

Camera Obscura

Von Kreativität ist heutzutage viel die Rede. Dieses Reden bezieht sich längst nicht mehr nur auf die Erforschung von Intelligenz und überdurchschnittliche Begabung. Es durchzieht wirkungsmächtig weite Bereiche unserer Gesellschaft. Man denke nur an die Bedeutung, die Kreativität im Bereich der Ökonomie gewonnen hat, wo unablässig darauf gesetzt wird, Neuheiten auf den Markt zu bringen. Oder an den Bereich der Bildung, wo es so aussieht, als wären die Politiker den Versuchungen, denen manche Kreativitätsforscher in ihren technizistischen Analysen dieses Phänomens Nahrung gegeben haben, erlegen und meinen, man könne Kreativität erlernen und man könne Fächer wie Kunst und Musik so in den Dienst nehmen, dass auch das Probleme lösende Denken in den für die Ingenieurwissenschaften propädeutischen Fächern klappert. Nicht zu vergessen sind die unzähligen Ratgeber und Schulungsangebote im Internet und auf Papier, die uns mit ihren Anleitungen zur Kreativität und zur Steigerung derselben verlocken wollen. Denn wer möchte nicht gerne kreativ sein?

Ob sich die Forschung mit äußeren Faktoren der Kreativität befasst wie zum Beispiel mit der Bewertung kreativer Prozesse in unterschiedlichen sozialen Systemen, ob sie sich mit diesem besonderen Prozess und seinen Merkmalen auseinandersetzt oder der Innenseite der Kreativität, in messbaren Reaktionen des Gehirns oder dem kreativen Erleben auf die Spur kommen zu wollen, so scheint es, dass immer ein Rest an Unerschlossenem bleibt, das nicht vollständig Licht ins Dunkle gebracht werden kann. Schon allein dadurch, dass man Kreativität nicht wirklich verordnen kann oder zielgerichtet steuern kann, da sie das Umherschweifende, das Unbestimmte, die Freiheit braucht.

Das Projekt

Im Kontext eines Projekts, das mitnichten auf eine Befragung künstlerischer Kreativität aus war, hat sich – sozusagen unbeabsichtigt – ein Spalt geöffnet und einen kurzen Einblick in diese »dunkle Kammer« des schöpferischen Subjekts gewährt. Das Ende dieses Jahres auslaufende Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes, das *Netzwerk Neue Musik*, hat von 2007

herausgegeben, um über den Stand der Projektentwicklung zu berichten und die Arbeit der von ihm geförderten Projekte unter unterschiedlichen Gesichtspunkten zu beleuchten. Man hatte 2007 der Zeitung in Anspielung an das berühmte stille Stück John Cages 4'33" den Titel #'33" gegeben und so jede Nummer von 1'33" bis 6'33" fortlaufend durchgezählt. Anlässlich der vierten Ausgabe 2009 wurde fünfzehn Komponisten, Klangkünstlern, Bildenden Künstlern und Composer-Performern, die auf die eine oder andere Weise mit den ebenfalls fünfzehn Netzwerk-Projekten verbunden waren, folgende Frage gestellt: »Was hören Sie, wenn Sie nichts hören?« Ihnen war das Format, in dem sie sich äußern wollten, freigestellt, lediglich verbunden mit der Bitte, sich möglichst kurz zu fassen.¹

Das Ergebnis war in mehrfacher Hinsicht überraschend und bemerkenswert. Zunächst war die Bereitschaft an dem Projekt mitzuwirken groß: Die angefragten Künstler – Wolfram Oettl, Simon Rummel, John Eckhardt, Gerald Eckert, Hans-Joachim Hespos, Carsten Nicolai, Manos Tsangaris, Roman Pfeiffer, Mary Bauermeister, Detlef Heusinger, Peter Kiefer, Johannes Schöllhorn, Katharina Bihler und Stefan Scheib, Caspar Johannes Walter und Rudolf Klaffenböck – haben nicht nur sofort zugesagt, sondern teilweise vor dem angegebenen Redaktionsschluss ihren Beitrag abgegeben. Fast so, als hätten sie nur darauf gewartet, endlich über dieses Thema sprechen zu können. Und dann war da die Vielfalt der Formate, in die die Künstler ihre Antworten – besser ihre persönlichen Bekenntnisse auf unsere Frage – verpackt hatten: Kurze, aphorismenhafte Texte oder philosophische Reflexionen, kurze Essays und Kritiken, Textcollagen, minutiös geschilderte Selbstbeobachtungen, Gedichte, ein kleines Hörspiel, Bilder und Partituren. Mary Bauermeister stellte uns sogar eine farbige Partitur mit dem Titel *Raising Silence* zum Erstabdruck zur Verfügung, die sie gemeinsam mit Karlheinz Stockhausen Anfang der 60er Jahre erstellt hatte.

Entscheidender noch als all dies zusammen aber waren die Aussagen, zu denen die Künstler gekommen sind. Schon beim ersten Lesen wurde einem bewusst, dass dort mehr als die Stille (oder die Leere, die Abwesenheit) verhandelt wird. In allen Texten schwingt in unterschiedlicher Deutlichkeit ein Subtext mit, der letztendlich das Moment des Einfalls, des Auftauchens einer Idee thematisiert. Und zwar nicht auf eine prosaisch beschreibende Weise, sondern in poetischer Anmutung auf der Suche nach Bildern für einen nicht immer zugänglichen Bereich musikalischer Wahrnehmung. Die Stille oder die Abwesenheit von

1 Alle Ausgaben dieser Zeitung, so auch die vierte, können unter http://www.netzwerkneuemusik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=92&Itemid=251#Zeitung gelesen und als PDFs heruntergeladen werden.



Werbepostkarte zu den *lunch & after work* Konzerten (Foto: Bernd Uhlig, Grafik: Kathrin Jachmann / diamond.gestaltung).

Klang erscheint als eine Metapher, in die sich Momente kreativen Tuns einschreiben und beschreiben lassen.

Schweigen, Exil und List

Dass die Musik selbst respektive ihre flüchtige Materialität existenziell an die Stille, an die Abwesenheit eben dieses Materials gefesselt ist, ist konsequenterweise in den Texten und Bildern der Punkt, an dem sich die Reflexion über die Stille und ihr Status als ein Werkzeug verortet und ihren Ausgang nimmt. Um als Künstler an die Stille heranzukommen und sie für sich, für seine künstlerische Arbeit zu nutzen, bedarf es weiterer Werkzeuge. Etwa solche, die James Joyce 1916 in seinem Roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* als »Silence, Exile and Cunning« bezeichnete. »I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can«, so Stephen Dedalus, »using for my defense the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning.«

Das Werkzeug des Exils ist sowohl wörtlich als Flucht zu verstehen, als auch im Sinne des Rückzugs, des Sich-Entziehens. Die Stille, die Leere erscheint in einer Welt voller Musiken, Klänge und Geräusche angesichts des spürbaren akustischen Overkills, der sich mit der industriellen wie elektronischen Revolution eingestellt hat, als ein Fluchtpunkt, als der Ort, der zur Introspektion taugt. »Wenn Stille also im weitesten Sinne erst einmal die Abwesenheit von äußeren Reizen bedeutet, eröffnen sich in der Erfahrung von Stille mindestens zwei nicht-alltägliche Räume: der eine im eigenen Innern, der andere innerhalb der kleinsten Einheiten sinnlicher Wahrnehmung im Äußern.«

(John Eckardt) Und dieser Fluchtpunkt Stille wird als Raum imaginiert – ohne spezifische Konturen und eigentümlich dimensionslos –, allerdings eingespannt in die Paradoxie, dass Stille nicht ohne Klang, Leere nicht ohne Fülle, Absenz nicht ohne Präsenz zu denken ist. Dieser Raum öffnet sich an dem Übergang vom Klang zur Stille, ganz so wie ein Klang oder ein Klangobjekt, ein Sample in seinem Ausschwingvorgang mikroskopisch fein zerfällt und zerstäubt: »Gleichzeitig entfaltet sich der Raum während des Übergangs vom Klang hin zur Stille, indem die sich auflösenden Maßstäbe übergehen in eine dimensionslose Weitung des Raumes nach außen und nach innen. Der Wechsel zwischen Klang und Stille bezeichnet gleichzeitig auch die Momente, in denen die Zeit eine Dehnung erfährt und die Anwesenheit von Klang in einem nicht verorteten Dasein entschwindet.« (Gerald Eckert)

Auf diesen Moment richtet sich die Aufmerksamkeit, um in dieser Falte der Zeit den Raum erneut zu füllen, auf ein fernes Echo, auf Spuren von Anwesendem, das noch abwesend ist, zu lauschen. Denn: »Stille ist eben nicht nur schön, sparsam und theoretisch. Sie ist eine günstige Voraussetzung für Anwesenheiten unterschiedlichster Art, sie lockt sie förmlich herbei.« (John Eckardt) Oder anders gesagt: »Das Anwesende ging und hinterließ uns seine Abwesenheit – aber kein gefürchtetes, ersehntes Nichts, sondern einen auf hinterhältige Weise geschärften Sinn, mit dem wir eine Fülle von Eindrücken wahrnehmen, die immer schon da, aber vom bauchigen Saum eines schwülstigen Gewandes verdeckt waren.« (Katharina Bihler und Stefan Scheib) »Denn wo kommen denn all die Meisterwerke her? Am

Beginn eines Bildes ist zum Beispiel die leere Fläche, am Beginn eines musikalischen Werkes ist eine Stille – ein jungfräulicher Nullzustand, in den dann die geistige Welt sich hineinmanifestieren kann.« (Mary Bauermeister)

Tosende Stille betitelte David Revill seine Cage-Biografie und genau davon ist die Rede, wenn Johannes Schöllhorn aus dem Tagebuch des italienischen Malers Jacopo da Pontormo (1494-1557) zitiert und man dort nur Banalitäten über seine Malzeiten, den Zustand seiner Verdauung zu hören bekommt. Entscheidend aber ist, was mit den Leerstellen, den »voids« korreliert. Die Tatsache, dass Pontormo zu dieser Zeit am dem größten Werk seiner Laufbahn arbeitete, dem *Jüngsten Gericht*, über das zu reflektieren der Maler vermeidet. Zu schrecklich scheint die Arbeit an der Darstellung des Endes der Welt zu sein. In vergleichbarer Weise funktionieren auch die großen Leerstellen, die Voids, die Daniel Libeskind im Berliner Jüdischen Museum konzipiert hat und deren Sprachkraft unüberhörbar ist.

Mit List (cunning bedeutet List, Kriegslist, Durchtriebenheit), von der Joyce spricht, wird die Stille als Strategie benutzt, um überhaupt zur Komposition von Klang zu kommen. Der Komponist spekuliert geradezu darauf, dass sich dieser diffuse Raum öffnet, um Unerhörtes aufzuspüren und zu beobachten. »Beim Komponieren geht es mir darum, offen für unbestimmte Ahnungen zu bleiben. Ich in dabei halb innerlich Hörender und halb spekuliere ich, um unerwartete Öffnungen aufzuspüren. Würde ich während des Komponierens real hören, wäre mir die Möglichkeit, solche Öffnungen zu erahnen, wahrscheinlich verwehrt.« (Caspar Johannes Walter)

creatio ex nihilo?

Nicht nur über die Erfahrung dieser Introspektion in der Dunkelkammer der Stille und Leere sinnieren die Texte. Sie schildern auch ihre Beobachtungen dessen, was mit dem nach Innen schauenden Subjekt geschieht. Dieser Raum, der als Stille imaginiert wird ist offenbar so beschaffen, dass er das künstlerische Subjekt nicht einfach spiegelt. Der Künstler begegnet sich dort nicht als er selbst, sondern als ein anderer. Als in extremer Weise durchlässig für Sinneswahrnehmungen besonderer Art: »... Schwer in Worten zu beschreiben, denn unsere Sinne nehmen im normalen Alltag nur einen Bruchteil davon auf. Wahrscheinlich wären wir zu gar keinen Taten als Menschen mehr fähig, würden wir nur lauschen, schauen, riechen und wahrnehmen.« (Mary Bauermeister).

Er erkennt sich als ein Beobachter, der sein

30 Ich soweit wie möglich zurücknimmt: »In der

stillen Beobachtung versucht der Mensch in gewisser Hinsicht einen Blick zu erhaschen auf die Dinge, wie sie wären, wenn er nicht da wäre. Und genau deswegen muss er scheitern. Aber etwas lockt ihn immer wieder an diese Grenze, in die Abwesenheit, wo er so wenig da ist wie nur möglich, um anschließend so da zu sein wie sonst nie.« (John Eckardt) Die Aufgabe, der sich der Künstler dann stellen muss, ist »dieses «Erlauschte, Erahnte, Erblickte in die Normalwelt hinüberzuschmuggeln oder es wenigstens zu versuchen», so noch einmal Mary Bauermeister. Und dann kann es so über einen hereinbrechen, wie das Hans-Joachim Hespos in der Partitur seines Stückes *stitch* für elektrifiziertes Akkordeon, E-Bass (fretless), hybride elektrische Wandler und achtkanalige Abstrahlung visualisierte, das eine Spieldauer von zirka zwei Sekunden hat. Es beginnt mit »... es abwarten ...«, dann trifft oder überwältigt »vorbereitungslos« ein Ereignis von äußerster Energiedichte, Gewalt, Lautstärke und gleißendem Klang den Hörer, um nach kürzester Zeit im dreifachen pianissimo der Stille nur noch Reste einer Art akustischen Nachbildes übrig zu lassen.

Liest man diese und andere Textstellen und sieht sich die in ähnlicher Weise deutbaren Bilder und Partituren in dieser Ausgabe der Netzwerkzeitung an, liegt eine weitere Frage auf der Hand. Begegnet einem in diesen Reflexionen über die Stille in gewandelter Form nicht der altehrwürdige Topos des »creatio ex nihilo« wieder? In dieser Formel artikuliert sich einst in christlich-theologischer Interpretation der Schöpfungsmythos. Dem Schöpfergott, und nur diesem war vorbehalten, die Welt aus dem Nichts zu erschaffen. Zwar lebte diese Vorstellung in säkularisierter Form in der Konzeption des Genies, wie sie ab dem 17. Jahrhundert ausgeprägt wurde, weiter. Doch mit der Idee, dass musikalische Werke aus dem Nichts erschaffen werden, haben musikhistorische Forschung und dialektische Musikphilosophie aufgeräumt, auch wenn sich einzelne Komponisten noch im 20. Jahrhunderts als Demiurgen inszenierten.

Es stellt sich die Frage, ob das Auftauchen dieses Topos vom »Erschaffens aus dem Nichts« als ein Werkzeug schöpferischen Tuns in gewandelter Form an genau dem Zeitpunkt wieder für Künstler und Komponisten interessant wird, an dem ihnen die Wucht der Geschichte und der Gleichzeitigkeit vieler verschiedener – pluraler – Kunstwelten bewusst wird und sie auf diese Situation mit Reduktion bis zur Leere antworteten. ■