite zu wandern auserlesen*». Anmerkungen zu Robert Walsers Gedichten in Heinz Holligers Zyklus «*Beiseit*», in: Annette Landau (Hg.), *Heinz Holliger*, Gümligen 1996, 131–139.

7. Eine schnelle Durchsicht der gesamten Gedichte Walsers stösst auf die folgenden Fenster-Gedichte: *Morgenstern*, *Tiefer Winter*, *Wintersonne*, *Sünde*.

pelte von 3, begegnet dort nämlich auf Schritt und Tritt. Es ist die Zahl sowohl der Substantive wie auch der Verben, mit denen das Gedicht auskommt, es ist die Zahl der Silben pro Zeile und schliesslich auch die Zahl der Sätze, aus denen es gebildet ist. Das erstaunliche Ergebnis ist dabei vielleicht nicht einmal zufällig: Nicht nur hat einer der Pioniere moderner Sprachkomposition, Hans G Helms, ähnliche Strukturen bei Walser zur Reichtfertigung seines eigenen Tuns benutzt,⁸ auch treibt etwa in Heinz Holligers Walser-Zyklus *Beiseit* (für eine im übrigen sehr ähnliche Besetzung) die Zahl 6 ihr Unwesen.⁹ Schmuckis musikalische Komposition des Walserschen Textes hat sich demnach nach und nach in jene Tiefe vorangearbeitet, wo sich Musik und Sprache möglicherweise berühren. Nicht zufällig verweist die Komponistin gerne auf die Philosopheme des Musikologen Thrasybulos Georgiades, der Berührungspunkte von Sprache und Musik nicht so sehr im Bereich des Intonationshaften oder des Zeitlichen sieht, sondern im Bereich von Struktur und Zahl.¹⁰

DIE ERSCHÖPFUNG DER WÖRTER

So stimmig und so klanglich eigenständig diese trotz der klaren Strukturierungen geheimnisvolle Komposition wirkt, so sehr mag man dennoch eine Kritik an dem Stück anfügen, eine Kritik allerdings, die Schmucki selbst und mit musikalischen Mitteln geleistet hat. In der Neukomposition *am fenster. zwei* (1996) für elf Stimmen mit demselben Material, ist eine Hierarchie, die in *am fenster* ins Auge stechen musste, aufgehoben: Dort nämlich hatte die Sängerin ihren Part unbehelligt vortragen können, währenddessen das Akkordeon auf deren Aktionen reagieren musste; in der Fassung für elf, in vier Gruppen arrangierte Singstimmen hingegen haben sämtliche Beteiligte auf jeweils andere zu reagieren, sind also nun gleichgestellt, gleichberechtigt. Und noch etwas anderes fällt auf: Wurde in *am fenster* der Text in einem Mittelteil noch lesend zur Darstellung gebracht, so bleibt seine unversehrte Gestalt in *am fenster. zwei* ganz abwesend. Solch abnehmende Präsenz des zugrundeliegenden Textes setzt sich in *wörter, erschöpft* (1997/98) für zwei Schlagzeuger und

zwei Klaviere noch fort: Wörter, obwohl sie über bestimmte Ableitungen die gesamte Komposition determinieren, sind im akustischen Erscheinungsbild fast ganz abwesend, sie sind zu einem blossen Materiallieferanten geworden. Es ist deshalb auch nur konsequent, dass die Komponistin die Herkunft der Textes, der da lautet: «die väter treu gehegt unheilbar sind anzuhalten als mörder», nicht preisgeben will.

War von *kaspar ist tot* gesagt worden, es sei dort darum gegangen, andere Möglichkeiten nicht auszuschliessen, sie vielmehr bewusst zu halten, so zielt *wörter, erschöpft* gerade im Gegenteil darauf, die Möglichkeiten zu erschöpfen, vollständig auszuschöpfen. So kommt das Stück zu keinem Ende, bevor nicht alle Kombinationsmöglichkeiten etwa der vier Instrumente – solistisch, zu zweit, zu dritt, zu viert – durchgespielt sind (immerhin gibt es insgesamt 15 an der Zahl). Ähnliche Prozesse spielen sich auf den verschiedensten parametralen und formalen Ebenen ab, auch dort werden die Möglichkeiten ganz ausgeschöpft, ganz erschöpft, das Stück schliesst denn auch mit Leerräumen, mit Pausen: artikuliert Stille, beredtes Schweigen (Notenbsp. 3). Annette Schmucki bezieht sich mit solchen strukturellen Verläufen auf Samuel Beckett, mit dessen Stück für das Fernsehen «Square» etwa die erwähnte instrumentale Verteilung einige Gemeinsamkeiten hat, genauer aber: auf die Beckett-Deutung von Gilles Deleuze. In seinem Essay *Erschöpft* beschreibt der französische Philosoph, der in musikalischen Kreisen übrigens auf bemerkenswert grosse Resonanz stösst,¹¹ Becketts Kunst der Kombinatorik und stellt der Erschöpfung die blosse Ermüdung gegenüber, wobei im Falle der letzteren Möglichkeiten grundsätzlich offenbleiben: «Der Ermüdete hat nur ihre Verwirklichung erschöpft, während der Erschöpfte alles, was möglich ist, erschöpft.» Hinter der Erschöpfung steht denn auch ein Subjekt, das «auf Vorlieben, Zielsetzungen oder Sinngebungen jedweder Art verzichtet».¹² Doch geht es auch in dieser Komposition letztlich nicht darum, ein geschlossenes System zu präsentieren oder etwas endgültig zu entwickeln. Die ausufernde Kombinatorik verweist vielmehr auf die Charakteristiken von Wiederholung und Differenz, von Gleichem, Ähnlichem und Verschiedenem. Auch hier wird die Wahrnehmung zur

8. Hans G Helms, *Komponieren mit sprachlichem Material*, in: *Melos* 33/1966, S. 137–143.

9. Roman Brotbeck, Scardanelli et l'd'après Scardanelli. Heinz Holligers Dichterkreise, in: Annette Landau, a.a.O., S. 140–190, hier S. 187f.

10. Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos*, Göttingen 1985.

11. Zu erwähnen sind etwa einige der Wandelweiser-Komponisten oder aber Michael Jarrells Interesse an Deleuzes Denkfigur des Rhizoms.

12. Gilles Deleuze, *Erschöpft*, in: Samuel Beckett, *Quadrat, Stücke für das Fernsehen. Mit einem Essay von Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main 1996, S. 49–101.

Notenbsp. 1: «kaspar ist tot», Beginn (S. 1)

Wachheit gerufen: dass etwa im Gleichen plötzlich Anderes aufscheint, im Ähnlichen Gleiches (vgl. Notenbsp. 4).

Solche Kunst ist im eigentlichen Sinne offen: einerseits öffnet sie dem Hören Freiräume, zugleich eröffnet sie ihm neue Perspektiven (und in zwei ihrer neueren Stücke, *körperkonsistenz. ausschnitt* sowie *widerstandsvermögen gegen formänderung*, beide für Ensemble, experimentiert Schmucki auch mit eigentlichen offenen, variablen Formen). Auch die Wendung hin zur Philosophie von Deleuze gäbe einigen Anlass zu Reflexionen: Eine mögliche Frage wäre, wie das dialektisch geschulte Denken von Schmuckis Lehrern und Vorbildern in Richtung des Differenzdenkens Deleuzes zu entwickeln wäre. Trotz höchst unterschiedlicher philosophischer Traditionen des deutschen bzw. französischen Denkens gibt es da durchaus spannende Gemeinsamkeiten: Die Fokussierung etwa auf Wahrnehmungsaspekte – oder auch dies: «Nicht das, was wir sind, vielmehr das, was wir werden, was wir dabei sind zu werden, das heisst das Andere, unser Anders-Werden ist das Aktuelle.»¹³

13. Gilles Deleuze und Felix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 1996, S. 130.

Notenbsp. 2: «am
fenster», Beginn
(S. 1)

Notenbsp. 3: «wörter,
erschöpft»,
Ausschnitt (S. 21)

Werkverzeichnis

material, 1990, für zwei Gitarren (ausgehend von Cornelius Cardews «Material»)

musik zum film «die ankunft» (Armin Schneider), 1991, für Streichtrio und drei Zuspieldänder

stück, 1991/92, für Violoncello und Klavier

gitter («oder es stürzen die spuren oder wir stürzen die gitter»), 1993, für grosse Trommel und kleine Trommel mit Bassdrum

kaspar ist tot, 1993/94, für hohe Frauenstimme, Klarinette in A, Streichtrio, Tonband

elfeinhalb möglichkeiten, 1995, für Posaune und Zuspieldband

ziehen stossen schlagen, 1996, für zwei Violinen, vier Violen, drei Violoncelli

am fenster, 1996, für eine Sängerin (hohe Lage/Sprechstimme) und Akkordeon

am fenster. zwei, 1996, für elf Stimmen

körperkonsistenz. ausschnitt, 1996/97, für Ensemble (fl, picc/kl, basskl/2 perc/pf/vl/va/vc/kb)

widerstandsvermögen gegen formänderung, 1997, für Ensemble (fl, picc/kl, basskl/tenor-basspos/2 perc/pf/vl/va/vc/kb)

wörter, erschöpft, 1997/98, für 2 Schlagzeuger und 2 Klaviere

ohne hemmung, unter reibung, mit sprengung und flattern, 1998, für Klavier, Violoncello, Oboe und Stimme

Notenbsp. 4: «wörter,
erschöpft»,
Beginn (S. 1)

zum [fn(e)] mp
sehen [n(e)]
hinaus [n(e)] sfz mp

Luftklappe
offen
(Klaviatur)

sfz bass
als (hohes register)

sfz
alle
faint

perc1 2d. (1=109) 2d 1d 1. 18x 9x d+ff. 1. 5x cordale mf d+ff. 1. 9x 5x

perc2 3x 3x 1. 18x 9x 5x cordale mf

pno 1+2 1. 18x 9x 5x f poss. 9x 5x

ff p ff p 3x ff 18x 9x 5x

subito
sempre

rimstöß
mit finger

pizz (sartten)

1f. (1=54) 2f. 2f. 2f. 2f. 2f.

perc 1 kurze
kunststoff-
schlegel 4:3 p sempre
gitarre
cavaloca
musica da bar
(vibrationslegel)
bambusstiel p mf p mf p

pno 2 1f. (hond) * zw. * abg. * (hond) * f (p)

4:3 4:3 4:3 4:3 4:3 4:3 4:3 4:3