

# C'est pas drole, la vie

Carola Bauckholts un-gewohnten Umgebungen

**E**s ist nicht lustig, wenn sich Sänger auf die Bühne stellen und wie Schlittenhunde jaulen. Ebenso wenig ist es lustig, wenn sich mitten im Ensemblestück jemand die Zähne putzt oder ein Trio mit einem Solo für Diaprojektor beginnt. Zumindest ist es bei Carola Bauckholt nicht lustig gemeint – vielleicht skurril und überraschend. Das bekommt das Publikum auch zu hören, wenn in *In gewohnter Umgebung III* die Instrumentalisten die Videozuspielung eines glühenden Toasters, einer Kühlschrankschranktür oder einer Tasse Kaffee mit den Worten kommentieren: »C'est pas drole, la vie«.

An der alltäglichen Klangumgebung liebt Carola Bauckholt das Summen von Ultraschallzahnbürsten, das schleifende Klackern eines Diaprojektors, die Schreie von Wildgänsen, das Zischen des Fetts in der Pfanne, wenn ein Ei hinein gleitet, und den satten Drone einer über den Fußboden gezogenen Zinkwanne. Wenn es quietscht – sagt sie – wird sie geradezu sentimental: »Wenn ich das Quietschen höre, fühle ich mich zu Hause [...] das ist ein unter die Haut gehender Klang.«<sup>1</sup>

Die Arbeit mit Klängen und Geräuschen des Alltags ist der Kern fast aller ihrer Werke. Ihr Umgang mit den Wirklichkeiten begann lange vor den gegenwärtigen Diesseitigkeitsdiskursen. Ohnehin haben die Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts dieses Feld bereits nach Kräften beackert. Nachdem die Dadaisten die Kunst mit den Mitteln des Alltags von ihrem vermeintlich hohen Sockel gestoßen, die Futuristen dem Sinfonieorchester die Lärmkulisse einer Industriehalle und das Motorengeräusch eines Rennautos vorgezogen und Duchamps ein umgedrehtes Pissoir zum Brunnen und damit zum Kunstobjekt erklärt hatte, stand das Fenster zur Wirklichkeit weit offen. Wer das Objekt ursprünglich gebaut hat, war Marcel Duchamps egal. Wichtig war die Wahl des gewöhnlichen Gegenstands und seine Neudefinition im Kontext der Kunst, »ein neuer Gedanke« für ein altes Objekt. John Cage, in Fragen des Alltagsbezugs die vielleicht wichtigste Bezugsfigur für Carola Bauckholt, hat dieses Umdenken geradezu systematisch praktiziert. Und auch er hat es nicht (nur) lustig gemeint, als er 1940 in *Living Room Music* »jedweden Hausrat oder Gebäudeteile«

40 auf musikalische Tauglichkeit hin überprüfte.

Ohne John Cage, der das Feld der Komposition auf für nicht klassisch ausgebildete Musiker öffnete, und ohne Mauricio Kagel, der seine Kölner Kompositionsklasse als ein offenes Laboratorium verstand, wäre Carola Bauckholt wohl kaum Komponistin geworden.

## Archetypen

Bereits in *Treibstoff* (1995) lässt Carola Bauckholt die normalen Instrumente eine ganze »Herde von Individuen« imitieren, die vor den Ohren der Zuhörer vorbeirasen. Das Klavier verkörpert das Pferd, die Violine einen Hund. Es sind höchst konkrete Geräusche und Geräuschemuster, die hier ein instrumentales Abbild bekommen, im Verlauf des Stücks aber zunehmend abstrakt verarbeitet werden. Das Spiel mit den archetypischen Bewegungsrhythmen und Tempi des Gehens und Atmens erinnert nicht nur hier an das Klangverständnis der *musique concrète*, wo die akustische Welt systematisch in Rubriken wie Pendeln, Reiben, Wackeln, Blubbern oder Rauschen geordnet wird, und natürlich auch an Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale*. Dabei spielen nicht nur die akustischen Eigenschaften des Materials eine Rolle. Auch die psychologischen Wirkungen wie die Empfindung von Spannung oder auch Angst, etwa beim Biegen von Material, bestimmen die Arbeit mit Geräuschen wesentlich. Darauf – und auf der Wechselwirkung zwischen dem Gehörten und Gesehenen – basiert auch ihr Musiktheater *hellhörig* (2008), in dem drei Sänger, drei Cellisten, ein Pianist und vier Schlagzeuger keine konventionelle Handlung, sondern Geschichten vom Wackeln, Rollen, Schleifen und natürlich auch vom Quietschen interpretieren.

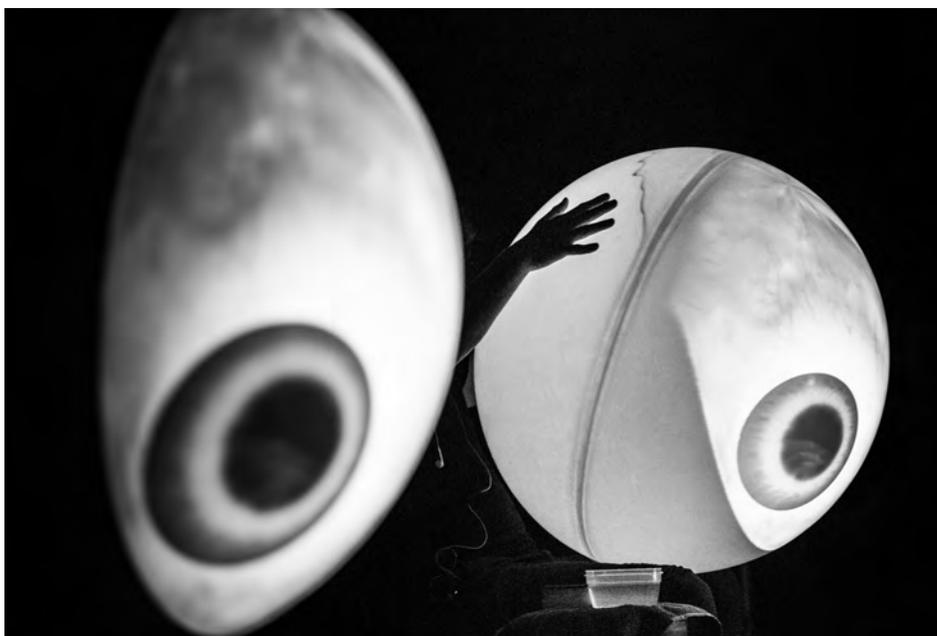
Mit diesen Archetypen lässt sich komponieren, sie lassen sich beschleunigen oder verlangsamen, filtern, transponieren. Aber eigentlich, so Bauckholt, »arbeitet das Material allein, wenn man es lässt. [...] Man erkennt die guten Gedanken, die im Material selbst drin sind, also einfach, was ein Ton mitteilt, wenn er schwingen kann. Und dann ist eben die Aufgabe, das so zu machen, dass er schwingen kann oder dass es irgendwie klingen kann, und das teilt sich dann mit und ist viel intelligenter als das, was ich sonst reinstecken würde.«<sup>2</sup>

## Die Intelligenz des Materials

Besonders radikal äußert sich Carola Bauckholts Überzeugung von der Überlegenheit des Materials in der mimetischen Detailarbeit ihrer naturalistischen Werke. In *Zugvögel* für fünf Holzbläser imitiert sie die Schreie und

1 Carola Bauckholt im Gespräch mit Hubert Steins, in: Jürgen Oberschmidt (Hrsg.), *Geräuschtöne*, Regensburg 2014, S. 13.

2 Carola Bauckholt, zit. n. Reinhard Schulz, *Hellhörig*, in: J. Oberschmidt, (Hrsg.), *Geräuschtöne*, a.a.O., S.176.



Szene aus dem neuen Stück *Oh, I see* für Klarinette, Cello, Klavier, zwei Ballonspieler und Video von Carola Bauckholt, uraufgeführt am 26. 5. 2016 bei den Festspielen Bergen durch das Ensemble *asamisimasa* (Foto: Magnus Skrede)

Flugbewegungen von Enten, Gänsen und anderen Vögeln und arrangiert sie zu einem akustischen Landschaftsfilm. Nicht minder konkret ist der Realitätsbezug im klingenden Porträt einer *Lichtung* für Streichquartett und im Vokalsextrakt *Instinkt* nach Gesängen von Schlittenhunden. Oft bekommen die Interpreten für die Einstudierung zusätzlich zu den Noten auch Originalaufnahmen der jeweiligen Geräusche. Im Vorwort zu *Instinkt* schreibt die Komponistin: »Die Beispiele helfen, den Charakter, die Klangfarbe und die Vokalisierung zu imitieren. Die Imitation der Klangbeispiele ist wichtiger als die exakte Ausführung der Notation, die zum Teil die Genauigkeiten der Tierstimmen nur unvollständig wiedergeben.«

Diese Arbeiten nach der Natur spielen mit der Wirkung der nahezu perfekten Imitation. Im Zentrum steht, neben der Begeisterung für die nachgeahmten Klänge, vor allem der Bruch, die Lücke zwischen Original und Abbild. Auch wenn der Abstand noch so gering ist, schafft die Übertragung auf das andere Medium eine neue Dimension. Die Vögel sind keine Zugvögel mehr, sondern Artefakte. Natürlich weisen auch diese naturalistischen Hörbilder kompositorische Eingriffe auf. Carola Bauckholt tritt zwar als Komponistin scheinbar hinter die Werke zurück, für die bewegten Stillleben braucht es aber mehr als nur handwerkliche Perfektion: »Zur Vorlage kommt noch was ganz wichtiges, nämlich das Umfeld. Ich nehme das konkrete Ding, aber in der Musik muss ich einen Raum dafür schaffen. Es ist nicht nur das Zeichen, sondern es braucht eine Tiefe. Bei den Vögeln kommt der ganze Himmel dazu, das ist ein enormer Raum, gerade bei Zugvögeln, die von weit her kommen und wieder weit weg fliegen. Und

wichtig ist auch, was dazwischen steht. Wie kommt man von einem zum anderen? Was erzählt es? Ich habe sehr filmisch gedacht. Von einer großen Aufnahme, wo man den ganzen Himmel, die ganze Erde, das Feld sieht, zoomt ich zum Beispiel auf ein konkretes Tier. Das ist filmisch-musikalisch gedacht.«<sup>3</sup>

Nachdem sie die Alltagsklänge in früheren Arbeiten aus der Erinnerung notiert hatte, verwendete Carola Bauckholt für die Naturstücke Tonaufnahmen: »Man kann sie immer wieder hören und wiederholen und dadurch präziser arbeiten und das Ergebnis am Computer mit dem Original vergleichen. Diese technische Veränderung hatte auf meinen Umgang mit Tondokumenten einen wesentlichen Einfluss. Ich habe Sachen versucht, die ich früher nie gemacht hätte. Hinzu kam noch der fotografische Überrealismus. Durch die Genauigkeit werden die Sachen so differenziert und spezifisch, dass sie kein Klischee mehr sind. Wenn ich einen Sänger bitten würde, wie ein Hund zu jaulen, käme etwas heraus, was peinlich ist, für ihn selbst, für das Publikum und für mich selbst sowieso. Wenn ich den Sängern aber Aufnahmen gebe und ihnen auftrage, die genaue Klangfarbe dieser Sekunde zu imitieren, geht man völlig weg vom Klischee. Man arbeitet nur am Klang und am Rhythmus und erhält ein anderes Resultat. Man gewinnt andere Farben, auf die man selbst nicht gekommen wäre.«<sup>4</sup>

3 Carola Bauckholt im Gespräch mit der Verfasserin am 7.1.2015

4 Ebd.

## Übersprungshandlungen

Interessanterweise tauchen die hier jeweils homogen präsentierten Vogelschreie, Waldgeräusche und Hundegesänge auch in anderen, nicht durchweg naturalistischen Werken auf. Carola Bauckholt verwendet sie wie (fast) jedes

andere musikalische Material auch. »Fast«, weil die Klänge auch in der abstrakten kompositorischen Verarbeitung ihre Bedeutung nicht immer ganz abschütteln. Eine schleifende Figur kann jeden Realitätsbezug verlieren, sie kann sich aber auch ganz konkret als das Reiben von Scherenblättern zu erkennen geben. Wie bei einem Eisberg ist meist nur ein kleiner Teil des Materials erkennbar, der Rest liegt – mehr oder weniger verschwommen – unter dem Wasserspiegel.

Das Spiel mit konkreten Geräuschen und ihrer graduellen, kompositorischen Verarbeitung garantiert Überraschungen und verrät einen oft skurrilen Humor, was etwas grundsätzlich anderes ist, als bloße Lustigkeit. Wenn zu Beginn von *Sog* zu den tiefen, ritualhaft wiederholten Mischklängen die Instrumentalisten die Worte »Kein Problem, kein Problem ... bist du da drin ... ist doch kein Problem ...« sprechen, dient die Rezitation mehr dem mönchisch-buddhistischen Gesamtklang, als dass sie tatsächlich verständlich wäre. Man weiß tatsächlich nicht, ob und was »da drin« ist. Erst viel später, nachdem die Komponistin die asiatischen Glissandi des Beginns musikalisch weiterverarbeitet hat, nach mechanischen Beschleunigungen, die in die Simulation einer Dampflokomotive mündeten, und nach einem Moskito-Duett zweier Ultraschallzahnbürsten, konkretisiert sich die sprunghafte Dramaturgie in einer Badezimmerszene. Jemand putzt sich die Zähne, spuckt ins Waschbecken, verlässt das Haus und geht zum Bahnhof, wo das helle Piepen das Schließen der ICE-Türen ankündigt. Dabei springt Carola Bauckholt auch bei den konkreten Realitätsbezügen von einer Materialebene zur anderen. Einige Geräusche werden als Samples zugespielt, andere – wie der Dreiklangsgong vor der Bahnhofsansage – wird von den Instrumenten imitiert, wieder andere verarbeitet die Komponistin bis sie kaum noch wiederzuerkennen sind. Der Vorteil der instrumentalen Simulation realer Klänge liegt für sie vor allem darin, dass sie das Material nach ihren Vorstellungen manipulieren und gestalten und zwischen surrealem Hörspiel und abstrakter Komposition hin und her springen kann.

In *Brunnen* für Cello und Orchester, das seinen Namen einem Brunnen auf einer Alp in Graubünden verdankt, sind neben den Wassergeräuschen auch Aufnahmen von Bohrarbeiten in Kiew, aus einem Bahnhof, das Piepen einer ICE-Tür und Wasser, das aus einem Spülbecken abfließt, zu hören. In *hellhörig* begegnen die Geräusche von Lastwagen und Scheibenwischern dem Ruf eines Walfischs, dem Knurren eines Leoparden, dem Meckern

42 einer Ziege, dem Jaulen eines Schlittenhundes

und dem Schrei einer Möwe, um nur einige der Realklänge zu nennen.

Noch präsenter sind die Zuspielungen in *Voices for Harry Partch* (2015) für Ensemble und Zuspielband, wo die Stimmen von Harry Partch und einem rheinischen Jungen über längere Stecken im Dialog mit den Instrumentalstimmen stehen. Die Partch-Instrumente, die das Ensemble Musikfabrik spielt, ermöglichen mit ihren feinen Geräusch- und Tonhöhennuancen Klangsynthesen, die tatsächlich den Farben und Melodien gesprochener Sprache ähneln. Ein wenig erinnert die Sprachmimesis hier an Peter Ablingers pianistische O-Ton-Nachahmungen in *Voices and Piano* (seit 1998), wo ein Computerprogramm ausgewählte Stimmaufnahmen in Partituren für ein Selbstspielklavier übersetzt.

Obwohl der Grundgedanke beider Werke – die technisch sorgfältige Nachahmung und Inszenierung gegebener akustischer Objekte – ein ernsthafter ist, offenbart sich in den überraschenden Begegnungen zwischen Kunstmedium und Alltagswirklichkeit viel Komik. Diese liegt dann gleichermaßen in der slapstickhaften Schwerfälligkeit der instrumentalen Nachahmungen wie in der überraschenden Nähe und nicht zuletzt in der Entlarvung der gesanglichen Qualitäten des gesprochenen Worts. Allein der rheinische Singsang des jungen Sprechers, der von Karpfen im Fühlinger See berichtet, entpuppt sich als musikalisch äußerst dankbares musikalisches Material. Bei Carola Bauckholt ergibt sich aus der Arbeit mit den Tonaufnahmen und ihren instrumentalen Abbildern und Varianten allerdings keine konkrete Handlung im Sinne einer Narration, wohl aber ein surrealistisches Theater: Die enorme Spannung, die die Musik zum Theater werden lässt«, erklärt sie mit der »Diskrepanz zwischen Klangerzeugung und Klangresultat, zwischen dem Beobachten der Klangerzeugung und dem inneren Film, der gleichzeitig provoziert wird.« Auch in *Voices for Harry Partch* entsteht der ambivalente Eindruck eines Traums, in dem sich Räume, Personen und Gegenstände unentwegt verwandeln und wechselseitig beeinflussen. Und das alles ist so bizarr, komisch oder auch ernst, wie es nur ein Traum sein kann. ■