

mediendokumentation

Kunstforum International 174/2005, S. 262-267

GELUNGENES SCHEITERN. SCHEITERN IN DER POSTMODERNE

von **Manuela Branz**

Scheitern und Gelingen werden als Gegensätze betrachtet. Scheitern ist dementsprechend unattraktiv, erst im Erfolg aufgehoben darf sein Potential wahrgenommen werden, erst aus der Distanz seiner Überwindung wird ihm ein Sinn zugesprochen: Am Scheitern gewachsen entfernt sich der Erfolgreiche scheinbar immer mehr aus seinen Scheiterungsfallen, er scheitert nur, um nicht mehr zu scheitern. Innerhalb des künstlerischen Prozesses wird Scheitern zwar im allgemeinen als Durchgangsstadium akzeptiert und sogar verklärt, allerdings wird das Scheitern weniger als notwendiger Bestandteil des Schaffensprozesses betrachtet, eher als ein Umweg, ein Ausschlagen, ein zu überwindender außerkünstlerischer Zustand. Wer den Zustand nicht überwinden mag, hat gemäß dieser Vorstellung kein Werk geschaffen, das Gescheiterte ist so wertlos wie das nie Entstandene.

1. SCHEITERUNGSANGST

Im Scheitern offenbaren sich die Grenzen des aufgeklärten, auf Effizienz angelegten bürgerlichen Systems. Umgekehrt kann man aber auch die bürgerliche Existenz als Gegenentwurf zu Scheiterungsexistenz betrachten, als Programm gegen die Scheiterungsanfälligkeit allen Strebens, als Schutz gegen Kontrollverlust und Tod. In der Künstlerexistenz mit ihrer Scheiterungsnähe verdeutlichte sich für das aufgeklärte (Bildungs) Bürgertum die Ambivalenz des Scheiterns. War der Künstler bis in das 19. Jahrhundert hinein lediglich eine Sonderform des Bürgers, entfremdete er sich im Zuge der Herausbildung künstlerischer Autonomie, seine Existenz verlor an Legitimität, je weniger sie sich seine Produkte in bürgerliche Sinnzusammenhänge einreihen mochten. Daraus erklärt sich ein grundsätzliches Misstrauen, das den Künstler insgesamt, besonders aber den gescheiterten Künstler in eine Außenseiterposition rückt, aber auch andererseits das Aufkommen einer Scheiterungsromantik, die die Weitabgewandtheit und den Idealismus des Künstlers als Gegensatz zum bürgerlichen Effizienzdenken verklärt. Dem (gescheiterten) Künstler wird Individualität, Tiefe, Echtheit zugesprochen; sein Idealismus besteht darin, trotz materieller Armut auf der Produktion von Nutzlosem zu beharren: seine Natur stößt den Bürger ab und zieht ihn an. Im Bildungsbürger hebt sich die Bürger/Künstlerambivalenz mit der Sorge um die Kultur auf: Galerien, Literatursalons etc. geben dem Künstler einen Raum, in dem sich der Künstler auf ihn beziehen muss. Im Gescheiterten aber offenbart sich, was der Bürger zudecken möchte: die Nutzlosigkeit des Produzierens.

Den Antinomien Scheitern und Erfolg ist in der heutigen bürgerlichen Gesellschaft die Durchlässigkeit abhandengekommen. Während im klassischen Scheitern auch die Anlage von Größe und Heldentum lag, das Scheitern jederzeit in einen Erfolg invertiert werden konnte, und umgekehrt jedem Erfolg auch die Möglichkeit innewohnte, zertrümmert: gescheitert zu werden, scheitert man heute radikal, irreversibel. Dem postmodernen Versagen fehlt das Fundament von Tragik, dem ästhetischen Ausdruck von Leid und Tod. Nicht zuletzt deshalb scheitert man lieber im Verborgenen, das Scheitern ist, wie Richard Sennet sagt, zum „großen modernen Tabu“ geworden. Allenfalls Scheiterungspuren dürfen einen Lebenslauf noch durchziehen, als Zeichen überwundener Anfälligkeit, als Zitate aus einer Welt, in der das Scheitern notwendig dazugehört. Das Scheitern hat sich im Zuge seiner Verdrängung ästhetisch aufgeladen und sich dadurch in ein von Effizienzdenken bestimmtes Gesellschaftssystem integrieren können. Nach Heidegger oszilliert die menschliche Existenz zwischen ihrer Selbstvergessenheit an das „Man“ und der Gewährwerdung ihrer Verlorenheit an das Dasein, der Angst. Ästhetisierung, so könnte man in diesem Sinne weiterführen, ist ein Akt der Einverleibung von Angst, sie ist ein Modus der Uneigentlichkeit. Die Angst vor dem Scheitern wird bekämpft, indem man sie innerhalb der sicheren Räume des „Man“ inszeniert, erst wenn sie sich uns zuwendet, wenn sie ihr Für-sich-sein aufgibt, um im Regelwerk des Alltäglichen gebunden zu sein, verliert sie ihre unheilvolle Macht. Genau wie Angst vor dem Tod durch riskante Sportarten gebannt werden soll, verschwindet die Angst vor dem Scheitern, dem gesellschaftlichen Tod, indem es in Mode, Lifestyle und Kunst immer wieder behandelt wird (Punk, Bohème-Look, etc.), die Angst schwindet mit der Wiederholung und Abnutzung seiner Zeichen. Dieses souveräne Spiel mit dem Scheitern kennzeichnet den Erfolgreichen:

Er „spielt“ scheitern, um es dann um so entschiedener von sich weisen zu können. Je größer dabei seine Nähe zum Scheitern war, destoweniger Gefahr kann zukünftig von ihm ausgehen, die Gefahr weicht mit ihrer Sichtung. Andererseits kann er die positive Seite des Scheiterns nutzen. Mit dem Wissen um die Kraft des Scheiterns, seiner Überschreitungspotenz, hat sich ein kalkulierter Umgang mit Scheitern entwickelt; von existenziellen Scheiterungskonsequenzen abgespalten, ist Scheitern im Zuge seiner Ästhetisierung konsumierbar geworden. Zu einem Künstler gehört ein bisschen Scheitern, und zu einem Bürger gehört ein bisschen Künstler. Bürger und Künstler haben ihre Gegenspielerenschaft nahezu aufgegeben, die Existenzformen fließen ineinander, bedingen sich, heben sich ineinander auf. Auch der Künstler schmückt sich mit den Insignien des Scheiterns, um Daseinsnähe zu simulieren; die inszenierte Nähe zu Schmutz und Entgrenzung verbindet dabei den Sublimierungsauftrag von Kunst mit dem Konsum dionysischer Lebenskraft. Doch indem das Scheitern den Regeln der Effizienz unterworfen wird, verliert es die Absichtslosigkeit, aus der es geboren wurde. Es verliert seinen Sisiphuscharakter, weil es zur Nützlichkeit verdammt wird. Der Scheiterungsästhetizismus ist insofern ein Anpassungsmodus, der dem Scheitern die antibürgerliche Positionierung zu nehmen vermag. War in Thomas Manns „Tonio Kröger“ das bürgerlich Scheitern noch Resultat einer Emanzipationsgeschichte künstlerischer Seine, das Scheitern also experimentelle Praxis im Sinne einer Verweigerung, wird bürgerliches Scheitern heute kaum noch thematisiert. Und wenn gescheitert wird, ist es, wie in Michel Houellebecq „Ausweitung der Kampfzone“, reine Negation: ein Unvermögen, das dem Erfolg nichts mehr entgegen setzen kann, eine Erbärmlichkeit ohne Anlage zur Größe. Das zeigt die Tragik des Unterfangens, Scheitern zu bändigen: es blüht im Verborgenen; es wuchert umso bedrohlicher, je weiter man es nach außen drängt, um es jenseits von Realität zu setzen als bloßes Ding der Unmöglichkeit.

2. DIE KUNST DES VOLLENDENS

Nirgendwo liegen Scheitern und Gelingen näher beieinander als im künstlerischen Bereich. Nirgendwo können dementsprechend besser Scheitungsverläufe und Erfolgswege betrachtet werden. Immer noch vorherrschend ist die Vorstellung vom Ideal des Vollendeten. Aus der Tradition genieästhetischer Kunstvorstellung kommend wird ein Werk mit seiner Vollendung gleichgesetzt: Kunst muss, wie Karl Philip Moritz sagte, ein „in sich vollendetes Ganzes“ sein. Ein erfolgreiches Kunstwerk ist dementsprechend ein zu Ende gebrachtes, abgeschlossenes, damit ein nicht mehr verbesserungsfähiges Kunstwerk. Umgekehrt deutet ein gescheitertes Werk auf eine Bemühung hin, die von Beginn an auf ihr Scheitern zulief: Während der Entstehungsprozess des gelungenen Kunstwerks retrospektiv als notwendige Entwicklung gedeutet wird, als Idee, die zur Vollendung drängte, wird dem gescheiterten jeder Entstehungssinn abgesprochen. Einem gescheiterten Kunstwerk wird abgesprochen, überhaupt ein Kunstwerk zu sein, es bleibt, was es immer schon war: Abfall, Assoziationsmüll, Trümmergestein, das Für-sich nutzloser Aktion. Daran ändern auch konzeptionelle Ansätze nichts, die den Schaffensprozess zu ihrem Gegenstand machen und den Fragmentcharakter betonen; auch sie fixieren einen definierten Zustand als einen nicht Verbesserungsfähigen, auch sie setzen einen Zustand als das wirklich Gemeinte, das „Gute“ oder: das Vollendete. Jeder weiß, dass ein erfolgreiches Werk nicht zwingend ein gutes ist, Erfolg und Qualität nicht notwendig kongruieren. Dennoch herrscht die optimistische Haltung vor, dass sich umgekehrt aber das gute Kunstwerk irgendwann durchsetzen wird; ein Werk, dem die Durchsetzungskraft fehlt, wird in Folge dessen als schlechtes, unvollendetes Werk betrachtet, es scheitert in verdienter Konsequenz. Das verkannte Werk wird dementsprechend als Hirngespinnst der Scheiterungsromantiker abgetan. Indem nun der Status „gutes Kunstwerk“ von Regeln abhängt, die ihrerseits nur von ihrem Erfolg abhängen, entsteht ein Zirkel, aus dem es kein Entrinnen gibt. Das für gut Befundene bewegt sich dabei in die Tautologie des Realismus: Weil es gut ist, ist es erfolgreich, und weil es erfolgreich ist, ist es gut; darüber hinaus gibt es nichts, was die Befundenheit erklärt. Die Unmöglichkeit der Archivierung des Gescheiterten, die Außerbetrachtung des sogenannten Schlechten also, führt zur Stabilisierung des Realität-zirkels: nur im Notierten lässt sich jene Erschöpfung einer Idee erkennen, das für uns das Gute herstellt; im Vergessenen aber scheint nichts Wahres gelegen zu haben, im Verlorenen scheint kein Verlust auszumachen sein.

3. KREATIVITÄT

Nicht nur im Diskurs über künstlerischen Anerkennung, auch in Fragen des künstlerischen Schaffensprozesses wirken Vorstellungen vom Guten und Wahren nach. In klassischen Inspirationstheorien besteht Genialität in der Fähigkeit, für den sinnbildlichen Musenkuss empfänglich zu sein. Aus dieser Vorstellung heraus haben sich unterschiedliche Diskurse um den Inspirationsbegriff entwickelt: Während die Einen die Kreativität in das Dunkel des Subjektiven verorten, versuchen andere, die Inspirationsquelle in ihre (Erscheinungs-) Form zu legen: das Medium, nicht mehr nur Ausgedrücktes sondern auch Ausdrückendes, erhält hierbei unumschränkte Macht; aus sich selbst entstanden, ohne Geworden sein, gehorcht es nur sich selbst. Mit dieser radikalen Hinwendung zur Form soll jede Kreativitätsmystik aus dem Diskurs entfernt werden: weil der Ort Inspiration nicht aufzufinden ist, kann ihm mit gutem Gewissen die Realität abgesprochen werden; das künstlerische Handeln des Subjektes wird zum motivlosen Funktionieren. Inspiration ist dann nichts als Agieren von Regelwerk, sie wird lernbar, weil sie sich in der Regel realisiert und zugleich erschöpft. Hier setzen dann Ratgeber an, die die Kreativität fördern wollen. Schreibratgeber beispielsweise geben über

das bloße Anweisen hinaus immer auch Anstöße, die den Kern der Kreativität, die Inspiration, betreffen. Es wird davon ausgegangen, dass sich der Künstler nur tief genug auf seine Individualität einlassen muss, um aus seinen Quellen schöpfen zu können. Es geht darum, einen Schlüssel zu diesen Quellen zu finden, eine Möglichkeit für den ungehinderten, „freien“ Assoziationsverlauf, eine Technik zur Überwindung des Stockens. Je besser man sich dieser geheimnisvollen Quellen bedient, umso weiter drängt man die Möglichkeit des Versagens aus dem Schaffensprozess. Das Stocken gilt als schlimmster Feind der Kreativität, jede Kreativitätstechnik hat zum Ziel, das kleine Scheitern zu vermeiden, um das große Scheitern zu verhindern. Das Stocken ist im Sinne der Kreativitätsratgeber ein wesentliches Scheitungsmerkmal: Nutzlos, ohne dem System „Werk“ einverleibt werden zu können, ragen die missratenen Anfänge und Versuche aus dem Erschaffenen, ein Werk entsteht erst, wenn jeder Satzteil und jeder Abschnitt aus der Ferne des Gelingenen wirkt, als sei er notwendig entstanden, als gäbe es einen vorbestimmten Raum, in den er sich nur noch einfügt. Erst, wenn das Ergebnis glauben lässt, nur so und nicht anders aussehen zu können, darf es als gelungenes Ergebnis gelten.

4. DAS GUTE UND DAS ERFOLGREICHE

Besteht damit die Kunst- und Literaturgeschichte aus einer banalen Abfolge von Erfolgsgeschichten? Zunächst einmal ist das „Gute“ Resultat konsensualer Befundenheit, Archive fixieren den Prozesscharakter dieses Befundenheit. Als gut wird befunden, was partiell Altes außer Kraft setzt, ohne sich der herrschenden Idee von Realität insgesamt zu widersetzen. Als gut wird daher befunden, was der Wirklichkeit Transzendenz entgegen setzen kann, ohne sie in Transzendenz vollständig aufzulösen, ein partielles Für-sich des Werkes, das ein Scheitern ist an der Idee, die sich Wirklichkeit nennt. Doch mit dem Wissen um die Kraft der Realitätsrenitenz verschwinden auch deren Kraft; das Wissen um Notwendigkeit und Funktionsweise des Anderen, des Neuen, des Nichtintegrierten bewirkt seinen Tod. Deshalb führt uns das Bewusstwerden der Mechanismen, die das Unintegrierbare integrieren, geradewegs in die Postmoderne: bekanntermaßen ist sie weniger durch ein Bruch mit der Moderne als durch ein Bruch mit der Tradition des Brechens gekennzeichnet. Ein Werk, dessen Scheitern nicht sublimiert werden kann (als funktionales Scheitern, Scheitern für einen Zweck), hat es schwer, sich in die Archive zu schreiben. Das einmal zum Scheitern verurteilte bleibt meist auch zum Scheitern verurteilt, es setzt sich in Nischen fest, die sich fernab des Erfolgskreises befinden, immer seltener wird es heraus geholt, es scheitert sich immer tiefer in seine Negation hinein. Doch die weitflächige Kongruenz vom guten und erfolgreichen Werk ist dem Erfolgssystem selbst nicht ganz geheuer, es belässt die Sehnsucht nach dem Guten und Wahren, indem es die Kriterien für das Wahre demokratisiert: Was sich auf dem Markt hält, kann so verkehrt nicht sein. Oder: Das Gute setzt sich schließlich durch. Und weil der Erfolg eines Werkes häufig weder Interessen und Machtstrukturen zugeschrieben wird noch gesellschaftlichen Bedingungen, die über die Konstruktion des Guten und damit über die Archivstrukturen bestimmen, bleibt das Gute als „gut funktionierendes“ auf mystische Weise präsent. Der postmoderne Diskurs bleibt damit der idealistischen Haltung des (aufgeklärten) Bürgertums zur Kunst verpflichtet: Das „gut funktionierende“ erscheint als reine Idee, von (Kunst-)Marktstrategen wie postmodernen (Kunst-)Theoretikern nahezu kontemplativ erschaut.

5. DAS NEUE

Integrationsbemühungen sind mächtig, und die Macht ist bemüht, zu integrieren. Missratenes aber widersteht sich den Integrationsbemühungen. Es widersteht dem Versuch, sich in der Immanenz „Werk“ aufzulösen. Daher ist ein „wirklich“ Neues in einem gewissen Sinne immer zunächst auch ein Missratenes: Das Missratene taucht in das Gewohnte, bis es sich dort auflöst, und, von Zeichen seiner Scheiterungsherkunft befreit, zum gewöhnlichen Neuen wird. Hinter diesem Integrationssog aber steckt letztlich nichts als Scheitungsangst: Würde Missratenes in seiner Potenz erkannt, zeigte sich auch sein zersetzender Charakter, die Neigung zu Auflösung, Entgrenzung, Diffusion. Wer scheitert, fällt auf sich zurück; der Bruch der Assoziationskette im Stocken, die Entselbstverständlichung der Gedanken also, führt das Ich dorthin, wo es seiner Angst begegnet. In diesem Sinne haben auch jene Inspirationstheorien recht, die im Werk eine Äußerung des Subjektes sehen: erst durch die Hingabe an das Nichtkönnen kann jenes Neue entstehen, das Kunst braucht, um sich zu überschreiten. Dekonstruktivistische Inspirationsmodelle aber geben die Illusion von Macht: ohne Ort, ohne Gewordensein gibt es keinen Bruch, keine Negation, keinen Tod, nichts fällt in Trümmer, weil nichts zusammenhing. Es gibt in diesem Sinne aber auch kein wahrhaft Neues: das Entstandene, das als Bruch mit dem Gewohnten immer erst mal ein Scheitern ist, ein Scheitern zu sich selbst, darf nicht sein, immer effizienter wird nützliches von nutzlosem Scheitern getrennt. Statt zum Gelingen hin durchlässig zu bleiben, wird Scheitern dabei immer weiter an den Rand gedrängt, nur als Spur noch vorhanden, vergisst es seinen Ursprung im Konkreten, im Leid. Das Neue als Folge nützlichen Scheiterns aber wird zur bloßen Formalität, es ahmt den Bruch mit dem Alten nach, ohne sich dem Alten je ausgeliefert zu haben, der Scheitungs-gestus bleibt daher notgedrungen zeichenhaft und schrecklich banal.

6. DER REBELL

Die Sehnsucht, zu scheitern, kennt auch der Erfolgreiche, der Rebell in ihm sucht nach Überschreitung.

Auch der Erfolgreiche braucht das Gescheiterte, er kann nur funktionieren, wenn er das Funktionslose überwunden und integriert hat, je stärker er das Unbrauchbare, die Wildnis erobert, desto besser kann er sich im Brauchbaren verlieren. Doch ein gezähmtes Neues genügt ihm, um die Sehnsucht nach Rebellion zu stillen, es reicht, um ihm die Illusion zu geben, den Zwängen der Immanenz entkommen zu sein. Die „Kultur“, in der sich das domestizierte Neue offenbart, reicht aus, um jenes Bedürfnis nach Öffnung hin zu einem Anderen zu befriedigen. Und doch ist das Scheitern immerzu präsent. Hinter jeder Idee, die geboren wird, steckt zunächst einmal ein Verfehlen: wir verfehlen den Ort, um im Raum anzukommen, wir verfehlen das nächste (das naheliegende, das gewohnte) Glied in der Assoziationskette, um beim Ungewohnten zu landen. Das Verfehlen des „Man“ des Gewohnten, führt in die Eigentlichkeit des „Ich“. Angesichts des Versagens verlässt das Ich die Geborgenheit des Selbstverständlichen, Scheitern führt zurück in den Zustand vor der Gewissheit; das Unvermögen, Selbstverständliches zu assoziieren, lässt nach alternativen Wegen suchen. Dieses Ausweichen führt in das Neue, das sich aus dem Subjektiven generiert, ohne sich an dessen Mystik zu infizieren; nur der Umweg führt zum Ziel. So entwickelt sich auch die Formsprache nicht aus geheimnisvoller Quellen des Subjektiven, sondern einzig, indem Gewohntes umgangen wird; das Unvermögen, der Konvention gemäß zu malen wird in einem Akt der Aneignung zur Position, die Unfähigkeit, linear zu schreiben zu einer Dekonstruktion von Linearität. Durch das Scheitern werden Fähigkeiten ans Licht geholt, in der Weise: ich bin kein Lyriker, ich kann nur Prosa schreiben. In der Umkehrung gelangt man so zur Konstruktion eines Erfolgskontextes: Weil ich ein Prosaschreiber bin, kann ich keine Gedichte schreiben. Das Versagen hat sich damit in eine Banalität verwandelt, in eine Notwendigkeit, die in der Retrospektive keine Relevanz mehr besitzt (einen Essayisten nennt man nicht gescheitert, wenn er keine Bilder malen kann). Sobald aber die Legitimation zu Scheitern aus dem Schaffensprozess gedrängt wird, bleiben Brechungen mit dem Gewohnten aus, der Schaffende bewegt sich im rein Normativen. Je weniger Scheiterungsspuren vorhanden sind, umso stärker badet er in Klischees und schafft nur Naheliegendes; sein Werk ist nicht mehr als die Summe der Regeln, der es folgt. Insofern muss jedes Funktionierendes immer auch Scheiterungsspuren enthalten, um zu funktionieren; das im Sinne des Erfolgskreises „Gute“ wird ohne Anteile von Gescheitertem notwendig zum Schlechten, zum Trivialen. Als Spur gehört das Scheitern daher sowohl in das Effizienzsystem des Bürgers als auch in das Funktionssystem der postmodernen Kunst. Aber je geringer die Bereitschaft der bürgerlichen postmodernen Gesellschaft ist, Scheitern als notwendig zu akzeptieren, je mehr Scheitern also an der Logik des Funktionalen scheitert, desto steinig wird der Weg ins unbekannt Konkrete.