

Zum Begriff des Experimentellen in der Musik (Teil 2)

Mit der Zweitveröffentlichung dieses Textes – als Vortrag gehalten im Rahmen der 1. Münchener Sommerwerkstatt für experimentelle Musik und einmalig erschienen in der von Stephan Wunderlich im Typoskriptsatz herausgegebenen, die Werkstatt dokumentierenden Zeitschrift für experimentelle Musik, Heft 2, München, März 1985, machen wir einen der maßgeblichsten Texte des Musikdenkers Heinz-Klaus Metzger wieder zugänglich. Die Veröffentlichung in zwei Teilen folgt redaktionellen Zwängen. Der 1. Teil erschien in Positionen Nr. 82/2010; die originale alte Rechtschreibung wurde beibehalten. – Wir danken Rainer Riehn für den Tip zu dieser Veröffentlichung und Stephan Wunderlich, der uns den Text auf unkomplizierte Weise zur Verfügung gestellt hat.

Der erste Teil endete mit Darlegungen über den Sinn der Abschaffung der Partitur anhand von John Cages Klavierkonzert 1957-1958.

(Die Redaktion)

Und eine dieser 84 Notationen im Klavierpart des Klavierkonzerts, dessen sozialen Sinn als kollektives Modell von Individualanarchie ich hoffentlich deutlich genug durchscheinen ließ, ist von Cage kurz danach, im Jahre 1958, zu einem selbständigen Werk emanzipiert worden, den *Variations I*. Ich möchte jetzt fragen, ist die Notation der *Variations I* bekannt – dann kann ich darüber hinweggehen –, oder ist es besser, ich erkläre sie? (Stimme aus dem Publikum: Bitte erklären!) Dann geh ich mal zur Tafel.

Die Notation des Stücks besteht aus einem weißen Quadrat, auf das unregelmäßig eine Anzahl von Punkten verteilt ist. Ich vereinfache das jetzt, indem ich einstweilen so tue, als hätten die Punkte alle dieselbe Größe. Sie haben in Wirklichkeit vier verschiedene Größen. Was es damit auf sich hat, werde ich noch am Schluß sagen. Also: auf dem Quadrat sind unregelmäßig Punkte verteilt. Dazu liefert Cage eine Anzahl von transparenten Quadraten im selben Format, die man kongruent darüberlegen kann. Diese Transparentquadrate werden vollständig von einem Ende zum anderen durch fünf gerade Linien durch-

schneiden. Wenn Sie sich dieses ganze Material bei Peters bestellen, also diese paar Quadrate, zahlen Sie dafür einen horrenden Preis. Es ist aber auch gestattet, sich das Material selbst zu schaffen. Das meine ich natürlich nicht im rechtlichen Sinne – juristisch ist es ein Delikt –, sondern rein von der Komposition her. Und auf die Anzahl der Punkte und auf deren Position kommt es nicht an, und wie sich die Linien schneiden oder auch nicht schneiden, weil sie vielleicht parallel laufen, darauf kommt es ebenfalls nicht an. Sie können sich das alles also auch selbst herstellen. Und nun sagt Cage: jeder dieser Punkte ist ein Ton, ein »Schallereignis«, – denn es kann auch ein Geräusch sein. Ich tue jetzt halt immer noch so, als wären die Punkte gleich groß, und das, was ich jetzt sage, gilt in Wirklichkeit für die kleinsten dieser Punkte. Ein solcher Punkt ist also ein Schallereignis. Und wenn man eines dieser Transparentquadrate mit den geraden Linien über das Quadrat mit den Punkten legt – sie brauchen nicht kongruent übereinander liegen –, dann kann man von jedem Punkt aus das Lot auf jede der fünf Linien fällen. Man bekommt also jeweils fünf Distanzen. Und diese fünf Distanzen bedeuten die fünf Parameter des jeweiligen Schallereignisses: Höhe, Dauer, Intensität, Klangfarbe und Sequenz. Der vierte dieser Parameter, die Klangfarbe, ist nun freilich nicht eindimensional, sondern außerordentlich komplex, also in Wirklichkeit nicht auf der Meßskala einer geraden Linie ablesbar. Hier hilft sich Cage, indem er nur diese eine Eigenschaft der Klangfarbe, eben ihre Komplexität, durch den Aufführenden messen lassen will, wodurch dieser Parameter »skalierbar« wird. Die anzunehmende Klangfarbenskala reicht dann vom Sinuston bis zum weißen Rauschen. Und der fünfte Parameter – das ist die besondere Pointe bei diesem Stück – ist die von Cage sogenannte Sequenz. Das ist die Reihenfolge der Ereignisse, die in diesem Fall als Parameter des einzelnen Ereignisses definiert wird. Sie können sich das so vorstellen: so wie als Ergebnis dieser Messungen einer der Töne der höchste sein wird, einer der lauteste, einer der längste und einer der spektral komplexeste – zum Beispiel weißes Rauschen oder Radio –, so ist natürlich auch einer der erste, ein anderer der zweite und zwangsläufig einer der letzte. Welche Linien man für welche Parameter wählt, ist frei. Diese Distanzen definieren also dann das Schallereignis, aber die Sache mit der Sequenz ist besonders interessant. Da geht es nämlich um nichts Geringeres, als um die – aus anarchistischer Gesinnung unternommene – Aufhebung der zeitlichen Prioritäten. Denn bis dahin war ja alle Musik – jedenfalls alle Musik in kon-

ventionellen europäischen Formen, wie wir sie aus der sogenannten Formenlehre kennen – nie etwas anderes gewesen als die Abhandlung von Prioritätsverhältnissen in der Zeit. Erstes Thema, zweites Thema, das Recht des Früheren. Es gibt in den *Minima moralia* von Adorno diese erstaunliche Abhandlung über *Moral und Zeitordnung*. Er zeigt dort, wie die Eigentumsordnung selber abgeleitet ist von den zeitlichen Prioritäten. Dasselbe hat sich notwendigerweise in der gesamten traditionellen Musik immer gespiegelt. Sie hat Eigentum und Macht reflektiert, auch wo sie dagegen aufbegehrt. Die Außerkraftsetzung des Prioritätsfaktors in der Zeit geschieht hier durch den Trick, daß rein denkerisch der Zeitpunkt, zu dem ein Ereignis eintritt, definiert ist als *Parameter des Einzelereignisses*: so wie die Tonhöhe und alle seine anderen Eigenschaften. Jetzt müssen Sie sich vorstellen: man darf nach jeder einzelnen Meßoperation die Maßstäbe, die man ohnehin frei gewählt hat, ändern. Man darf ferner die Lage der Quadrate ändern, die außerdem sowieso nicht kongruent zu liegen brauchen. Man braucht keineswegs jeden Punkt zu messen, man darf ihn aber auch beliebig oft messen, wenn man will. Und mit den vier Größen hat es die Bewandnis, daß nur die kleinsten Punkte Einzelereignisse sind, die nächstgrößeren jedoch Intervalle, die dadurch entstehen, daß der Punkt zweimal gemessen wird, die noch größeren dann, »Aggregate«, wie Cage es nennt, also Komplexe von mehr als zwei Tönen, und die ganz großen schließlich »Konstellationen«, von denen jede einzelne, da auch die Zeitpunkte und Dauern ihrer Komponenten verschieden sein können, sich sogar über das ganze Stück ausdehnen kann. Hier ist die totale Indetermination erreicht, und dies noch mit dem besonderen Aspekt, daß das alles umkehrbar ist. Zwar: wenn Sie, ohne zu mogeln, nach der Notation von Cage verfahren, das heißt wenn Sie nach den Regeln, die er dafür gibt, sich eine Version für Klavier oder für eine Holzkiste oder für ein elektronisches Equipment zu machen versuchen – das alles ist ja frei, die Anzahl der Ausführenden ist ebenso frei wie die Wahl der Instrumente –, dann bekommen Sie zwar mit sehr großer Wahrscheinlichkeit eine bis dahin unbekannte Musik, die es nie zuvor gegeben hat. Aber man kann es umkehren, das heißt, man kann sich die Partitur von Beethovens Fünfter Symphonie hernehmen und sich dann die Cageschen Quadrate übereinander legen und die Maßstäbe so wählen, daß man dieses »g« bekommt. Und dann läßt man es so liegen und bekommt es noch einmal, und dann bekommt man es noch ein drittes Mal, und dann ändert man entweder die Maßstäbe oder

die Position der Papiere und bekommt das »es«, dann hat man schon mal das:



Die Lautstärken müssen auch stimmen und alles, dazu dienen die anderen vier Linien. So kann man nach und nach die ganze Beethoven-Partitur durchgehen und zeigen, daß die Fünfte Symphonie von Beethoven eine der unendlich vielen möglichen Versionen der *Variations I* von Cage ist. Das ist also beweisbar.

Und dieser Sachverhalt hat nun eine gewisse Tragweite. Denn keine Musik, die jemals komponiert worden ist oder nicht komponiert worden ist, aber auch keine Musik, die jemals komponiert werden wird oder nicht komponiert werden wird, kann nach dieser Logik überhaupt etwas anderes sein als eine der unendlich vielen möglichen Versionen der *Variations I* von Cage. Es ist nämlich gar nicht möglich, etwas anderes als Versionen dieses Stückes zu komponieren. Ich habe das eigentlich nur deshalb erwähnt, weil ich meine, daß durch dieses Ereignis des Jahres 1958 das ganze Komponieren in eine fatale Lage gekommen ist. Natürlich ist von den meisten Komponisten gar nicht zur Kenntnis genommen worden, daß man nichts anderes mehr als Versionen dieses Stückes komponieren kann und sie komponieren weiter wie zuvor, ohne zu wissen, daß sie bloß Versionen einer Cageschen Komposition komponieren. Aber das besagt ja nichts, das ist unmaßgeblich. Ignoranz setzt keinen Maßstab. Die Situation, in der sich die Musik befindet, hat sich irreversibel durch dieses Stück geändert. (Frage von Klarenz Barlow: Was ist mit Akkorden in *Variations I*?) Akkorde ergeben sich entweder zufällig, indem dieselbe Zeitstelle von zwei oder mehr Schallereignissen okkupiert wird, die also gleichzeitig erklingen, wobei im einzelnen die Definition von Stockhausen weitergilt. Wenn sich also Einsatzabstand und effektive Dauer von zwei Tönen so verhalten, daß die Einsatzabstände geringer als die effektiven Dauern sind, dann ergeben sich harmonische Bildungen. Wenn jedoch Einsatzabstand und Dauer gleich groß sind, ergibt sich eine Melodie. Ist der Einsatzabstand hingegen größer als die effektive Dauer, so ergeben sich Pausen zwischen den Tönen, was bei diesem Stück erfahrungsgemäß besonders häufig der Fall ist. Außerdem können noch Zusammenklänge entstehen durch die Mehrfachmessungen bei den größeren, mittelgroßen und ganz großen Punkten, also den Intervallen, Aggregationen und Konstellationen, wie Cage sie nennt, wo die Simultaneität fast definiert ist. Aber wenn man bei diesen Gebilden jedesmal einen ande-

ren Stellenwert in der Sequenz mißt, dann sind die Komponenten solcher Konstellationen natürlich auch nicht zusammen, sondern verteilen sich über die gesamte Aufführungsdauer einer solchen Konstellation. Durch Zufall wird es allerdings wohl fast immer Zusammenklänge geben. Ich habe das Stück mehrmals gespielt. Ich habe mir jeweils Versionen gemacht, bei denen ich nicht mogelte, und festgestellt, daß man da sehr leicht ins Unspielbare hineinkommt. Denn plötzlich hat man dann auf dem Klavier – ich hab' immer Klavierversionen gemacht – acht Töne gleichzeitig in verschiedenen, manchmal weit auseinanderliegenden Oktaven und kann das nicht greifen. Dafür hat man an einer anderen Stelle eine lange Pause und irgendwoanders einen einzelnen Ton, der kein Problem ist. Und man darf ja nicht mogeln. Wenn man plötzlich so einen unspielbaren Akkord hat, der sich über die ganze Klaviatur verteilt, dann darf man nicht sagen, ach nein, den mag ich nicht. Sondern den muß man akzeptieren und hat dann die verteilte Aufgabe, das Problem zu lösen, wobei Arpeggio ja keine sehr schöne Lösung ist. Wenn ich genug Zeit hatte und einen Flügel mit drei Pedalen, dann hab' ich, bevor der Akkord kam, die Töne, die ich nicht spielen konnte, ins dritte Pedal genommen – in der Hoffnung, daß die dann beim Anschlag der Töne, die ich spielte, resonierten. Das ist die beste Lösung. Sie setzt aber voraus, daß man Zeit hat, um das zu machen. Wenn's sehr schnell gehen muß – notfalls spielt man es halt defektiv.

Das alles nur zur Erläuterung dieser Cageschen Definition des Experimentellen, also einer Musik, deren Ergebnis nicht voraussehbar ist. Der Mangel dieser Definition liegt natürlich darin, daß, wenn man sich dogmatisch an sie hält, der ganze Experimentierbegriff einfach mit der Indetermination zusammenfällt. Das ist dann vielleicht letztlich doch Unsinn, denn das würde bedeuten, daß Kunstwerke, deren Zustandsgrößen exakt bestimmt sind, grundsätzlich nicht experimentellen Wesens sein könnten. Ich glaube, das ist denn doch nicht wahr. Darum möchte ich jetzt als Kontrast zu der Cageschen Definition probeweise die manifestär gehaltene Einladung zu dieser Sommerwerkstatt für experimentelle Musik kommentieren, denn sie enthält eine Reihe ergiebiger, mehr gesellschaftlicher Definitionsmerkmale des Experimentellen. Jedenfalls stellt sie solche Merkmale zur Diskussion.

Ich möchte den ersten Absatz verlesen. Sie haben ihn zwar alle vor sich, aber ich will ihn ja kommentieren. Er besteht aus fünf Sätzen, und mit Ausnahme des ersten will ich diese

34 Sätze kommentieren. Der erste Satz lautet:

»Die experimentelle Musik erlebt zur Zeit eine neue Blüte.« Dieser Satz bedarf keines Kommentars. Ich finde, er trifft zu, aber im übrigen könnte man hier allenfalls anderer Meinung sein, und über Meinungen zu diskutieren führt ja zu nichts. Aber die folgenden vier Sätze will ich kommentieren. Der zweite: »Es zeigt sich, daß der Ansatz, Musik grundsätzlich zu entwickeln, um sich greift.« Hier ist ein wichtiges definitorisches Element eingeführt, nämlich Musik *grundsätzlich zu entwickeln*, von Grund auf, das heißt radikal, also Überliefertes, Abgesprochenes, Konventionelles nicht hinzunehmen, sondern die Frage des *Prinzips* von Musik neu zu stellen und gegebenenfalls anders zu beantworten, als es in der herrschenden Kultur geschah und geschieht. Der nächste Satz lautet: »Die vorgegebenen Bahnen, auch die der Neuen Musik, sind vielfach erstarrt, zu oberflächlich oder zu sehr spezialisiert.« Das ist natürlich eine Schilderung des herrschenden Musiklebens, und zwar selbst in seinen aufgewecktesten und erfreulichsten Nuancen, wie sie selten genug vorkommen. Hier ist die Abweichung von der herrschenden Kultur programmatisch formuliert als Wesensbestimmung des Experimentellen. Mir scheint, damit kommt man schon weiter. Ich nehme doch an, daß wir alle nur ausnahmsweise in den Herkulesaal gehen, und zwar nur dann, wenn da etwas Besonderes stattfindet: wenn entweder ein bedeutendes Werk gespielt wird, das man noch nicht kennt – das ist sehr, sehr selten der Fall, denn das Repertoire ist ja ganz festgefahren – oder wenn einer der sehr wenigen Interpreten, die überhaupt Partituren ernst nehmen und also das, was zum Beispiel Beethoven komponiert hat, tatsächlich zu verwirklichen versuchen, München besucht. Wenn das Lasalle Quartett spielt geh' ich natürlich hin, weil man sonst Beethoven immer falsch hört. Das sind Ausnahmesituationen, der Rest ist einfach uninteressant, ja schädlich, sogar dermaßen schadenstiftend, daß er abgeschafft werden sollte. Was hingegen hier – ich muß sagen: mit meiner Zustimmung – als Alternative propagiert wird, experimentell zu nennen, ist zumindest keine unglückliche Wortwahl. Sie impliziert immerhin auch das damit verbundene Risiko. Der nächste Satz: »Musik erforschen, erproben und entwickeln ist inzwischen ein Feld geworden, das nicht nur für ausgebildete Musiker interessant und wichtig ist.« Hier ist entschieden der Übergang zur Soziologie ausgesprochen: daß Musik nicht unbedingt mit dem Berufsbild des Musikers zu koinzidieren braucht – und darauf werde ich gleich kommen –, ist eine Feststellung über Sinn und Unsinn der gesamten gesellschaftlichen Arbeitsteilung. Aber ich will den nächsten Satz, den letzten

dieses ersten Absatzes, noch kommentierten, der das weiter verdeutlicht, nämlich: »Entscheidende Impulse kommen auch von Außenseitern, Autodidakten, Gruppen.« Und hier ist nun, soziologisch gesehen, eine entscheidende Dimension möglicher musikalischer Experimente exponiert. Es ist nämlich schon seit den frühen 50er Jahren so, daß die höchsten Spekulationen, deren der Kunstverstand fähig ist, zum Teil die revolutionäre Eigenschaft haben, die Barriere des gesellschaftlichen Bildungsprivilegs zu durchbrechen. Und um das zu erklären, muß ich wieder auf ein Beispiel zu sprechen kommen. Ich wähle die *Intersections* von Morton Feldman aus den frühen 50er Jahren. Das ist ein Zyklus von Stücken für beliebige Instrumente. Von diesen *Intersections* kenne ich besonders gut das dritte Stück, weil Gerd Zacher es unvergleichlich auf der Orgel spielt. Notiert sind diese Stücke alle auf kariertes Papier, auf »Kästchenpapier«, wie die Kinder es für ihre Rechenaufgaben verwenden. (An der Tafel) Ich mache jetzt hier einmal drei solcher Kästchenzeilen, weil in den *Intersections III* genau drei solcher Zeilen sind. In anderen *Intersection*-Stücken sind es auch andere Zahlen. Feldman schreibt in jedes Quadrat eine Zahl oder auch keine. Das kann also zum Beispiel so aussehen (schreibt Zahlen in die Kästchen): die oberste Kästchenzeile ist das obere Drittel des Umfangs des gewählten Instruments, die mittlere Zeile das mittlere Drittel, die untere Zeile das untere Drittel. Horizontal wird jedes Kästchen als frei zu wählende Zeiteinheit gelesen. Man kann hier eine Sekunde oder eine Minute nehmen, was auch immer. Allerdings ist das dann durchzuhalten. Hier gibt es kein variables oder auch nur fluktuierendes Tempo, sondern ein gleichmäßiges. Die Zahlen geben an, wieviele Schallereignisse innerhalb des gegebenen Zeitintervalls in dem gegebenen Umfangsbereich des Instruments stattfinden sollen. Das ist alles.

Als diese Stücke neu waren und Cage sie dem Publikum irgendwo in Amerika ungefähr so erklärt hat, wie ich das jetzt getan habe, ist er von einem Zuhörer unterbrochen worden, der dazu bemerkte: »If it is so easy to compose music, I could do it.« Und Cage antwortete: »Of course you could, but you don't.« Und das ist eben der springende Punkt. Diese Musik sprengt die Barriere des gesellschaftlichen Bildungsprivilegs und setzt damit ein gesellschaftliches Unrecht außer Kraft. Dergleichen kann in der Tat jeder komponieren, ausführen, spielen, denn diese Musik ist nicht auf die Voraussetzungen der einst sogenannten gebildeten Stände innerhalb einer gegebenen Musikkultur angewiesen, und zwar weder der abendländischen noch irgendeiner

anderen auf der Welt, sei es eine afrikanische oder asiatische oder indianische. Man braucht die Notenschrift nicht zu kennen und keinen Musik-Unterricht genossen oder erlitten zu haben. Diese Musik ist auch nicht auf ein besonderes Instrument angewiesen, das für eine bestimmte Musikkultur charakteristisch wäre, weil es von ihr hervorgebracht – oder übernommen – wurde. Natürlich kann man ein derartiges Stück auf der Orgel spielen, wie Zacher. Man kann es aber genauso gut auf den diatonischen Marimbaphonen der mittelamerikanischen Indianer spielen, die als Resonanzkörper Kürbisse unter den Platten haben. Man kann es auf afrikanischen Trommeln spielen, die ja zum Teil eine sehr große Tonhöhdifferenzierung ermöglichen. Und man kann es auf dem Küchenzubehör oder auf dem Abtrittbalken spielen. Auch einen Computer kann man damit füttern, und falls man zu mehreren ist, kann man es jederzeit singen. Es gibt keine Gesellschaft auf der Welt und wäre es die schlimmste, die am meisten durch Herrschaft bedrückte, die Gesellschaft, in der das Bildungsprivileg am grausamsten ist – ich weiß nicht, welche das zur Zeit wäre –, es gibt keine Gesellschaft auf der Welt, in der nicht prinzipiell jeder Mensch diese Musik ausführen könnte. Darin liegt doch eine große künstlerische und gesellschaftliche Utopie, die in diesen Kompositionen sich manifestiert. Nur: die Leute tun's halt nicht, wie Cage sagt, sie *könnten* es bloß – aber ist das nicht schon viel? Feldman hat dann diese Kompositionsweise wieder aufgegeben. Er hat inzwischen viele Werke komponiert, die sich wieder im wesentlichen der herkömmlichen Notenschrift bedienen und eine außerordentlich weitgetriebene Beherrschung des – abendländischen – musikalischen Könnens erfordern. Ich habe gerade vorvorige Woche in Darmstadt sein neues Quartett gehört, das über vier Stunden dauert: in einem Satz, langsam, leise. Nun, man sollte keinem Komponisten vorwerfen, wenn sein Lebenswerk sich durch Vielfalt auszeichnet.

Zum Schluß möchte ich eine heute vergessene Theorie der künstlerischen Produktion exponieren, die aus einem zentralen Punkt zu erklären versuchte, wie originale Kunstwerke überhaupt zustande kommen. Dies deshalb, weil ich glaube, daß das, was der Autor dieser Theorie, der Maler Willi Baumeister, unter originalen Kunstwerken verstand, ziemlich verwandt ist, was wir unter dem Begriff experimentell fassen. Dargelegt ist diese Theorie in seinem Buch *Das Unbekannte in der Kunst*, erschienen in Stuttgart 1947. Das war damals ein großes Ereignis für meine Generation. Es hat mich geradezu geprägt. Ich möchte auch

deshalb kurz die Entstehungsumstände des Buches erwähnen. Es ist in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges entstanden, als Baumeister von den Nazis Malverbot hatte und die Gestapo bei ihm ein- und ausging, um zu kontrollieren, ob der »entartete Künstler« wirklich nicht malt. Das führte zunächst bei ihm zu einer Verkleinerung der Formate, um seine Sachen besser vor der Polizei verstecken zu können. Schließlich, als das auch nicht mehr ging, zum Schreiben. Am Schluß mußte er dann aus Stuttgart fliehen und hat sich in verschiedenen kleinen Orten, zuerst in der Alb, dann am Bodensee verborgen gehalten. Das Buch ist kurz vor Kriegsende dann fertig geworden, 1947 erschienen. Das war auch der Moment, wo ich es kennen lernte. Es hing damals für alle, die es lasen, zusammen mit dieser Befreiungssituation, nachdem der Nazismus endlich niedergeschlagen worden war. Der 8. Mai ist seit je mein Feiertag. Der Kern dieser Theorie ist der folgende. Wenn ein Künstler ein Werk zu produzieren unternimmt, muß er irgendeine Vorstellung davon haben, was er will. Es schwebt ihm etwas vor. Er hat ein Ziel. Das ist an einer Stelle des Buches sogar in einer Graphik dargestellt. (An der Tafel) Der Künstler nimmt sich also ein Werk vor, von dessen Beschaffenheit er gewisse Vorstellungen haben muß, sonst könnte er nicht arbeiten. Das gilt auch für die indeterminierten Sachen von Cage, denen selbstverständlich Vorstellungen zugrunde liegen, zumindest eine Orientierung. Das »Ziel«, das ein Künstler sich vornimmt, kann bereits sehr bedeutsam sein, so daß es fast schon die Qualifikation des Originellen verdient. Es gibt künstlerische Visionen, Pläne, die bereits als solche im hohen Maße originell sind. Aber auch in diesem Fall ist das angestrebte Ziel ja zumindest dem Künstler selbst bekannt und fällt also unter die Kategorie des *Bekannten*. Und Epigonen

zeichnen sich dadurch aus, daß sie das Ziel, das sie sich vorgenommen haben, auch tadellos erreichen, sofern ihr technisches Können dafür ausreicht. Dann gelingt das Werk und die Vorstellung des Künstlers ist damit realisiert. Bei den von Baumeister so genannten originalen – nicht originellen, sondern originalen – Künstlern spielt sich hingegen etwas anderes ab: das Werk *mißlingt*. Während des Arbeitsvorgangs entwickelt das Werk nämlich Eigenkräfte, die zu einer Abweichung, zu einer Deviation von dem vorgenommenen Ziel führen und sich so stark durchsetzen, daß der Künstler nicht ihrer Herr werden kann.

Er versucht vielleicht immer noch sein schönes Konzept zu realisieren, aber das Werk tendiert woanders hin und endet dann im *Unbekannten*. Und *nur dadurch* ist wirklicher Fortschritt möglich, sonst würde alles ewig im Bereich des Bekannten verbleiben: im Wissen dessen, was man schon weiß. Und Baumeister wendet das natürlich nicht nur auf die Kunst an. Es gilt ebenso für die Wissenschaft und wohl für jede menschliche Tätigkeit. Die *Sache* kann Eigenkräfte entwickeln, für die der Künstler nichts kann, die nicht sein Verdienst sind; und nur dadurch kommt Originalität zustande. Den Grad dieser Abweichung von der ursprünglichen künstlerischen Intention, als Winkel der Ablenkung von der Zielgeraden dargestellt, hat Baumeister als den »schöpferischen Winkel« bezeichnet.

Wenn wir annehmen, daß jedem Kunstwerk, das etwas taugt, ein derartiger Vorgang zugrunde liegt – im Sinne der Baumeisterischen Theorie –, dann würde sich daraus die definitorische Konsequenz ergeben, daß jedes Kunstwerk, das stringent ist und etwas bedeutet, experimentell wäre seinem Wesen nach. Dahin wollte ich eigentlich kommen. Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit. ■