

Carolin Naujocks

## Aus gewohnter Umgebung

Carola Bauckholts Musik aus Bildern, Licht und Klang

Verstehen verstehen lernen: im Auseinandernehmen, Umformen, Üben, Erspielen, Ertryten und Strapazieren von Kommunikationsmitteln, von Sprache, deren Gehalt, um ihn zu prüfen, in andere Aggregatzustände und andere Existenzformen übersetzt wird. Das reduzierte musikalische Material, dessen sich die Komponistin Carola Bauckholt dabei bedient, ist auf das Finden und Wiederfinden ursprünglicher Formen der Wahrnehmung orientiert. Die Struktur dient dabei als Spielregel, damit solche Transformation und Filterung stattfinden können. Daß die Kagel-Schülerin auf dem Umweg über das Theater zum Komponieren kam, setzt sich in der theatralischen Dramaturgie, im scheinbar ins Visuelle ausstrahlenden Duktus ihrer Kompositionen fort. So spielen komplexe vor- oder ausgeformte Mittel in dem gleichen Grad wie elementare Materialien (Klangfarbe, Intensität usw.) eine Rolle: musikalische Form konstituiert sich aus der Gleichwertigkeit von allem. Hier werden Worte, Wortgehalte und Bilder instrumentiert, entsprechend ihrer semantischen, phonetischen und visuellen Bedeutung, ihres dynamischen und energetischen Potentials analysiert, um sie gleichsam einer Wahrnehmungskontrolle zu unterziehen.

**C.N.:** Welche Rolle spielt bei dieser Art zu komponieren die semantische Ebene?

**C.B.:** Ich denke zwar nicht sehr bewußt über die semantische Ebene nach, für mich ist aber schon sehr wichtig, daß ich von dem Klang, den ich bearbeite irgend etwas erfahre. Das muß nicht unbedingt akustisch gedacht sein. Es ist nicht so, daß ich mir Gedanken über Semantik mache und diese dann zu artikulieren versuche. Meine Herangehensweise zeigt wahrscheinlich eher etwas über mein Verhältnis zum Klang oder zur Musik.

**C.N.:** Ganz deutlich wird es in der *Schraubdichtung*. Das Stück basiert ja darauf, daß Wörter tatsächlich »instrumentiert« werden.

**C.B.:** Das liegt daran, daß mich Sprache als hochdifferenziertes akustisches Phänomen unglaublich fasziniert. Was wir zu hören bekommen, wenn Leute miteinander reden oder wie Sprache an sich gebaut ist, das finde ich ungemein interessant. In der *Schraubdichtung* habe ich tatsächlich versucht, Worte zu »instrumentieren«, also das, was man hört, nicht nur rein akustisch auf Instrumente zu übertragen, sondern auch die Empfindung und Funktion, die dieses Gesprochene trägt, um so auch meinen eigenen Eindruck davon in Musik zu übersetzen.

**C.N.:** Welche Rolle spielt es für Deine Arbeit, daß es sich bei Sprache um ein zwar offenes, aber trotzdem um ein spezifisches System handelt, mit eigenen Regeln und ganz genauen Prinzipien. Was passiert, wenn man Sprache in etwas völlig anderes umsetzt?

**C.B.:** Das ist vielleicht genau der Reiz. Dadurch, daß die Worte instrumentiert werden, fallen sie aus diesem System heraus und werden in ihrer Semantik völlig sinnlos. Interessant ist das Zusammentreffen, denn die Musik prallt mit ihren eigenen Gesetzen dagegen. In der *Schraubdichtung* benutze ich keine Sätze, sondern einfach nur Worte, die ihren ganzen Assoziationsgehalt mitbringen, aber hier völlig verloren stehen und nur durch musikalische Gesetze zusammengehalten werden. Ich glaube, um diesen Widerspruch geht es. Denn erst in dem Moment, in dem Sprache allein steht, denkt man über das Wort nach, was einem sonst völlig gedanken- oder gefühllos über die Lippen kommt. Vielleicht insistiere ich beim Komponieren darauf, weil ich mit Sprache viele Probleme habe und weil ich es so oft erlebe, daß sie als Kommunikationssystem völlig ins Leere läuft. Vielleicht bedeutet es daher eher ein kritisches Auseinandersetzen, wenn ich versuche, Sprache durch Übertragung in Musik wieder ein bißchen mit Sinn zu füllen.

**C.N.:** Wenn in dem Zyklus *In gewohnter Umgebung* Übersetzungen in einen völlig anderen Bereich, ins Visuelle, stattfinden, funktioniert diese Übertragung dann nach dem selben Prinzip?

**C.B.:** Die Arbeitsstruktur ist sehr ähnlich: übersetzen, analysieren, isolieren usw. Der ganze visuelle Bereich ist ja völlig undefiniert und ähnlich offen wie der klangliche. Da gilt es eher, Dinge überhaupt erst als Kommunikationsträger zu finden. Die gesprochene Sprache ist sehr funktionalisiert. Ich kann die Struktur von einem Wort wie »Schraube« eigentlich nicht genau benennen, sie hat nur noch Benutzerfunktion. Ähnlich ist es bei anderen Dingen. Licht ist dazu da, um zu sehen. Und Licht nun als ästhetisches Material nutzbar zu machen, bedeutet zunächst einen Rückschritt von der Funktion auf das Wesentliche des Materials hin. Ganz geschärft tritt das zu Beginn von *In gewohnter Umgebung II* auf, wo es ein Duett von Klarinette und Glühbirne gibt, bei dem die dynamischen Verläufe eines Klarinetten tons mit den dynamischen Verläufen einer Glühbirne kontrapunktisch verarbeitet werden.

**C.N.:** Damit ist noch ein anderes Thema angesprochen, nämlich das Nebeneinander ganz unterschiedlich vermittelter Elemente. Auf der einen Seite elementare »Materialien« wie »An« und »Aus«, also wie die Information »0« und »1«, andererseits viel kompliziertere Strukturen, die schon in sich viel vermittelter sind und trotzdem gleichwertig nebeneinandergesetzt werden.

**C.B.:** In *In gewohnter Umgebung II* gibt es einen längeren Teil, indem ich versucht habe, aus dem ganzen Feld von Klängen, Tönen und Geräuschen ein Ensemble zu bilden: mit Sprache und Bewegungen einschließlich der Nebengeräusche, die da entstehen. Ich versuchte, diese Aktionen zu behandeln, als wären sie andere Instrumente und so ein Zusammenspiel zu ermöglichen. Das wurde dann tatsächlich sehr komplex und es war nur möglich, indem ich sehr vereinfacht und reduziert habe, teilweise auch sehr tautologisch herangegangen bin. Beispielsweise gibt es einen bestimmten Rhythmus zwischen Instrumenten, bevor der gleiche dann

zwischen Blicken passiert. Damit stellt man überhaupt erst eine Möglichkeit her, diese so verschiedenen Materialien gemeinsam wahrzunehmen.

**C.N.:** Was sind denn die Scharnierstellen, über die solche Zusammenhänge funktionieren. Gibt es Bezugspunkte, von denen aus man alles regulieren kann?

**C.B.:** Ich glaube, das sind für mich die Gesetze der Musik. Beim Arbeiten nehme ich sowohl die Sprache, als auch Bewegungen und visuelle Eindrücke wie Klänge auf, ich stelle sie mir wie Klänge vor und benutze sie wie Klänge. Und ich glaube, das ist der Punkt, wo sie sich verbinden können, zum Beispiel ein heller werdendes Licht als Crescendo zu empfinden.

**C.N.:** Und woraus lassen sich Analogien herleiten? Sie werden ja willkürlich gesetzt. Die Eigenschaften sind zwar spezifisch und gewissermaßen bestimmt, aber andererseits genauso unbestimmt, d. h. nach allen Richtungen gerichtet, wie beispielsweise die Klangfarbe oder das Licht.

**C.B.:** Das ist dann jeweils eine konkrete ästhetische Entscheidung, da lasse ich mich von allen Ebenen her inspirieren. Bei *In gewohnter Umgebung III* gibt es zum Beispiel ein Video, durch das man sehr nah an die visuellen Elemente herankommen und diese sehr genau gestalten kann. Da gibt es einen unhörbar tropfenden Wasserhahn, dessen Tropfen immer schneller fallen und ein lang hingezogenes gleichmäßiges Accelerando bilden. Und weil das visuell sehr stark wirkt, ergab sich daraus für die Musik, eine sehr lange andauernde Gegenbewegung zu gestalten.

**C.N.:** *In gewohnter Umgebung* ist der Titel von inzwischen drei, als Zyklus angelegten musiktheatralischen Stücken, die sich der Untersuchung von Musik widmen, die der gewöhnlichen Umgebung innewohnt. Das Auge soll zum Horchen verleitet werden. Gegenstände, Licht und Personen sind ebenso Instrumente wie Diaprojektoren, Cello oder Klavier. Gewöhnliche akustische Ereignisse werden Musik und weiten sich ins Visuelle aus.

**C.B.:** Ja, es ist tatsächlich die gewohnte, also die ganz gewöhnliche Umgebung, die in vielen Stücken mein Thema ist und in diesen Stücken nun besonders im Vordergrund steht. Das war eigentlich gar nicht so beabsichtigt. Angefangen hat es mit dem Schlagzeug-Duo, indem ich Geräusche, die wir ständig kennen, aber meistens überhören, als Duett geschrieben habe. Davor gab es in Form von Dias einen kleinen Text von Daniel Charms, der sich auch öfter auf sehr schöne Art mit dem »Gewöhnlichen« beschäftigt hat. Das war 1991/92. 1993 habe ich das dann in *Musiktheater*, also einem ganz anderen Stück für fünf Personen auf der Bühne, Gegenstände, Klarinette, Cello und präpariertes Klavier, realisiert. Und in *In gewohnter Umgebung III* spitzt sich das durch das neue Medium Video und seine Möglichkeit zu, noch konzentrierter und isolierter an die Dinge heranzugehen, als es im Theater der Fall ist. Dazu kommen Cello und Schlagzeug.

**C.B.:** Und da gibt's wahrscheinlich durch das Video die Möglichkeit, sich mit einem akustischen Vergrößerungsglas die Klänge anzuschauen und solche visuellen Momentaufnahmen zu machen, von Klängen oder von Dingen...

**C.B.:** ... von Dingen. Man sieht gelegentlich auch Klangerzeuger, wenn sie sehr ungewöhnlich sind, beispielsweise das Schaukeln einer Kassettenhülle, das kommt in *In gewohnter Umgebung II* auch vor, aber als Video sieht man diese schaukelnde Bewegung viel deutlicher, hört sie jedoch nicht oder hört sie später. Denn auch der Videoton wurde bearbeitet. Da gibt es sozusagen ein Tonbandbild und die beiden Spieler. Meist sieht man nur ganz gewöhnliche Gegenstände, die in irgendeiner Form in Bewegung sind und deshalb mit dem Bild korrespondieren. Das kann ein Brötchen sein, das auf einer Wärmflasche liegt und schaukelt oder ähnliches.

**C.N.:** Wie stellt sich solches Theater rein akustisch dar?

**C.B.:** Ich habe die Aufnahmen gehört und denke, daß sie auch für sich stehen können, weil es meist übergreifende Ideen gewesen sind, die allein in der Musik schon relativ vollständig da sind. Das Accelerando beispielsweise, von dem ich gesprochen habe, oder ein Phänomen vom Anfang, da ist die Vorstellung von einer stärker werdenden Hitze komponiert. Im Video sieht man die beiden Schlitzte von einem Toaster, die vom Dunkeln bis ins extrem Glühende gehen und dann plötzlich ausspringen.

**C.N.:** Wie wird Hitze komponiert, wie klingt das?

**C.B.:** Ja, das ist Klangfarbe, Klangintensität, Lautstärke auch. Es ist eigentlich ein recht einfacher Vorgang.

**C.N.:** Assoziation Ozon?

**C.B.:** ...auch dabei, ja, ein sehr fremdartiger, immer fremdartiger werdender Zustand.

**C.N.:** ... aber ein Klangkontinuum.

**C.B.:** Ja, und eine sehr starke Reibung der Elemente.

**C.N.:** ...der Teilchen, die sich ausdehnen?

**C.B.:** Ja, und Platz brauchen.

**C.N.:** Ich glaube, daß hier diese physikalischen, mechanischen und physiologischen Prozesse, die beim Reden, beim Bewegen stattfinden, eine große Rolle spielen. Aber ist da nicht schnell das Ende erreicht, denn solche Assoziationen liegen gewissermaßen auf der Hand, selbst wenn sie dann vielleicht gar nicht so einfach umzusetzen sind. Vielleicht entwickelt man da ganz stereotype Assoziationen. Kommt man da nicht schnell an einen Punkt, an dem man feststellt, daß das nicht reicht?

**C.B.:** Ja, davon kann man sich dann wunderbar wegbewegen, von der einfachen Tautologie zur differenzierten Darstellung.

**C.N.:** Gibt's da nicht trotzdem Momente, in denen man sich nicht nur von der Verdoppelung wegbewegt, indem man kontrapunktisch vorgeht, sondern auch feststellt, daß diese Analogie eine willkürliche ist?

**C.B.:** Merkwürdigerweise habe ich immer die Erfahrung gemacht, je enger die Zusammenhänge sind, also beinahe je deutlicher die Verdoppelung, desto faszinierender ist das Ergebnis. Ich kann nicht sagen, daß es billig wird, sondern umgekehrt, es wird unglaublich wesentlich dadurch. Ich habe da selbst oft Skrupel und versuche, in eine andere Richtung zu gehen, »mehrstimmiger« zu werden, also drei- bis vierstimmige optische und akustische Bewegungen wahrnehmbar zu machen. Aber merkwürdigerweise sind diese tautologischen Bewegungen ganz interessant. Das ist dann ein synästhetisches Erlebnis, das man einfach noch nicht so kennt oder nicht gewohnt ist. In *In gewohnter Umgebung III* gibt es an einer Stelle Geräusche mit einem Superball auf einem Resonanzkörper. Das ist eine ganz starke Reibung, die man sehr stark hört. Im Bild haben wir das Gleiche vorher gefilmt: eine Kaffeetasse wird auf dem Resonanzkörper gerieben und in dem Kaffee spiegeln sich dementsprechend die Schwingungen. Bei der Aufnahme haben wir den Ton weggedreht und bei der Aufführung wird der Ton live dazugegeben. Das ist zwar recht schwer zu synchronisieren, aber unglaublich faszinierend. Man weiß zwar ganz genau, daß dieses Ereignis fiktiv ist, aber man kann sehr stark empfinden, daß das, was man hört, in das übertritt, was man sieht. Das Bild wird in Schwingungen gebracht.

**C.N.:** Im Prinzip ist es wohl so, daß im Zentrum der kompositorischen Arbeit vorzugsweise Paradoxien stehen, um auf Wahrnehmungsbesonderheiten und deren Bedingungen in kommunikativen Strukturen aufmerksam zu machen.

**C.B.:** Ich setzte mir eigentlich nicht bewußt ein Paradox. Es ist so, daß ich Dinge immer dann besonders interessant finde, wenn sie nicht dem entsprechen, was ich mir davon gedacht habe. Wenn sie also nicht völlig klar sind, wenn irgend etwas Merkwürdiges daran ist. Wenn ich dann beim Schreiben bin, kommen sie mir jedoch sehr einfach und klar vor. Aber vielleicht ist es der Gegenstand selbst, sobald er ohne Funktion steht, daß er dann sofort sehr vielfältig wird.

**C.N.:** Ich möchte noch auf ein Stück zu sprechen kommen, das aus der Werkliste ziemlich herausfällt, das *scala mobile*. Es zeichnet sich dadurch aus, daß ein Wahrnehmungsprinzip musikalisch thematisiert wird, um den Hörer aus der temperierten Stimmung herauszunehmen, in der man sich, wenigstens bei klassischer Musik, das Meiste zurechthört. Das passiert durch einen ganz mechanischen Vorgang, der ja sonst kaum typisch für Dein Arbeiten ist.

**C.B.:** Ich schreibe im Allgemeinen sehr assoziativ und versuche schon deshalb immer ein Prinzip zu finden, nach dem ich arbeiten, an dem ich mich orientieren kann. Ich glaube, dieses Stück wirkt so anders, weil das Thema nur die Tonhöhe, sein Material also sehr reduziert ist. Die Herangehensweise ist ansonsten gar nicht mal so anders. Ich habe nach einem sehr einfachen Prinzip eine Siebzehn-Ton-Skala in sich selbst mit verschiedenen großen Zahnrädern verzahnt. Es gibt vier Räder mit dem

Intervallabstand von einer, zwei, drei und fünf Stufen der Siebzehn-Ton-Skala. Diese verzahnen sich so, daß alle möglichen Sorten von Intervallen zustande kommen.

**C.N.:** Aber die Herangehensweise ist doch meist auf Kommunikationsthemen konzentriert, auf Dinge, die im weitesten Sinne mit Sprache zutun haben.

**C.B.:** Wenn man den Begriff auf meine Auseinandersetzung mit meiner Wahrnehmung weitet, das heißt darauf, wie ich auf einen Gegenstand und meine Umwelt oder mein Material reagiere, dann geht es natürlich darum. Ich denke, es geht auch darum, wie das Material mit sich selbst kommuniziert. Was passiert, wenn man fünf Geräusche in einem Moment hört, oder ganz verschiedene Dinge miteinander reagieren läßt. In dieser Hinsicht ist der Begriff Kommunikation schon richtig. Und deswegen ist es für mich wichtig, möglichst verschiedenartiges Material zu benutzen. Material, das neu miteinander konfrontiert wird.

**C.N.:** Daß heißt im Prinzip auch, kleine Geschichten zu inszenieren?

**C.B.:** Die inszenieren sich ja von allein! Wenn ich versuche, Geschichten zu denken, stelle ich fest, daß es viel spannender ist, irgendeine relativ mechanische oder abstrakte Grundlage zu haben. Da passieren auch unvorhersehbare, unbekannte Dinge. Es eröffnen sich da mehr Möglichkeiten. Das ist eigentlich mein Anliegen beim Schreiben, mein Verhältnis zum Material zu erweitern, Fenster aufzumachen.

**C.N.:** Ich habe dabei sofort die Vorstellung eines auf der Bühne ausgetragenen inneren Dialogs über die eigenen Möglichkeiten.

**C.B.:** Und nicht die eines Dialogs mit dem Material?

**C.N.:** Nun, wenn man sein Material zusammensucht, geht man mit diesem nicht so um wie mit einer Sache, die außerhalb der eigenen Wahrnehmung stattfindet. Sondern die Sichtweise des Materials wird ja durch die eigene Wahrnehmung gerichtet.

**C.B.:** Ja genau, da versuche ich die Sichtweise zu erweitern, indem ich dem Material Fragen stelle, um mich eher darauf einzulassen, wie die eigenen Gesetze des Materials sein könnten. Also ich denke schon, daß das eine gegenseitige Angelegenheit ist. Würde ich das Material so lassen, wie ich es kenne, würde es so sein, wie es in der Werbung ist. Das ist eine Frage der Subjektivität als Reaktion auf die Suche, Objektives zu finden. Und da habe ich schon die Erfahrung gemacht, daß es da ein Hin und ein Zurück gibt.

*(Dem Text liegt die (leicht gekürzte) Rundfunk-Sendung Vernissage der Neuen Musik – Die Komponistin Carola Bauckholt zugrunde, die am 8. August 1994 von DeutschlandRadio Berlin ausgestrahlt wurde.)*

