

# Scheitern

**SCHWERPUNKT** Beiträge von Raymond Geuss, Tobias Keiling, Michael Quante, Johannes Waßmer, Gyburg Uhlmann, Andreas Kaminski und Hilge Landweer

**ZWISCHENRUF** von Christian Metz

**ABHANDLUNGEN** Beiträge von Dirk Baecker, Ulrich Johannes Schneider und Levno von Plato

**DOKUMENT** Max Bense: Zur erkenntnis der kulturwerte. Eine filosofie

**KRITIK** Bücher von Joachim Fischer, Günther Anders und Marco Tamborini



---

# ZEITSCHRIFT FÜR KULTURPHILOSOPHIE

*herausgegeben von*  
Ralf Becker, Christian Bermes  
und  
Dirk Westerkamp

Band 17 | Jg. 2023 | Heft 2

SCHWERPUNKT:  
Scheitern

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Im Abonnement dieser Zeitschrift ist ein Online-Zugang enthalten.  
Für weitere Information und zur Freischaltung besuchen Sie bitte die Seite  
[www.meiner.de/ejournals](http://www.meiner.de/ejournals)

Sie möchten informiert werden, sobald eine neue Ausgabe erscheint?  
Dann abonnieren Sie unseren Zeitschriften-Newsletter unter:  
[www.meiner.de/newsletter](http://www.meiner.de/newsletter)

ISSN 1867-1845 | ISBN 978-3-7873-4631-8

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2024. Alle Rechte vorbehalten.  
Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und  
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es  
nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann.  
Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem  
Werkdruckpapier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff.  
Printed in Germany.

# INHALTSVERZEICHNIS

Editorial .....	5
<b>Schwerpunkt: Scheitern</b>	
<i>Raymond Geuss</i>	
Gelingen, Scheitern, Besser Scheitern .....	7
<i>Tobias Keiling</i>	
Der Sinn des Scheiterns .....	21
<i>Michael Quante</i>	
Vom Scheitern der Gattung. Geschichtsphilosophische Variationen bei Marx, Benjamin und Adorno .....	37
<i>Johannes Waßmer</i>	
Scheitern zwischen Kunst, Ästhetik und Existenz .....	55
<i>Gyburg Uhlmann</i>	
Scheitern in den Sokratischen Dialogen Platons .....	71
<i>Andreas Kaminski</i>	
Die Erfahrung gebrochenen Vertrauens .....	95
<i>Hilge Landweer</i>	
Scheitern und Selbsttäuschung .....	115
<b>Zwischenruf</b>	
<i>Christian Metz</i>	
Geistesgegenwart, jetzt? .....	135
<b>Abhandlungen</b>	
<i>Dirk Baecker</i>	
Kenogramme der medialen Moderne .....	145
<i>Ulrich Johannes Schneider</i>	
Michel Foucault auf Tonband .....	163
<i>Levno von Plato</i>	
Ästhetische Normativität. Zur kulturellen Selbstbestimmung des Menschen durch Rechtsfindungsprozesse – Teil I .....	177

**Dokument***O. M. Bense*

Zur Erkenntnis der Kulturwerte. Eine Philosophie ..... 195

*Ulrich von Bülow*Metaphysische Übungen. Max Benses Frühschrift *Zur Erkenntnis der Kulturwerte. Eine Philosophie* ..... 205**Kritik***Jonas Barth*Dritte: Unabschließbare und doch produktive Dynamisierung des soziologischen Weltblicks (Joachim Fischer, *Tertiärität. Studien zur Sozialontologie*) ..... 213*Bernd Bösel*In die Zeit gefallen – Günther Anders dichtet abseits der Didaktik (Günther Anders, *Die Totenpost. Elegien*) ..... 216*Lukas Geisler*Symbolische Formen in Biologie und Technik. Marco Tamborini zur Zirkulation und Übersetzung morphologischen Wissens (Marco Tamborini, *Entgrenzung. Die Biologisierung der Technik und die Technisierung der Biologie*) ..... 219

Abstracts ..... 223

Autorinnen und Autoren ..... 227

Die Möglichkeit des Scheiterns gehört, so scheint es, wesentlich zur Selbstbestimmung des Menschen. Scheitern können Vorhaben, Individuen, aber auch die Menschheit als Ganzes. Diese Gewissheit wurde nicht erst durch erstarrende Diskussionen um Ressourcenverknappung und irreversible *tipping points* geschaffen, wohl aber machen sie uns dies umso augenfälliger.

Wer scheitert und woran? Wann ist etwas, wann ist jemand gescheitert? Und wann sprechen wir stattdessen von einem bloßen Malheur, einem Misserfolg, einem vernachlässigbaren Lapsus?

Scheitern vollzieht sich in verschiedenen Kontexten: im Privaten ebenso wie in Organisationen oder Institutionen. Scheitern können Individuen genauso wie Familien oder Parteien. Ebenso wie Gespräche, Beziehungen und künstlerisches Schaffen. Man kann an selbstgesteckten Zielen, an Erwartungen und sozialen Normen scheitern. Scheitern – etymologisch von »in Stücke gehen« abgeleitet – zeigt die Vulnerabilität von etwas an, die sich in Wirklichkeit übersetzt hat: Etwas ist zu Bruch gegangen. Es handelt sich dabei nicht um einen bloßen Rückschritt und auch um mehr als nur um das Gegenteil von Fortschritt. Es ist ein Geschehen, das uns betrifft, auf das wir aber nur bedingt Einfluss haben: Niemand scheitert freiwillig, niemand entschließt sich dazu.

Was bedeutet Scheitern für die Handlungsmöglichkeiten eines Individuums? Welche kommen zum Erliegen, welche erwachsen vielleicht gerade aus der Möglichkeit des Scheiterns? Was bedeutet es für ein Kollektiv, schließlich für den Menschen als Gattungswesen?

Wenn Scheitern wesentlich zum Menschen und dessen Möglichkeiten gehört, dann ist die Beschäftigung damit Aufgabe der Philosophie, so diese denn danach fragt, was der Mensch sei. Umso mehr gilt dies für eine Philosophie, die sich als Kulturphilosophie versteht. Was heißt es für den Menschen, als Wesen der Kultur zu scheitern? Was heißt es, über eine Kultur des Scheiterns nachzudenken? Über das Scheitern (in) einer Kultur?

Scheitern kann nicht zuletzt eine Zeitschrift, wenn auch nur an ihrem Erscheinungstermin: Nicht nur theoretisch, sondern auch performativ trägt diese Ausgabe der *Zeitschrift für Kulturphilosophie* ihrem Schwerpunktthema Rechnung, denn erstmals unter der Herausgeberschaft Landau/Kiel erscheint das Heft verspätet. Aber es erscheint, also: gerade noch einmal nicht gescheitert.

Im *Schwerpunkt* verschränken sich die Perspektiven der einzelnen Beiträge zu einer Anatomie des Scheiterns. Raymond Geuss betont die Kontextsensitivität des Scheiterns. Bestehe diese nun in zuvor gesteckten Erwartungen oder dem zeitlichen Horizont, innerhalb dessen eine Person, eine Handlung oder ein Kunstwerk schei-

tern kann. Daran, die Welt in ihrer Ungreifbarkeit zu fassen zu bekommen, muss der Mensch notwendigerweise scheitern – und darin zugleich den Appell sehen, weiterzumachen. Tobias Keiling unterscheidet das Scheitern auf Handlungsebene von existenziellem Scheitern und legt offen, dass sich das Scheitern des Individuums, einer Kulturgemeinschaft und letztlich der menschlichen Gattung über einen Freiheitsbegriff miteinander verbinden lassen. Der Beitrag von Michael Quante setzt die Überlegungen zum Scheitern der menschlichen Gattung fort. Er befragt das Scheitern auf dessen geschichtsphilosophischen Hintergrund bei Marx, Benjamin und Adorno hin, die er mit Hegel, Jaspers und Camus ins Gespräch bringt, um über die Geschichtsphilosophie hinauszugehen. Eine Brücke zwischen der existenziellen und der ästhetischen Dimension schlägt Johannes Waßmer, wenn er die Ereignishaftigkeit des Scheiterns als ästhetische Gegenwärtigkeit betont und sie vom ›Kunsthaften‹ unterscheidet, das zwar nachvollzogen werden kann, sich einem vollständigen Verstehen jedoch konstitutiv entzieht und entziehen muss.

Scheitern kann der Mensch nicht nur als Gattungswesen, sondern auch als Teilnehmer im und am sozialen Gefüge der menschlichen Kultur. Exemplarisch zeigt Gyburg Uhlmann an den platonischen aporetischen Dialogen auf, dass die Dichotomie aus Scheitern und Erfolg zu kurz greift, wenn es darum zu tun ist, den Gehalt eines philosophischen Gesprächs zu bewerten. Vielmehr beugt die diskursive Gesprächshandlung ihrem Scheitern vor, indem sie für die Gefahr vermeintlichen, aber letztlich ungesicherten Wissens sensibilisiert. Andreas Kaminski wendet die Frage nach abzusicherndem Wissen auf zwischenmenschliche Beziehungen an, wenn er dem Phänomen gebrochenen Vertrauens nachspürt. Vertrauensbrüche lassen Gewissheiten fraglich werden und haben damit eine epistemische und normative Bedeutung für die Art und Weise unseres Agierens. Hilge Landweer befasst sich ebenfalls mit der sozialen Einbettung des Scheiterns, indem sie dessen Verhältnis zur Selbsttäuschung anhand von vier Beispielen sowie die Rolle des jeweiligen sozialen Regelsystems befragt und ein Phasenmodell des Scheiterns entwirft.

Einen Kontrast zum Schwerpunktthema bietet das *Dokument* aus der Feder des jungen Max Bense, der mit nicht wenig Selbstbewusstsein, Verve und Chuzpe zur Verschwisterung von Kunst und Philosophie im Geiste einer modernen Kosmologie aufruft. Ulrich von Bülow kommentiert Benses hier erstmals veröffentlichte Frühschrift *Zur erkenntnis der kulturwerte. Eine filosofie* aus dem Jahr 1930. Christian Metz' *Zwischenruf* adressiert mit der Geistesgegenwärtigkeit eine epistemische Praxis als Form leiblichen Wissens, in der sich das (zuweilen drohende) Zukünftige mit der Eigenzeit des Momentanen verbindet.

*Ralf Becker, Christian Bermes, Sonja Feger, Dirk Westerkamp*

Raymond Geuss

## Gelingen, Scheitern, Besser Scheitern

Try again. Fail again. Fail better  
(Beckett, *Worstward Ho*)

**A**lbans Bergs Oper *Wozzeck* wurde am 14. Dezember 1925 in Berlin uraufgeführt. Zu Bergs eigener Verwunderung verlief die Vorstellung friedlich und das Werk wurde vom Publikum begeistert aufgenommen. Das Ausbleiben von Störungen war keine Selbstverständlichkeit, denn *Wozzeck* ist eine »atonale« Komposition, die einen Grundpfeiler der traditionellen Musik, die Harmonik, vollständig umwirft. Der Verzicht auf Tonalität ist eine so tiefgreifende Verletzung unserer Hörgewohnheiten, dass eine alles andere als friedliche Reaktion des Publikums an jenem Dezemberabend gar nicht überraschend gewesen wäre. Gelegentliche Kunstkandale verschiedener Art hat es seit eh und je im Westen gegeben: Für einige griechische Denker waren die Darstellungen der Götter in den Homerischen Epen ein Skandalon (Xenophanes<sup>1</sup>), und Platon wollte aus moralisch-politischen Gründen Musik in der lydischen Tonart in seiner idealen Stadt verbieten, weil sie als »verweichlichend« galt.<sup>2</sup> Die Zeit zwischen dem Revolutionsjahr 1848 und dem Machtantritt der Nationalsozialisten 1933 jedoch war das klassische Zeitalter avantgardistischer Kunstkandale. Für den Künstler der 1920er Jahre gab es geradezu eine Tradition der öffentlichen Empörung über neue Kunst, in die er sein Schaffen mit Stolz einreihen konnte: die Bilder, die Gustave Courbet in den 1850er Jahren ausstellte, *Madame Bovary* (ein Roman, gegen den der Staatsanwalt im Jahre 1857 Prozess machte), die Pariser Uraufführung *Tannhäusers* (1861), *Ubu Roi* (1896), das von Arnold Schönberg dirigierte Wiener »Skandalkonzert« (1913), die Uraufführung des *Sacre du printemps* in Paris (ebenfalls 1913). Berg wird mit dieser geschichtlichen Konstellation bestens vertraut gewesen sein, waren doch, neben Werken von Schönberg, Zemlinsky und Webern, Bergs eigene *Lieder nach Postkarten-Texten von Peter Altenberg* auf dem Programm des Skandalkonzerts gewesen. Statt sich jedoch über seinen Berliner Erfolg zu freuen, war Berg bitter enttäuscht, und sein Schüler

1 Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. I, hrsg. von Walther Kranz, Berlin 1951, 132 (DK 14 B 11–12).

2 Platon, *Politeia* 398e.

Adorno musste ihn trösten.<sup>3</sup> Unter normalen Umständen braucht man Trost, wenn ein wichtiges Unternehmen scheitert. Hätte Berg es lieber gesehen, dass empörte Mitglieder des Publikums die Aufführung durch Buh-Rufe unterbrechen? Adorno hatte eine Analyse dieses scheinbar merkwürdigen Verhaltens seines Kompositionslehrers parat:

»In der Nacht nach der Premiere des *Wozzeck*s zeigte er sich, ohne alle Pose, aufs tiefste beunruhigt durch den Erfolg, er meinte, wenn heutzutage eine Musik so unmittelbar das Publikum gewinne, könne etwas mit ihr nicht in Ordnung sein.«<sup>4</sup>

»Daß ein Werk [...], das vor Bergs eigenem Maßstab bestand, einem offiziellen Publikum gefallen sollte, war ihm unverständlich und dünkte ihn ein Argument gegen die Oper.«<sup>5</sup>

»Es gilt wohl für die beiden die Formel: daß Schönberg Bergs Erfolge beneidete, Berg Schönbergs Mißerfolge.«<sup>6</sup>

Auf die Frage, ob die Oper ein Erfolg oder ein Misserfolg war bzw. ob der Kompositionsprozess einen glücklichen oder einen unglücklichen Ausgang hatte, kann man anscheinend keine klare, einfache, eindeutige Antwort geben.

Die Franzosen unterscheiden zwischen *succès populaire* und *succès d'estime*. Je nachdem, ob das betreffende Kunstwerk breiten Zuspruch erfährt oder, vom Publikum gemieden, nur bei Kennern und Kritikern gut ankommt. Um die allgemeine Frage nach Erfolg oder Misserfolg zu beantworten, muss man sie in zwei teilen. Erstens: Um welchen *succès* soll es sich handeln? Erfolg oder Misserfolg in wessen Augen? Soll die Oper ›das Publikum‹ gewinnen? Welches Publikum? Wer ist damit gemeint? Die Würdenträger der Stadt? Die Kompositionslehrer an den Hochschulen? Die Kritiker, die für Zeitungen schreiben? Die Freunde der Neuen Musik? Die anderen Mitglieder der Schönberg-Schule? Sollen die Oper (und die Berliner Uraufführung derselben) Berg selbst zufriedenstellen? Allerdings gibt es auch eine zweite Frage: Geglückt oder gescheitert *nach welchem* Maßstab? Man darf nämlich nicht voraussetzen, dass jeder Mensch über nur *ein* Bewertungskriterium verfügt. Wenn ich mir ein neues Fahrrad kaufen will, achte ich sicherlich auf die Festigkeit der Konstruktion und auf den Preis, aber je nach Kontext auch auf andere Faktoren. Wenn ich nachts unterwegs sein will, muss das Fahrrad eine Lampe haben (batterie- oder dynamobetrieben?); wenn ich sicher sein kann, dass ich nur tagsüber fahren werde, kann ich auf eine Lampe verzichten. Wenn ich das Fahrrad draußen

3 Theodor W. Adorno, *Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften* (im Folgenden: GS) Bd. 13, Frankfurt a.M. 1971, 336.

4 Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften V*, GS 18, Frankfurt a.M. 1984, 492.

5 Adorno, *Die musikalischen Monographien*, GS 13, 336.

6 Adorno, *Musikalische Schriften V*, GS 18, 492.

stehen lassen werde, muss es korrosionsbeständig sein; wenn ich hingegen einen Schuppen habe, ist besondere Wetterfestigkeit nicht wichtig.

Wenn man es genau bedenkt, kann es nicht die ganze und die letzte Wahrheit sein, dass das Werk, wie es bei Adorno heißt, »vor Bergs eigenem Maßstab« bestand, denn wenn das in vollem Sinne der Fall gewesen wäre, hätte man ihn nach der Vorstellung nicht trösten müssen. Um die komplexe Beurteilungssituation und Bergs zwiespältige Reaktion (Beunruhigung über ein Werk, das ihm künstlerisch gelungen zu sein schien und auch vom Publikum begeistert aufgenommen wurde) zu verstehen, muss man den theoretischen und historischen Hintergrund des Kompositionsprozesses dieser Oper berücksichtigen. Als Komponist teilte Berg mit den anderen Musikern seiner Zeit viele Voraussetzungen hinsichtlich der Art und Weise, wie Musik geschrieben, aufgeführt und gehört werden sollte. Gleichzeitig gehörte er zu einer Gruppe, die sich selbst als avantgardistisch verstand und die darauf aus war, gewisse eingespielte Gewohnheiten und traditionelle Selbstverständlichkeiten der guten Kompositionspraxis radikal zu verletzen.

Neben musikspezifischen Qualitätsvorstellungen und ästhetischen Präferenzen, die, so können wir annehmen, im Falle von *Wozzeck* alle in vollem Maße erfüllt waren, spielten bei Berg auch allgemeine Ideen über die Rolle der künstlerischen Avantgarde in der Neuzeit, die geschichtliche Relevanz und gesellschaftliche Stellung der neuen Kunst, die Musiksoziologie usw. in der Beurteilung eine wichtige Rolle. Sie waren auch ein Bestandteil des »Maßstabes«, den er anlegte, um über Erfolg oder Misserfolg der Uraufführung zu entscheiden.

Damit soll nicht gesagt werden, dass Berg über eine ausgearbeitete Theorie der neuen Kunst verfügte, geschweige denn, dass er seinem Komponieren oder seiner Beurteilung musikalischer Werke bewusst eine solche Theorie zugrunde legte; die Nachträglichkeit des Theoriebewusstseins ist ein bekanntes Phänomen. Dass er die Reaktion des Publikums auf sein Werk »unverständlich« fand und dass sie ihn »beunruhigte«, will freilich wohl besagen, dass sie ihn überrascht hat. Wie hat er sich aber die Uraufführung vorher vorgestellt? Soll er sich vorher die mögliche Rezeption der Oper durch das Publikum gar nicht ausgemalt haben? Hat er sich etwa um den eventuellen Erfolg oder das Scheitern des Werkes gar nicht gekümmert?

Plausibler scheint es mir zu sein, Berg gewisse theoriegeleitete Erwartungen zu unterstellen, auch wenn er sie alle vor der Uraufführung nicht explizit hätte formulieren können. Diese Erwartungen lassen sich etwa so zusammenfassen: Gute Kunst ist neue Kunst; neue Kunst zeichnet sich sowohl durch technische Beherrschung der überlieferten Kunstmittel als auch durch große Originalität aus. Viele traditionelle Strukturprinzipien, Klangkombinationen und Stilmittel sind verbraucht und erschöpft und lassen sich nicht mehr auffrischen. Hörer neigen aus verschiedenen Gründen dazu, »konservativ« zu sein. Wer besondere Freude an der Musik hat, hängt verständlicherweise an den vertrauten Hörgewohnheiten und wird sich nicht leicht mit Musik anfreunden, die diese Gewohnheiten verletzt, wie

das zwangsläufig in der neuen Musik geschieht. Andererseits hat das Neue immer einen unwiderstehlichen Reiz. Insofern befindet sich das große Publikum der Musikfreunde in einer paradoxen Situation: Die meisten möchten etwas hören, was *so wohl* vertraut klingt *als auch* neu, frisch und original ist. In dieser Situation gilt erst recht der Satz Adornos aus seiner *Ästhetischen Theorie*: »Emphatisch [kann] kein Kunstwerk gelingen«. <sup>7</sup> Jedes muss scheitern, denn jedes steht vor dem gleichen, unauflösbaren Dilemma: die vertraute Sprache weitersprechen und damit auf Neuartigkeit verzichten zu müssen oder eigene Wege gehen, um den Preis eines Verstoßes gegen geliebte ästhetische Formen.

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts war es möglich, diese recht harte und düstere Aussicht durch eine geschichtsphilosophische Perspektive abzumildern. Wirklich gute »neue« Musik wird sich zwar erst mühsam und allmählich gegen den anfänglichen Widerstand des Publikums durchsetzen, aber der Erfolg wird *langfristig* nicht ausbleiben. Am Anfang werden nur ein paar avantgardistisch orientierte Kenner in der Lage sein, die hohe Qualität eines neuen Meisterwerks zu erkennen; freilich wird sich das mit der Zeit ändern. Der späte Beethoven, zunächst eine ausgefallene Kostbarkeit für Kenner mit besonders raffiniertem Geschmack, wird Gemeingut. In die Beurteilung des Erfolgs bzw. des Misserfolgs muss eine Zukunftsperspektive eingebaut werden: *Jetzt* wird diese Musik nicht allgemein geschätzt, *aber* in zweihundert Jahren ... Ursprünglich scheint diese Verschiebung der Erfolgserwartung eine Art Ausgleich gewesen zu sein: Wagner hätte es von Herzen gern gesehen, wenn sein *Tannhäuser* Paris sofort erobert hätte. Es kam anders, und nach dem Tumult des ersten Abends verschwand das Werk schnell vom Spielprogramm. Daraufhin hieß es bei Wagner, er schreibe sowieso nicht für seine Zeitgenossen, sondern für die Menschen der Zukunft: Er komponiere ja »Zukunftsmusik«. Spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts freilich haben Komponisten die Zukunftsperspektive internalisiert und ins Positive umgewertet. Berg hat, so zumindest muss die Vermutung lauten, eine ähnliche musikgeschichtliche Einstellung wie Proust. Proust schreibt über den späten Beethoven:

»Diese Zeit übrigens, die das Individuum [...] benötigt, um in ein anspruchsvolles Werk einzudringen, ist gleichsam nur die Abkürzung und das Symbol der Jahre, der Jahrhunderte zuweilen sogar, die vergehen, bis das Publikum ein wirklich neues Werk zu lieben versteht. [...] Die Quartette von Beethoven (das zwölfte, dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte) haben fünfzig Jahre gebraucht, um ein Publikum für Beethoven-Quartette zur Welt zu bringen und zu vergrößern; sie haben wie alle Meisterwerke einen Fortschritt wenn nicht in der Qualität der Künstler, so jedenfalls in der Gemeinschaft der Geister zuwege gebracht, besteht doch diese heute weitgehend aus Menschen, die noch unauffindbar waren, als das Werk erschien, nämlich solchen, die fähig sind, ebendieses

7 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, Frankfurt a. M. 1970, 87.

Werk zu lieben. Was man die Nachwelt nennt, ist die Nachkommenschaft des Werkes. Das Werk muß ganz für sich allein [...] sich selbst seine Nachwelt bereiten. [...] Daher muß der Künstler [...] es [...] aussetzen, mitten hinein in die ferne Zukunft.«<sup>8</sup>

Die wahre Gegenwart des großen gelungenen Kunstwerks liegt immer in seiner Zukunft. Ein Werk, das »wirklich neu« ist, muss sich erst langsam sein eigenes Publikum erschaffen. Erst durch *wiederholtes* Anhören des *Wozzeck* hätten die Berliner, die sich an jenem Winterabend in der Staatsoper versammelten, lernen können, *Wozzeck* zu lieben. Wenn sich der Erfolg beim Publikum nicht erst nach zwanzig, fünfzig, oder hundert Jahren einstellt, sondern sofort, muss der Gedanke aufkommen, dass das Werk »wenig anspruchsvoll« ist.

Die begeisterte Aufnahme der Oper hat Berg folglich aus verständlichen Gründen enttäuscht und »beunruhigt«, aber damit stellt sich wieder die Frage: Wie hatte er sich die ideale Rezeption vorgestellt? Die absolute Ablehnung kann entweder die Form des Tumults annehmen oder die der Indifferenz. Im ersten Fall werden die Sänger und Musiker beispielsweise ausgepiffen und es kommt zu Handgemengen im Saal; im zweiten bleiben die Hörer und Zuschauer einfach aus oder entfernen sich noch während der Aufführung, ohne ein Wort zu sagen, und das Werk wird totgeschwiegen.

Berg wollte vermutlich keine Wiederholung des Skandalkonzerts von 1913, denn er war, seinem Temperament nach, kein Frondeur. Adorno, der Berg ja gut kannte, schreibt, dass es »seiner Art entsprach [...], sich immerdar ins Unrecht zu setzen und dadurch die Welt, von deren Übermacht er a priori überzeugt war, stets wieder zu überlisten.«<sup>9</sup> Die Indifferenz wird er kaum angestrebt haben, denn wer gibt sich die Mühe, eine Oper zu schreiben, sie inszenieren und aufführen zu lassen, wenn mit dem gänzlichen Ausbleiben des Publikums zu rechnen ist?

Vermutlich hatte er einen *succès d'estime* zumindest unter den maßgeblichen, der neuen Musik wohlgesinnten Kritikern erreichen wollen, und was das Publikum anging, wollte er es *idealiter* in einen Schwebeszustand versetzen, in dem sich radikales Unverständnis und widerwillig gegebene Achtung die Waage hielten. Die irritierende Rätselhaftigkeit der Musik sollte die Hörer faszinieren, d. h. gleichzeitig und in gleichem Maße befremden (ohne sie vollständig abzustoßen) und anziehen (ohne ihrem gegebenen Geschmack zu schmeicheln). Das Publikum fühlte sich jedoch unmittelbar angesprochen und angezogen, und das Werk gefiel ungemain. Anscheinend mussten keine übermäßigen inneren Widerstände überwunden werden. Bergs Versuch, die Welt zu überlisten, scheiterte an dem enormen öffentlichen

8 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 2: Im Schatten junger Mädchenblüte*, übers. von Eva Rechel-Mertens, bearb. von Luzuis Keller/Sibylla Laemmel, hrsg. von Luzuis Keller, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2003, 151–152.

9 Adorno, *Musikalische Schriften V*, GS 18, 492.

Erfolg. Bewegte sich die Oper womöglich immer noch in allzu großer Nähe zur Tonwelt der Wiener Operette oder des Kabarett? War sie vielleicht nicht so originell (folglich nicht so gut), wie er dachte? Bestand die Originalität des Werks lediglich darin, dass es die erste Grusel-Operette war oder eine Art Horror-Kabarett darstellte?<sup>10</sup>

Auf die Frage, ob die Uraufführung erfolgreich war oder gescheitert ist, gibt es keine einfache, einheitliche Antwort, sondern nur vier verschiedene Teilantworten, und zwar je nachdem, welche kontextbedingten Kriterien des Erfolgs man anlegt:

1. In rein kompositorischer Hinsicht war die Oper ein Erfolg: Die etablierten Regeln der Harmonik wurden in ihr zwar außer Kraft gesetzt, aber abgesehen davon konnten Kenner in der Partitur keine Solezismen finden, die musikalische Struktur war auf den Text gut abgestimmt und sofern wir es beurteilen können, war es Berg gelungen, zu seiner eigenen Zufriedenheit das in der Partitur zum Ausdruck zu bringen, was ihm beim Komponieren vorschwebte.

2. In aufführungstechnischer Hinsicht war anscheinend auch alles in Ordnung: Die Sänger und Musiker haben die Partitur korrekt und ausdrucksvoll vorgetragen; das Bühnenbild passte zum dramatischen Geschehen; die Beleuchtung hat gut funktioniert, usw.

3. Das Werk war ein *succès d'estime*, insofern es nur bei Kritikern, die bereits erklärte Gegner der Zweiten Wiener Schule waren, auf Ablehnung stieß.

4. Nur als avantgardistisches Ereignis entsprach die Uraufführung, gerade wegen des Erfolgs beim Publikum, nicht den Vorstellungen Bergs.

Die Oper galt in Bergs Augen als gescheitert wegen Punkt 4, weil sie »unmittelbar das Publikum ge[wann]«. Freilich war Berg nicht der Einzige, der an der Uraufführung beteiligt war und man kann sich fragen, ob sein Urteil ausschlaggebend sein muss. Warum sollte man nicht auch die Perspektiven des Dirigenten, der Musiker, der Sänger, des Souffleurs, der Bühnenarbeiter, der Theaterdirektion usw. berücksichtigen? Und wir, die wir heute über die Uraufführung lesen, sind wir nicht insofern auch Betroffene, die ein Wort mitzureden haben? Was als »Erfolg« oder »Misserfolg« gilt, ist immer kontextrelativ. Der Kontext umfasst sowohl die konkreten Umstände, unter denen das Werk aufgeführt wurde, als auch die Sichtweisen, Wertvorstellungen, Ziele und Maßstäbe der verschiedenen möglichen Kritiker. Die Menge der möglichen Kontexte ist unendlich.

Aus tief verankerten anthropologischen Gründen sind Begriffe wie ›Gelingen‹ und ›Scheitern‹ fast überall im menschlichen Leben anwendbar. Der Mensch ist nämlich nicht, wie es die philosophische Tradition wollte, ›wesentlich‹ *animal*

10 Die Oper ist eine episodische Folge von 15 überwiegend kurzen Szenen; jede Szene hat eine eigene musikalische Form (Passacaglia, Fuge, Sonantensatz, Invention). Diese dramatische Form erinnert oft an Kabarett.

*rationale* oder *res cogitans*. Vielmehr sind wir letzten Endes alle Lebewesen, und insofern wesentlich aktiv und teleologisch auf Interaktion mit unserer Umgebung angewiesen.

Ein Lebewesen muss sich dauernd ernähren, muss auf Reize reagieren, wachsen, eventuell sich bewegen, sonst kann es nicht weiterleben. In diesem biologischen Sachverhalt liegt die Möglichkeit begründet, Begriffe wie ›Erfolg‹, ›Misserfolg‹, ›gelingen‹ und ›scheitern‹ auf Lebewesen und deren Verhalten (fast) universell anzuwenden. Wir sind, so könnte man sagen, von Natur aus erfolgsorientiert; daher die besondere Bedeutung des Scheiterns. Allein gerade die evidente Verwurzelung unserer Erfolgsorientierung in biologischen Grundtatsachen kann uns leicht dazu verführen, ein allzu vereinfachtes Modell auf kulturell hochvermittelte Handlungsvorgänge anzuwenden, wo es gar nicht angebracht ist.

Wenn man von allen anderen Faktoren abstrahiert und den Menschen bloß als ein biologisches System betrachtet, das auf Nahrungssuche aus ist, dann ist die Tatsache, dass gewisse Pilze oder Beeren essbar sind und andere nicht, von besonderer Relevanz. Man kann aufgrund dieser einfachen dichotomischen Einteilung einen klaren Maßstab des Erfolges aufstellen:

1. Die Nahrungssuche gelingt = Der Mensch hat Essbares gefunden;
2. sie scheitert = Er hat nichts Essbares auftreiben können.

Dass es sich hier um eine starke Abstraktion handelt, darf nicht außer Acht gelassen werden. So gut wie kein Mensch verhält sich faktisch so, wie es das Modell vorsieht, denn Menschen sind nicht rein biologische Systeme, sondern vergesellschaftete Tiere (*zoa politica*), und keine Gesellschaft ist vollkommen tabufrei. Beispielsweise auch in sogenannten hochentwickelten Gesellschaften wird Kannibalismus verpönt und mit einem Tabu belegt. Meine Nahrungssuche wird sicherlich scheitern, wenn ich heute einkaufen gehe und es auf dem Marktplatz nur menschliche Leichen zu kaufen gibt. Auch wenn sie im Prinzip nahrhaft sind, werde ich sie nicht kaufen.

Die vereinfachende Abstraktion ist für uns umso schwerer zu durchschauen, als sie in den meisten uns bekannten Gesellschaften eine Realität zu besitzen scheint, die uns blendet und den zugrundeliegenden Abstraktionsprozess unsichtbar macht. So werden in unseren Gesellschaften wichtige Teilgebiete des menschlichen Lebens faktisch abgesondert und durch Institutionen verwaltet, die relativ klare Ziele haben und regelgeleitet sind, beispielsweise die Verfügung über natürliche Ressourcen. Es gibt ein System von gesetzlich festgesetzten Eigentumsrechten, die vorschreiben, wer welche Ressourcen wie verwenden darf. Das juristisch untermauerte Eigentumssystem ist eine besonders ausgeklügelte Konstruktion: Der Besitzer ist nicht etwa automatisch derjenige, der die betreffenden Ressourcen verbraucht oder der sie am besten verwenden kann, sondern derjenige, der einen formal definierten Eigentumstitel vorweisen kann. In einer Rechtsentscheidung

wird von allen anderen Aspekten der Situation abgesehen, um ausschließlich Eigentumstitel zu berücksichtigen. Das System wird künstlich aufrechterhalten, notfalls mit Gewalt: In modernen europäischen Gesellschaften müssen Richter und Juristen Qualifikationen vorweisen, die sie nur durch langjähriges Studium erwerben können, und wer laufende Gerichtsverhandlungen stört, muss damit rechnen, bestraft zu werden.

Ähnlich verhält es sich mit der Kindererziehung, die zunehmend ausgelagert und formalisiert ist. Sie spielt sich zunehmend im Schulsystem ab. »Die Schule« ist ein Ort der Ordnung und der Regeln, der Klassen, der Prüfungen, der Noten und der Scheine. Seit der frühesten Kindheit wird uns eingebläut, dass wir die Regeln zu befolgen und die uns gesetzten Lernziele zu erreichen haben.

Obwohl Menschen überall und seit jeher gewisse Handlungen als »gescheitert« kategorisierten, bedingt die sogenannte Modernisierung eine Vervielfachung derartiger Abstraktions- und Formalisierungsprozesse, und damit auch der Möglichkeiten, formal zu scheitern (Foucault<sup>11</sup>). In seinen Bekenntnissen berichtet der heilige Augustinus, er habe als Kind im römischen Nordafrika, trotz der Bemühungen seiner Lehrer und der ihm auferlegten Strafen (*saevis terroribus atque poenis*),<sup>12</sup> die griechische Sprache nie erlernt; heute würde er wohl auf seinem Schulzeugnis eine Fünf im Fach Griechisch bekommen und womöglich am Ende des Jahres durchfallen bzw. sitzenbleiben.

Den Teilnehmern an den ganz besonders durchformalisierten Teilbereichen des gesellschaftlichen Lebens wird stillschweigend eine Orientierung an den in diesen Institutionen verankerten und von ihnen vorgeschriebenen Zielen unterstellt. Wer spielt Schach, ohne den Gegner mattsetzen zu wollen? Die Frage beantwortet sich von selbst: Jeder bestochene Profispieler, der viel Geld verdienen wird, wenn er die Partie verliert, hat, wenn er spielt, »schachfremde« Absichten. Wie bei Berg wird der Plan des korrupten Schachspielers scheitern, wenn er Erfolg hat in dem Sinne, dass er die Partie gewinnt (etwa weil das Spielniveau seines Gegners so niedrig ist, dass ein Profi gegen ihn gar nicht verlieren kann, ohne dass es auffällt).

Weil so viele Bereiche des modernen Lebens formalisiert sind, hat die Aussage »das gesellschaftliche Leben ist ein Spiel mit eigenen Spielregeln« für uns eine besondere Plausibilität, nur das Beispiel zeigt, dass es sich bestenfalls um eine Metapher handelt, die nur begrenzt aufschlussreich ist. »Gewinnen« und »Verlieren« sind in einem Spiel durch Regeln definiert; »Gelingen/Scheitern« hingegen sind relativ auf menschliche Absichten und Ziele, Menschen müssen sich nicht an die Spielregeln eines vorgegebenen Spiels halten, erst recht nicht an irgendwelche eingebildeten »Spielregeln des Lebens«. Sie können es ohne weiteres unterlassen, sich die in ihren Institutionen vorgeschriebenen Ziele voll und ausschließlich zu eigen zu machen.

11 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris 1975.

12 Augustinus, *Confessiones*, I.14.

Abweichungen in der Zielsetzung, in dem zugrunde gelegten Regelsystem und in den Bewertungsmaßstäben sind immer möglich. Wenn wir die Abstraktionen und Idealisierungen des einfachen Modells beiseitelassen und uns auf das wirkliche Verhalten wirklicher Menschen konzentrieren, sind die Zielvorstellungen, Handlungsabsichten und auch die (wenn auch unbewussten) »Maßstäbe«, die wir zur Bewertung des Erfolgs oder Misserfolgs verwenden, nicht klar und eindeutig wie das Modell vorschreibt, sondern sie sind unbestimmt und unendlich kompliziert.

So kann es vorkommen, dass ich, statt nur *ein* Ziel vor Augen zu haben (beispielsweise, Nahrung zu finden) in meinem Handeln mehrere Ziele gleichzeitig verfolge: Ich gehe mit Freunden zusammen Pilze sammeln, wobei die Gespräche unterwegs mir genauso wichtig sind wie die eingesammelten Pilze. Der Ausflug scheitert in meinen Augen, wenn wir keine Pilze finden, aber auch wenn die Gespräche stocken oder eine für mich besonders unerfreuliche Wendung nehmen. Das polyvalente Handeln ist im menschlichen Leben der Regelfall, nicht die Ausnahme.

Auch wenn ich in gewisser Weise nur *ein* Ziel habe, kann ich ganz verschiedene Maßstäbe verwenden. Außerdem können die Maßstäbe multidimensional sein. Sie können sich überschneiden oder sich sogar (in Grenzen) widersprechen. Berg wollte, so könnten wir vereinfachend sagen, ›gute Musik‹ schreiben; allein seine Beurteilungskriterien für ›gute Musik‹ beziehen sich auf viele verschiedene Dimensionen: die Stimmführung, die dynamische Entwicklung, den Ausdruck usw. Überhaupt sollte man keineswegs annehmen, dass die relevanten Maßstäbe vor der Ablegung eindeutig sind; sie können sich in der Anwendung klären und verdeutlichen. Schließlich können sich unsere Bewertungskriterien selbst in der Zeit verändern (d. h. sie können sich entwickeln).

Besonders charakteristisch für Menschen sind Handlungen mit stark verschachtelten Absichten. Ein vorläufiges Ziel wird verfolgt als Bedingung dafür, dass man später etwas ganz anderes erreichen kann. Ich laufe am Morgen in Heidelberg über die Brücke zum Hauptbahnhof, weil ich vorhabe, mit dem Zug nach Berlin zu fahren, um mich morgen dort mit Freunden zu treffen, mit denen zusammen ich am Abend ins Konzert gehen will. Mein Versuch, über die Brücke zu gehen, kann gelingen oder scheitern. Mein Vorsatz scheitert, wenn ich etwa von einem Auto überfahren werde oder die Brücke wegen Bauarbeiten für Fußgänger gesperrt ist. Mein Plan, zusammen mit meinen Freunden ins Konzert zu gehen, kann schiefgehen, weil das Konzert bereits ausverkauft ist, weil ich den Zug verpasse, oder aus verschiedenen anderen Gründen. Ein Konzert in Berlin zu hören und über die Brücke in Heidelberg zu laufen, sind aber zwei verschiedene Sachen. Ich hätte keinen Grund, über die Brücke zu gehen, wenn ich nicht gemeint hätte, auf diese Weise komme ich rechtzeitig in Berlin an.

Verschachtelte Absichten erstrecken sich oft auf zeitlich entfernte Handlungsfolgen, die in den Augen des Handelnden eine mögliche Kausalkette bilden, in der

die früheren Zustände die Bedingung für die späteren sind. Weil sich eine Kausalkette nur in der Zeit entfalten kann, muss auch hier automatisch die Zukunftsperspektive einbezogen werden, was die endgültige Beurteilung des Erfolgs einer Handlung mit verschachtelten Absichten erschwert, weil man nie weiß, welche Folgen eventuell noch eintreten.

Um ein anderes Beispiel zu nehmen, entscheidet sich Hans, statt in Urlaub zu fahren, zu Hause zu bleiben, um sich auf seine bevorstehende Russischprüfung vorzubereiten. Er will gut abschneiden, um sein Studium erfolgreich abzuschließen, damit er nachher eine Stelle als Russischlehrer bekommt. Er meint, er müsse eine Stelle haben und Geld verdienen, damit er sich das Auto kaufen kann, das er sich wünscht und sich eine Wohnung in einem attraktiven Viertel leisten kann. Seine Pläne erstrecken sich in eine beliebig ausdehbare, unbestimmte Zukunft hinein. Die Prüfung besteht er glänzend, und er bekommt eine Stelle, doch vor dem Ende seiner Probezeit sind, aufgrund weltpolitischer Veränderungen, Russischlehrer nicht mehr gefragt und er wird entlassen. Soll man sagen, sein ursprünglicher Plan (zu Hause zu bleiben, um die Prüfung zu bestehen) sei gescheitert? Die Prüfung hat er bestanden, sie ist aber auch im Kontext seines Lebens sinnlos geworden, weil die Rahmenbedingungen des Plans, in den die Prüfung eingebettet war, nicht mehr gegeben sind. Wie lange in die Zukunft erstreckt sich die Zielsetzung der Entscheidung nicht in Urlaub zu fahren? Wie lange muss man warten, bis man absehen kann, was erfolgt, und sich erlaubt, ein Urteil über den Ausgang des Plans zu fällen?

König Pyrrhus hat eine ganze Reihe von Schlachten gegen die Römer und ihre Verbündeten gewonnen; nur den Krieg hat er verloren, weil jeder seiner Siege ihm zu teuer erkauft war. (»Noch ein solcher Sieg, und es ist um uns getan«, soll er gesagt haben.<sup>13</sup>) Sein erster Sieg über die Römer sieht ganz anders aus, je nachdem, ob man ihn im Kleinkontext betrachtet – im Jahre 280 nach der verlorenen Schlacht von Heraklea zogen sich die besiegten römischen Truppen zurück – oder als erste Episode eines längeren historischen Prozesses, der am Ende darauf hinausläuft, dass Pyrrhus Italien mit seiner Armee unverrichteter Dinge verlässt.

Solange unsere Zukunft unberechenbar bleibt, wissen wir weder, wie unsere Geschichte ausgehen wird, noch, welche uns heute unvorstellbaren Wertsysteme in Zukunft die Maßstäbe und Kriterien unserer Urteile abgeben werden.

Wohlmöglich ist es, dass das, was wir »die Moderne« nennen, sich im Nachhinein als ein kleines, provinzielles Zwischenspiel in der übergreifenden Geschichte des Reichs der Mitte herausstellt. Doch auch unabhängig von solchen Spekulationen kann man sich fragen, ob man in zweihundert Jahren weiterhin noch die Werke der Zweiten Wiener Schule bewundern wird.

Wenn es berechtigt ist, über die *unmittelbare* Absicht hinauszugehen und weitere angestrebte Ziele zu berücksichtigen, so wie wir das in den Fällen von Hans

13 Plutarch, *Vita Pyrrhi*, 21.9.

und König Pyrrhus getan haben, dürfte es im Prinzip möglich sein, das ganze Leben eines jeden Menschen als eine Einheit aufzufassen, die sich durch einen einzigen großen, wenn auch stark verschachtelten Zielsetzungsprozess charakterisiert. Dann gäbe es womöglich *ein* Ziel des menschlichen Lebens, und alle Einzelabsichten wären auf dieses ein Ziel beziehbar. Das Leben eines Einzelnen als Ganzes wäre als zwar zeitlich ausgedehntes und gegliedertes, jedoch letzten Endes einheitliches Unternehmen zu verstehen, das entweder gelingen oder scheitern kann. Viele Philosophen der Antike gehen von der Vorstellung einer einheitlichen übergreifenden Zielsetzung aus, wobei es oft nicht klar ist, ob es sich dabei um die Beschreibung der Grundbeschaffenheit der menschlichen Existenz handelt oder um die Aufstellung eines ethischen Ideals (oder um beides).<sup>14</sup>

Diese Tendenz, dem Leben ein Einheitsziel zu unterstellen, kommt besonders klar im mittelalterlichen Christentum zum Ausdruck. Jedermann ist letzten Endes darauf aus, ewige Seligkeit zu erlangen. Nach dem Tode steht jeder Mensch vor dem Richterstuhl Gottes und Gott, der absolute Richter, gegen dessen Urteil es keinen Einspruch gibt, bestimmt eindeutig sein Schicksal: Himmel (ewige Seligkeit) oder Hölle (ewige Verdammnis). Das ganze Leben läuft auf diesen Augenblick hinaus. Wenn man sich auf die Richtigkeit dieser theologischen Lehre verlassen könnte, wäre es nur sinnvoll, alle Einzelpläne dem einen großen Lebensentwurf unterzuordnen.

Das Christentum scheint eine eindeutige Antwort auf die Frage zu geben, wie ein menschliches Leben geführt und beurteilt werden sollte, und für den Gläubigen die Unsicherheit, Unbestimmtheit und Zweideutigkeit, die so unerträglich ist, zu bannen. Statt der ständig wechselnden Perspektiven und Bewertungskriterien weiß man (angeblich) genau, vor wessen Augen ein Leben zu bestehen hat, um als ›Erfolg‹ zu gelten. Das Problem wird jedoch nur verschoben, nicht gelöst, denn nun muss man wissen, welche Formen des menschlichen Lebens ›gottgefällig‹ sind und welche nicht. Da die Geschichte des Christentums eine ununterbrochene Folge von gelegentlich blutigen Auseinandersetzungen über die Prinzipien der individuellen und der kollektiven Lebensführung ist, ist es klar, dass die gleiche Unsicherheit der Orientierung und der Beurteilung, die man beseitigen wollte, sich innerhalb des Christentums nur in anderer Form reproduziert.

Wegen der von ihm propagierten Vorstellung der ewigen Verdammnis muss das Christentum das Scheitern besonders ernst nehmen. In der heidnischen Antike war der erfolglose Versager, der nicht in der Lage war, ein wie auch immer genauer definiertes ›gutes‹ Leben zu führen, keineswegs zu beneiden. Doch hatte er nach dem Tode nichts Besonderes zu befürchten, denn in den Schriften auch der strengsten antiken Sittenrichter waren nur für heroische Frevler (Ixion, Tantalos), Massenmörder, besonders sadistische Tyrannen, und ganz ungeheuerliche Großverbrecher

14 Vgl. beispielsweise Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, I.1.

ewige Strafen in der Unterwelt vorgesehen. Schlimmstenfalls würde man den Erfolglosen ganz vergessen, wie die amusische Frau bei Sappho.<sup>15</sup> Das Christentum impliziert eine Demokratisierung der unendlichen Höllenstrafen, denn der Christ, der scheitert, sei er auch nur ein ganz durchschnittlicher Kleinsünder, der in seinem Leben keinen einzigen Mord begangen hat, muss nach dem Tode eine furchtbare, nicht endende Bestrafung gewärtigen.

Obschon es in der westlichen Literatur vereinzelt Werke gibt, die den Erfolg verherrlichen, beispielsweise die *Odysee*, Dantes *Paradiso*, oder Prousts *A la recherche du temps perdu*, ist das Scheitern literarisch unendlich viel interessanter. In der Tragödie lösen sich die Pläne des Helden vor unseren Augen in nichts auf, aber auch die große Komödie zehrt von unserer Faszination für die Schattenseite der menschlichen Existenz. Auf der niedrigsten Stufe steht der Tollpatsch, der ausrutscht und in die Pfütze fällt. Das Publikum lacht über das Scheitern seines Versuchs, sich wieder aufzurichten. Ähnliches gilt für ästhetisch und menschlich anspruchsvollere Formen der Komödie. So ist in der Antike die ›alte‹ attische Komödie die Darstellung *ex negativo* der Unzulänglichkeit der menschlichen Existenz: Der Held erreicht seine Ziele in einer ganz fiktiven Welt durch Mittel, die offensichtlich absurd und unrealistisch sind (Dikaiopolis, Trugaios, Pistheraios, Lysistrata<sup>16</sup>). Sein ›Erfolg‹ muss im Bereich des Imaginären bleiben, weil die wirkliche Welt, wie jeder sieht, die Erfüllung seiner Wünsche und die Verwirklichung seiner Pläne nicht zulässt. Und am Anfang der Moderne stehen zwei komische Archetypen: Panurge, dessen immer wieder unternommene Suche (im *Tiers Livre*)<sup>17</sup> nach einer unfehlbaren Autorität, wiederholt scheitert und Don Quixote, der seine gescheiterte Existenz für gelungen hält.

Samuel Beckett, der Dichter des sich ins Unendliche potenzierenden Scheiterns jenseits der Komödie und der Tragödie, hält die Situation des modernen Künstlers für unmöglich.<sup>18</sup> *Ex professo* muss der Künstler bestrebt sein, das, was ist, zu beschreiben, abzubilden oder darzustellen und auch sich selbst auszudrücken. Da sich die Wirklichkeit nicht darstellen lässt und niemand sich adäquat ausdrücken kann, ist ein doppeltes Scheitern sein unabwendbares Schicksal. Wie kann er es vermeiden, sich an diesem Gegensatz restlos aufzureiben? Aufgeben kann er nicht, ohne den Bereich der Kunst gänzlich zu verlassen. Außerdem ist ihm die künstlerische Tätigkeit, wenn er irgend begabt ist, ein »Bedürfnis« (*besoin*) geworden.<sup>19</sup> Da ihm wegen der prinzipiellen Ungreifbarkeit der Welt und seiner eigenen, naturbeding-

15 καθάνοισα δὲ κείρη οὐδὲ ποτὰ μναμοσύνα σέθεν/ ἔσσει. Sappho, *Gedichte*, Griechisch-Deutsch, hrsg. und übers. von Andreas Bagordo, München 2009, 126.

16 Aristophanes, *Acharnenses*, *Pax*, *Aves*, *Lysistrata*.

17 François Rabelais, »Le tiers livre des faits et dicts héroïques du bon Pantagruel«, in: *Œuvres complètes*, Paris 1994, 345–513.

18 Samuel Beckett, *Disjecta*, London 1983, 139.

19 Beckett, *Disjecta*, 55–57.

ten, expressiven Ohnmacht nichts, was er als Künstler unternimmt, gelingen kann, bleibt ihm nur ein verzweifelt »ich muss weitermachen, ich kann nicht weitermachen, ich werde weitermachen« (*il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer*) übrig,<sup>20</sup> und als Aussicht: »try again, fail again, fail better«.<sup>21</sup> Nicht einmal die Unmöglichkeit der Wirklichkeitsdarstellung und des Ausdrucks kann er adäquat artikulieren. In gewisser Weise ist folglich gerade das Scheitern des Kunstwerks besonders realitätsgerecht. Wenn die Welt selbst gleichsam den Misserfolg bedingt, dann gilt auch: Je hoffnungsloser das Scheitern, desto realistischer »Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again«.<sup>22</sup>

Und wenn es nicht um Literatur, sondern um das wirkliche Leben eines einzelnen Menschen geht? Ein ›Leben als Ganzes‹ kann nur scheitern (oder gelingen), wenn es so etwas wie die Totalität eines Lebens gibt. Bekanntlich kann ich nie mein eigenes Leben als übersichtliche, geschlossene Einheit betrachten, denn solange ich noch wahrnehmungsfähig bin, ist mein Leben noch nicht abgeschlossen.<sup>23</sup> Freilich ist mein Leben auch für einen externen Beobachter etwas, was in der Zeit abläuft. Proust weist auf die Ähnlichkeit hin, die zwischen dem musikalischen Kunstwerk und dem menschlichen Leben besteht, insofern beide wesentlich zeitliche Erscheinungen sind.

»Vielmehr blieb mir die Sonate auch noch dann, als ich sie von Anfang bis zu Ende angehört hatte, als Ganzes fast unsichtbar wie ein Bauwerk, von dem man wegen des Nebels oder der großen Entfernung nur einzelne Partien undeutlich wahrnehmen kann. Daher auch die Schwerkut, die der Kenntnis solcher Werke anhaftet wie allem, was zu seinem Zustandekommen an die Zeit gebunden ist. [...] Da ich nur nach und nach hatte lieben können, was diese Sonate mir brachte, besaß ich sie niemals ganz; darin glich sie dem Leben.«<sup>24</sup>

Was sich »niemals ganz« zu erkennen gibt, kann auch kein Gegenstand einer definitiven Beurteilung sein. »Sein/Ihr/Mein Leben als Ganzes ist vollständig gelungen/gescheitert« kann ein Seufzer der leidenden Kreatur, eine literarische Übertreibung oder der Ausdruck des momentanen Aufjubelns eines besonders naiven Lottogewinners sein. Die Aussage ist selten gänzlich ohne kognitiven Inhalt; diesen allerdings zu formulieren, erfordert die Angabe des relevanten Kontextes und der einschlägigen Beurteilungsgesichtspunkte. Die Perspektive eines allmächtigen, allwissenden Gottes auf ein abgeschlossenes Ganzes, das nicht genauso gut anders hätte umrissen und spezifiziert werden können, ist uns nicht zugänglich. Wir müssen uns mit vorläufigen Urteilen über Teilaspekte begnügen. Das ›letzte Wort‹ über

20 Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris 1953, 213. Eigene Übersetzung.

21 Samuel Beckett, *Nohow on*, New York 1980, 77.

22 Beckett, *Nohow on*, 78.

23 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1963, 235–267.

24 Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 2, 150.

ein menschliches Leben (›Gelungen‹ oder ›Gescheitert‹) wäre ›das letzte‹ nur in einem rein zeitlichen Sinn. Und dieses Wort gilt nur relativ auf einen Beurteilungsstandpunkt, der keineswegs feststeht: Man hätte immer auch einen anderen wählen können. Das will nicht besagen, dass jede Beurteilung ›willkürlich‹ ist, sondern nur, dass keine die Diskussion endgültig beendet. Oder ist ein menschliches Leben etwa nicht so kompliziert wie eine Sonate?

---

Tobias Keiling

## Der Sinn des Scheiterns

**D**ass jedes Handeln die Möglichkeit des Scheiterns beinhaltet, wird aus demselben Grund übersehen wie die Tatsache, dass Handeln aus Freiheit geschieht: Beides begleitet das Handeln in einer Weise, die sich in charakteristischer Weise der Aufmerksamkeit entzieht – dadurch nämlich, dass Handeln gerade nicht scheitert, sondern erfolgreich die Wirklichkeit verändert und so den in es gesetzten Erwartungen entspricht. Aber was heißt hier Erfolg, was Scheitern?

### Aristotelisches Scheitern

Ein erster Sinn dieses Kontrasts ergibt sich im Hinblick auf eine der jeweiligen Handlung inhärente Normativität. Im menschlichen Handeln lassen sich Formen von Handlungen unterscheiden, die sich dadurch auszeichnen, in je verschiedener Weise normativ gebunden zu sein. Diese Formen werden durch die typischen Handlungsverben erfasst, mit denen wir das eigene Handeln oder das Anderer beschreiben: *ich fahre Fahrrad, ich koche, ich schreibe einen Aufsatz*. Für diese Handlungstypen gibt es jeweils spezifische Formen des Gelingens, die definieren, was es bedeutet, Fahrrad zu fahren, zu kochen oder einen Aufsatz zu schreiben. In der paradigmatisch bei Aristoteles ausgearbeiteten Version dieses Gedankens ist diese handlungstypische Normativität allerdings nicht primär durch den Kontrast von Gelingen und Scheitern definiert, sondern durch die Ausführung der Handlung in Vollendung oder ›Bestheit‹ (*areté*), welche allem Tun strukturgebend innewohnt. Dass eine Handlung *Erfolg hat* oder *scheitert*, ist eine gegenüber dieser Ausrichtung auf ein Ideal des Handlungstyps nachrangige Beschreibung. Erfolg und Misserfolg lassen sich, so scheint es, leicht durch ein Idealbild der Handlung erfassen. Nur eine Handlung, die ein gewisses Maß an Vollendung besitzt, ist an diesem Maßstab gemessen erfolgreich; andernfalls scheitert sie. Der Kontrast von Erfolg und Scheitern ist so verstanden ein Schwellenwert auf dem Weg zur Perfektion der Handlung. Das Scheitern ist nicht primär das Ausbleiben des Gelingens, sondern das Zurückbleiben hinter der vollendeten Form einer Tätigkeit.

Das lässt sich an einem Aspekt des Handelns erläutern, der bei Handlungen vom Typ des Herstellens – wie viele für die aristotelische Theorie charakteristischen Eigenheiten – besonders deutlich hervortritt. Eine erste, naive Bestimmung von Ge-

lingen und Scheitern ließe sich unmittelbar aus der Beschreibung dieses Handlungstyps gewinnen: eine Handlung gelingt, wenn sie zur Herstellung des gewünschten Produkts führt; sie scheitert, wenn dies nicht der Fall ist. Wer kocht, aber kein Essen produziert, scheitert ebenso wie diejenige, die ihren Aufsatz nicht fertigschreibt. Aber an genau diesen Beispielen lässt sich auch einsehen, warum Aristoteles die teleologische Form von Normativität zu Recht für explanatorisch vorrangig hält: In einem tieferen Sinne erfolgreich ist das Handeln umso mehr, je besser sein Ergebnis ist. Das Essen soll nicht nur fertig werden, sondern auch schmecken, der Aufsatz nicht nur genug Text umfassen, sondern auch informativ, gut strukturiert und stilistisch gelungen sein. In beiden Fällen kann man mithin auch dann in einem gehaltvollen Sinne scheitern, wenn das Herstellen zu irgendeinem Ergebnis gekommen ist. Die Qualität des Produkts lässt Rückschlüsse auf die Qualität der Handlung zu. Diese Qualität lässt sich durch graduelle Abstufungen beschreiben, welche in der Unterscheidung von Gelingen und Scheitern als solcher nicht angelegt sind.

Der Kontrast von Gelingen und Scheitern scheint dagegen in jenen Fällen explanatorisch vorrangig zu sein, in denen das Handeln nicht in gleicher Weise auf sein Ergebnis und dessen Qualität ausgerichtet ist wie beim Herstellen. Das Fahrradfahren ist dafür ein gutes Beispiel. Denn hier scheint klar zu sein, dass man eben daran scheitert, wenn man hinfällt oder nicht vorankommt. Entweder man kann Fahrradfahren, oder man kann es nicht. Aristoteles würde dennoch auch hier einwenden, man missverstehe den Sinn dieser Handlungen, wenn man sie durch den Kontrast von Scheitern und Gelingen definierte. Denn eine solche Definition liefe darauf hinaus, das Handeln primär negativ über ein Nicht-Scheitern zu verstehen und dabei genauere qualitative Bestimmungen der Tätigkeit auszublenden: Man kann *sicher* Rad fahren, *schnell*, *ausdauernd*, vielleicht sogar *elegant*, und eine Kombination solcher Merkmale wird *gutes* Fahrradfahren ausmachen. Auch solche qualitativen oder modalen Veränderungen des Handlungssinns versteht Aristoteles wiederum von der Spezifik des Handlungsziels her. Dieses liegt bei Tätigkeiten wie dem Fahrradfahren (Aristoteles' Beispiel ist das Abnehmen) nur nicht außerhalb der Handlung. Das Ziel (*télos*) solcher Bewegungs- und Veränderungshandlungen liegt in diesen selbst.

Für eine aristotelische Konzeption von Gelingen und Scheitern ist dieser Unterschied zwischen hetero- und autotelischen Handlungen besonders interessant. Denn Aristoteles wendet den Gedanken eines form- und strukturgebenden Ziels bekanntlich nicht nur auf menschliches Handeln, sondern – in impliziter Erweiterung des Herstellungs-Paradigmas – auch auf die Eigenschaften von Artefakten und auf alle Formationen des Lebendigen an, die ebenfalls mehr oder weniger vollendet sein können.<sup>1</sup> Auch diese besitzen ein bestimmtes Maß an *areté*.

1 Vgl. Martin Heidegger, *Grundprobleme der Phänomenologie, Gesamtausgabe* (im Folgenden: GA) Bd. 24, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M. 1975, 149–165.