

Achim Hölter

# Negativereignisse

## Scheitern als Sujet in den Künsten

Durch alle Künste zieht sich der rote Faden der Metareferenz. Diese macht – unter anderem – mittels *foregrounding* sicht- und nachvollziehbar, wie ein Kunstwerk eines bestimmten Typs, z. B. ein literarischer Text, funktioniert. Das Stück im Stück, die erzählerische *mise en abyme*, aber auch viele andere Techniken und Motive der Metareferenz führen dem Rezipienten vor Augen, nach welchen poetologischen Regeln und welchen Erwartungsmustern sich ein literarischer Text konstituiert.

Eine prägnante, bisher nicht in den Fokus getretene Spielart der Metareferenz, der eine Tendenz zur Punktualität und Ereignishaftigkeit eignet, ist die gewollte Inszenierung künstlerischen Scheiterns. Mozarts *Dorfmusikantensex-tett*, Michael Krügers *Das Ende des Romans*, Ludwig Tiecks Gedicht *Bedeutung*, Michael Frayns Farce *Noises off* oder Terry Gilliams Film *Lost in La Mancha* sind Beispiele für dieses Verfahren, Wesen und Gesetz der Kunst im Ereignis und im Moment des Scheiterns aufblitzen zu lassen. Mithin geht unter diversen Aspekten die Kunst aus diesen ironischen Ereignissen und Selbstvernichtungsmomenten bestätigt hervor.

## 1 Das Scheitern der anderen

Hat nicht sollen sein – das Wort ‚scheitern‘ trägt im Deutschen, wenn man genau hinhört, noch das Splittern von Holz, von Schiffsbalken, mit sich.<sup>1</sup> Deshalb liegt es auch nahe, dass gerade für den deutschen Sprachraum Hans Blumenberg eine Metaphorologie entwarf, die sich auf die berühmte Lukrez-Stelle (Lucr. II, 1–4) stützte, derzufolge es Vergnügen bereite, aus sicherer Position auf dem Land einem Schiffbruch zuzuschauen.<sup>2</sup> War Lukrez damit eher ein Vorläufer der Theorie des Erhabenen, die den Lustgewinn aus der Nähe der Gefahr erklärt,<sup>3</sup>

---

1 Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21., unveränderte Aufl. Berlin / New York, S. 641.

2 Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M. 1979.

3 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. B § 28. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. 4. Aufl. Darmstadt 1981, Bd. 8, S. 349.

so ist der „Schiffbruch mit Zuschauer“ heute fast zwangsläufig auch als Konstellation der Schadenfreude oder wenigstens als Disposition dazu lesbar. Erleben, wie ein Autor oder ein Text Schiffbruch erleidet, am besten aus der sicheren Entfernung des Kritikers oder gar des Laien, erscheint als Lust verheißende Indifferenzlage.

## 2 Pseudo-Scheitern auf zweiter Ebene

2016 kam der Film *Hail Cesar* von Ethan und Joel Coen in die Kinos, eine selbstbezügliche Hommage an Hollywood, die auf frappante Weise an heute wenig bekannte Klassiker des Metatheaters erinnert (oder dort Anleihen macht). Was die Filmhandlung zeigt, glaubt jeder über die Traumfabrik zu wissen: Ihre Protagonisten sind überschätzt, verwöhnt, überbezahlt und ganz allgemein völlig unfähig. Der Film, der aber ja selbst aus dieser Fabrikation stammt, zeigt in der ironischen Demontage ihr Funktionieren und demonstriert seine Macht dem realen Zuschauer am Ende durch eine Beinahe-Illusion. Zu diesem Zweck braucht es die Konvergenz zwischen gespielter und wirklicher Popularität und deshalb einen Schauspieler wie George Clooney. Dieser Akteur spielt einen Akteur namens Baird Whitlock, der nach seiner zwischenzeitlichen Entführung durch eine Kommunistengruppe am Ende des Films das Ende eines Films spielt.<sup>4</sup> In einer *Ben Hur*-Variante spricht er als römischer Hauptmann angesichts des gekreuzigten Christus den Schlussmonolog, eine Apotheose des Christentums (das zuvor in einer Debatte unter Religionsexperten hinreichend diskreditiert wurde). Der von Clooney verkörperte Heide wird aus Enthusiasmus zum Christen und erklärt dies seinen Mitrömern in einer sich immer pathetischer steigernden *Suada*. Mitgefilmt ist die Reaktion der umstehenden Filmmitarbeiter, die, parallel zu der zustimmenden Begeisterung der Filmrömer, die schauspielerische Leistung des Mimen würdigen. Und während noch die Zuschauer im realen Kinosaal innerlich George Clooney akklamieren, dem es gelingt, die rhetorische Überzeugungskraft seiner Figur seinerseits glaubhaft zu transportieren, scheitert diese Figur am letzten Wort – „Glaube“. Die Produktion eines Films ist ganz auf punktuell Gelingen eingerichtet; sie kann aber potentielles Misslingen auch punktuell kompensieren. Die Einstellung muss vermutlich wiederholt werden, bis sie klappt. Der Filmschluss zeigt also, wie der Film technisch funktioniert, gegebenenfalls mit Wiederholungen der *takes*.

---

<sup>4</sup> Joel und Ethan Coen: *Hail, Caesar!* (USA, UK), Filmminuten 93–96.

Im Film als Genre ist das Misslingen im Einzelnen beinahe der Normalfall, jedenfalls kein katastrophisches Ereignis, durch die Möglichkeit der Wiederholung sogar beinahe ein Nicht-Ereignis. Clooneys Monolog aber entspricht seiner Funktion nach einigen mehr oder minder bekannten metadramatischen Theaterstücken: Lope de Vegas *Lo fingido verdadero* (1608)<sup>5</sup> und dessen etwas bekannterer Adaption *Le véritable Saint Genest* (1646) von Jean de Rotrou.<sup>6</sup> Diese beiden Märtyrerdramen zeigen in ihrer Schlüsselszene, wie ein römischer Schauspieler zur Belustigung des Kaisers einen Christen nachahmen soll, durch die Identifikation mit seiner Rollenrede selbst konvertiert und folgerichtig anschließend selbst zum Märtyrer wird. Der Coen'sche Monolog spricht zwar nicht über den Film oder das Theater, doch ist er intrafiktional auch eine strukturelle Parallele zum Monolog des Theaterdirektors Emanuel Striese im *Raub der Sabinerinnen*, der in den selbstbewussten Satz mündet: „Sehen Sie [...], das wird an einer Schmiere geleistet, und ich bin der Direktor!“<sup>7</sup> Was wiederum mit dem Monolog des Theaterprinzipals Laroche zu parallelisieren ist, der in Richard Strauss' *Capriccio* (1942) die Apotheose seines Berufsstands gegen alle Zweifel behauptet.<sup>8</sup>

Doch zurück zu den Brüdern Coen: Das pathetische Konstrukt des Binnenfilms *Hail Cesar* wäre natürlich 2016 *too much*; deshalb die ironische Distanzierung vom gespielten Hollywood der 1950er Jahre. Deshalb auch das Scheitern des Centurio-Darstellers im letzten Satz. Denn mit dieser Art Scheitern ist nichts verloren, sondern viel gewonnen, fehlt doch nichts außer einem bisschen Konzentration bis zur funktionierenden Illusion. Clooneys Whitlock scheitert nur für den Moment; das ist in die Produktionskosten einkalkuliert. Und auch im *Sabinerinnen*-Schwank der Brüder Schönthan, mehr aber noch in der bekannten Verfilmung mit Gustav Knuth aus den 1950er Jahren,<sup>9</sup> steht das Funktionieren der Illusionskunst außer Frage. Die Schmiere ist zwar keine große Theaterkunst, aber in dem Moment, als der Direktor der Truppe seine Rede theatralisch beendet hat, ist sein Adressat, der Wirt Perchtramer (im Schwank: Herr Neumeister), klein und

5 Lope de Vega Carpio, Félix: Obras escogidas. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apendices de Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo III. 3a reimpression Madrid 1990, S. 169–204, hier S. 199f. und besonders das Gebet S. 202.

6 Rotrou, Jean de: *Le véritable Saint Genest*. Tragédie. Paris 1648, S. 76–83.

7 Schönthan, Franz und Paul von: *Der Raub der Sabinerinnen*. (Ende von Akt II). In: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Sch%C3%B6nthan,+Franz+und+Paul+von/Drama/Der+Raub+der+Sabinerinnen/2.+Akt/12.+Auftritt> (24. April 2017).

8 Strauss, Richard: *Capriccio*. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss. Berlin-Grunewald / London o. J., S. 67–69.

9 *Der Raub der Sabinerinnen*. Regie: Kurt Hoffmann. BRD 1953/54. – Zitat in: [http://www.filmportal.de/film/der-raub-der-sabinerinnen\\_1d7ccaed1ca940f58d3f15bdee34dc08](http://www.filmportal.de/film/der-raub-der-sabinerinnen_1d7ccaed1ca940f58d3f15bdee34dc08) (12. Februar 2017).

hässlich in die Ecke gekrochen. Soll heißen: Das Scheitern der Komödianten an den ökonomischen Umständen setzt ihren Triumph frei, sobald sie die Höhe der Metaebene erklimmen. Auf dieser Metaebene sitzen die Coen-Brüder im Regisseurssessel und schaffen damit die gleiche affirmative Kunst wie in den 1950ern. Es glaubt niemand, dass ‚in echt‘ etwas schiefgehen kann.

### 3 Persönliches Scheitern

Es wäre ein Leichtes, Romane aufzuzählen, deren Hauptfigur im wesentlichen ihre Ziele nicht erreicht, ihre Wünsche nicht erfüllt, Romane, die im Selbstmord enden oder doch wenigstens in der Resignation. Die *meisten* Künstlerromane haben sogar eine solche melancholische Handlungslinie.<sup>10</sup> Selbst wenn der Künstler Künstler bleibt, ist der strahlende Triumph kaum je zu Papier gebracht. Ob Heinrich Lee in Gottfried Kellers *Der Grüne Heinrich*, Frédéric Moreau in Flauberts *Education sentimentale* oder Lucien de Rubempré in Balzacs *Illusions perdues*, deren Titel bereits den Ausgang verrät – der romantische Intellektuelle muss sich irgendwann eingestehen, dass die Welt ohne ihn auskommt. Aber diese Art des Misslingens hat noch nicht zwingend etwas mit scheiternder Kunst zu tun, sondern eher mit dem Konzept des Entwicklungsromans und der Tatsache, dass die *wenigsten* Menschen im Leben erreichen, was sie sich vornehmen. Insofern ist der Roman als lebensähnliche Lebensgeschichte oder fiktionalisierte „Biographie“<sup>11</sup> fast immer eine Misserfolgsgeschichte. Dennoch manifestiert sich das Misslingen wenn nicht an einer Stelle, so doch in einem Ereignis, das das Eingeständnis zeitigt, zumeist gegen Ende der Geschichte also. In der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* wird nicht so sehr verbal als situativ, am Sterbebett der Mutter, beleuchtet, dass Heinrich Lee „nicht nur als Künstler, sondern auch moralisch gescheitert ist“.<sup>12</sup> Bei Balzac wird die Rubempré-Geschichte in *Splendeurs et misères des courtisanes* fortgeführt; trotzdem ist in den *Illusions perdues* bereits ein Punkt erreicht, an dem der junge Mann sich selbst bis hin zur Selbst-

<sup>10</sup> Das zur Zeit umfangreichste Motivlexikon führt keinen speziellen Artikel zu „fallimento“, verweist aber im Register (Ceserani, Remo / Domenichelli, Mario / Fasano, Pino [Hg.]: *Dizionario dei temi letterari*. Vol. III. Torino 2007, S. 2708) auf die häufigsten Kontexte, nämlich den ökonomischen und eben den künstlerischen. Zum romantischen Motiv des „pittore fallito“ vgl. Ghelli, Francesco: *Arte, artista*. Ebd., Vol. I. Torino 2007, S. 152–157, hier S. 154.

<sup>11</sup> Vgl. z. B. Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans*. München 1980, S. 127f.

<sup>12</sup> Ewig, Steffen / Red.: Art. *Der Grüne Heinrich*. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München 1990, Bd. 9, S. 273–276, hier S. 275.

mord-Absicht als Versager betrachtet, weil seine Karriere und seine finanzielle Lage an einem Tiefpunkt angelangt sind.<sup>13</sup>

Berühmt ist der Schluss von Goethes *Torquato Tasso*, an dem der Titelheld gegenüber dem Höfling Antonio seine Unterlegenheit bekennt. Es ist dies eine politische, eine menschliche, keine künstlerische Niederlage, und doch geht mit dem Fürstenprotégé auch der Dichter zu Grunde, der wegen seiner Unbeherrschtheit schon unter Arrest stand und nun anerkennen muss, dass die reine Künstlerexistenz sich weder durchsetzt noch akzeptiert wird. Insofern Goethe hier seine eigene Position am Weimarer Hof mitreflektiert, ist also das menschliche Scheitern Tassos auch der Spiegel oder das Warnsignal für Goethes eigene Gefährdung. Die Bildlichkeit der Schlussverse im Munde Tassos greift denn auch auf die klassische Schifffahrtsmetapher zurück:

Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht  
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt  
Der Boden unter meinen Füßen auf!  
Ich fasse dich mit beyden Armen an!  
So klammert sich der Schiffer endlich noch  
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.<sup>14</sup>

Immerhin hängt Tassos Scheitern mit der Geiselhaft seines Manuskripts zusammen. Er muss menschlich zurückstecken, um sein Jerusalem-Epos zu befreien: Resignation rettet Kunst. Das Theater, so zeigt sich nicht nur in Goethes Künstlerdrama, ist *eo ipso* ereignisorientiert; Tassos Scheitern am Hofleben zeigt sich in den meisten Inszenierungen gestisch-mimisch, aber auch ikonisch, und nicht zuletzt momentzentriert: Der Dichter kann seine Übereilungen nicht ungeschehen machen, seine Worte nicht widerrufen. Goethes Tasso wird zudem zum Inbild des an den gesellschaftlichen Anforderungen zugrunde gehenden Intellektuellen. Diese Konditionen sind permanente, die undiplomatische Rebellion setzt ihnen Augenblickshandlungen entgegen. Die aus der Biographie des historischen Tasso bekannte persönliche Katastrophe ist im ernstesten Drama als Zuspitzung im Schlussakt modelliert.

---

**13** Die Relevanz der Motivik des Scheiterns, bei Balzac mit allen topischen Ingredienzien wie der Reise ohne Pferd oder Wagen und der Rückkehr aus der Kapitale in die Provinz zeigt sich insbesondere darin, dass die Epitexte zu den Romanen, insbesondere die Lexikoneinträge stets das Wort konkret einsetzen: „Mit ein paar geborgten Francs macht sich der gescheiterte Lucien zu Fuß nach Hause auf.“ Drews, Jörg / Red.: Art. Illusions perdues. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. München 1989, Bd. 2, S. 149–151, hier S. 150.

**14** Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Ernst Beutler. München 1977, Bd. 6, S. 314.

Wer hingegen an das vollständige, existenzielle und biografische Scheitern einer humoristischen Zivilperson als Dichter denkt, erinnert sich vermutlich an Wilhelm Buschs Schreiber Balduin Bähnlamm, dessen Name bereits seine Harmlosigkeit und Lebensuntüchtigkeit verrät. Im Park wird er allenthalben belästigt, zu Hause von der Ehefrau und den Kindern systematisch aus der kreativen Ruhe gebracht; der Weg aufs Land mit der Bahn ist eine Tortur, und fern der Stadt beginnt der Krach nur noch früher, gefolgt von Streichen der Landjugend und den Unbilden der Natur. Die Rückreise ist auch nicht dichtungsfördernd, darum sehen wir den zu Höherem strebenden Bähnlamm wieder auf dem Weg ins Büro:

So steht zum Schluß am rechten Platz  
Der unumstößlich wahre Satz:  
Die Schwierigkeit ist immer klein,  
Man muß nur nicht verhindert sein.<sup>15</sup>

Busch liefert hier eine doppeldeutige Veräußerlichung der Redensart vom ‚verhinderten Genie‘, das gemeinhin an sich selbst und nicht an der Tücke des Objekts scheitert. Sein Fazit legt die eigentliche Schuld traditionsgemäß wieder dem Helden selbst bei, der die Umstände, die das Genie an der Entfaltung hemmen, anzuziehen scheint. Dabei trifft die Bilderzählung allerdings keine Entscheidung, insofern Bähnlamm wirklich das geborene Opfer ist, seine Umwelt aber auch wirklich boshaft. Dieses Scheitern ist also typologisch vorprogrammiert. Bähnlamm ist nicht Egoist und nicht Eremit genug, um als Poet erfolgreich zu sein. Die Zuspitzung des Karrieredesasters gewahrt der Leser/Zuschauer im Traumbild, das den zum Musenhimmel emporschwebenden Bähnlamm plötzlich mit einem Schreckbild konfrontiert, während Frau und Kinder sich an seine Beine gehängt haben.<sup>16</sup> Im Traum der Sturz aus allen Hoffnungen, in der Wirklichkeit der morgendliche Weckruf – erst die abrupte Desillusionierung macht das Scheitern vollständig.

#### 4 *Showing failure vs. telling failure*

Plastischer sind Texte dann, wenn sie das Scheitern *zeigen* oder noch genauer, wenn sie an sich selbst das Scheitern *sind*. Das bedeutet nämlich für den Autor, mit Absicht schlechte Kunst zu erzeugen, und dies tut man nachgerade doch

---

<sup>15</sup> Busch, Wilhelm: Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bearbeitet und herausgegeben von Friedrich Bohne. Hamburg 1959, Bd. 4, S. 80.

<sup>16</sup> Ebd., S. 77f.

entweder ungerne oder aus dem Bewusstsein absoluten Könnens. Hinter dem gezeigten Scheitern steckt denn auch in aller Regel eine poetologische Überzeugung und damit beinahe auch das Wissen um ein Besser-machen-Können. Man könnte Musils *Mann ohne Eigenschaften* und zahllose andere große und kleine Fragmente/Torsi als Dokumente des Scheiterns verstehen, aber sie stellen das Scheitern (wenn es eines war) nicht aus, sondern lassen es nur erkennen. Und ein gutgelauntes Scheitern wie etwa der Abbruch des Romans *Florentin* durch Dorothea Schlegel, die sich schon aktiv auf die Qualität von Fragmenten beruft, ist nicht wirklich populär:

Befriedigenden Schluß! Sieh, mein Freund, bei diesem Wort mußte ich aufhören und konnte lange nicht weiterschreiben. Es war mir, als müßte ich mich besinnen, was denn wohl ein befriedigender Schluß sei? Was den meisten so erscheint, ist es nicht für mich. [...] Meine Wirklichkeit und meine Befriedigung liegt in der Sehnsucht und in der Ahnung.<sup>17</sup>

Der Programmbegriff der ‚Ahnung‘ macht deutlich, dass im frühromantischen Horizont die indistinkte Zeiterstreckung, die Dauer (die geschilderte oder textuelle Wanderung) poetologisch über dem Punktuellen (dem Erreichen eines lokalen oder textuellen Ziels) rangiert, eine Ambiguität, die sich im Mythos von Sisyphos komprimiert findet, insofern die Vergeblichkeit seines Tuns zugleich iterativ und je wieder singulativ ist.

Ein typisches Beispiel selbstreferentieller Inszenierung des Scheiterns, nicht offensiv, sondern artifiziell, ist Michael Krügers Novelle von 1982 mit dem Titel *Das Ende des Romans*, in der ein anonymes Ich-Erzähler davon berichtet, wie er zehn Jahre Vorbereitungszeit (das ist ironisch gemeint; der Erzähler ist offenbar in jungen Jahren nicht sehr zielstrebig gewesen) und zehn Jahre Schreibzeit (wieder ironisch: der Erzähler ist in mittleren Jahren nicht sehr produktiv) in das Projekt eines umfangreichen, allumfassenden Romans investiert hat, mit dem er ein für alle Mal ein literarisches Werk setzen will. Beim Stand von 800 Manuskriptseiten gerät der hochambitionierte, aber offenbar wenig disziplinierte Schriftsteller in seiner Klause am Starnberger See in eine Schreibkrise, die sich darin äußert, dass er jedwede Kritik akzeptiert und jeweils entsprechende große Partien aus seinem Opus magnum et unicum vernichtet. Am Schluss verschwindet ein obskurer Verleger mit dem Rest des Texts. Man weiß nicht so recht, was daraus wird, aber die postmoderne Pointe – wenn es eine ist – besteht natürlich darin, dass anstelle des unleistbaren Romanmonstrums eine wenig bedeutende Novelle übriggeblie-

---

<sup>17</sup> Schlegel, Dorothea: *Florentin*. Zueignung an den Herausgeber. In: Kluckhohn, Paul (Hg.): *Frühromantische Erzählungen*. Leipzig 1933, Bd. 2, S. 239.

ben ist, „ridiculus mus“ (Hor. Ars 139) sozusagen, die leicht satirische Geschichte eines Scheiterns. Hier ist sogar der große Moment verschenkt; das Buch scheitert auch im Verzicht auf das discouragierende Ereignis.<sup>18</sup>

Ähnlich und sehr viel klarer noch auf ein Negativereignis pointiert ist Michael Chabons Held, der fiktive Autor Grady Tripp. Dessen vierter Roman *Wonder Boys*, ein um drei Brüder zentriertes Megaprojekt, wächst Tripp über den Kopf. Das Manuskript umfasst inzwischen 2611 Seiten, ist nicht einmal zur Hälfte vollendet, und zerflattert am Ende einer Odyssee in Tripps 66er Galaxie im Wind eines trostlosen Parkplatzes, nachdem es sein langjähriger Freund und Lektor zugunsten des Romans von Tripps Student Leer abgelehnt hat. Ähnlich zahllose neuere fiktive Autoren, die in einen *writer's block* geraten. Der Moment des Scheiterns bleibt emblematisch haften.<sup>19</sup>

Die Rhetorik kennt (und alle Leser kennen) den Kunstgriff der *präteritio*, der aktiven Redeausflucht, dergestalt, dass im Folgenden nicht über x gesprochen werden solle, eine Rede über y ganz unmöglich sei. Im Prinzip lieferte die Rhetorik damit bereits einen formalen Kniff für die nicht auf die momentane Wirkung, sondern eine jenseits des Effekts zielende Belletristik. Ein Buch, das beschreibt, was nicht geht, ist, wenn es nur genug Volumen und Substanz erzeugt, auch ein Buch. Marcel Bénabou hat 1986 solch ein Buch, ein Büchlein, geschrieben, unter dem Titel *Warum ich keines meiner Bücher geschrieben habe*. Der Grundgedanke dieses typisch postmodernen Produkts war von Borges entlehnt und ist auch als Motto zitiert:

Welch ein mühseliger und geisttötender Irrsinn, auf fünfhundert Seiten eine Idee auszubreiten, die sich im Gespräch ohne weiteres in wenigen Minuten darstellen läßt. Besser tut man so, als existierten diese Bücher bereits, und gibt eine Zusammenfassung daraus oder einen Kommentar dazu.<sup>20</sup>

Das Ersetzen realer durch potentielle Texte, aus Lebenszeitersparnis oder aus Unvermögen, ist bei Borges keine ganz neue Idee. Jean Pauls Schulmeisterlein Wutz steht dafür Pate. Hier soll auch nicht aufs Neue über diesen Kunstgriff peroriert werden. Bei Bénabou aber besteht die Besonderheit darin, das Textschrei-

---

**18** Allenfalls heißt es gegen Ende: „Noch eine gute Weile versuchte ich, eine ehrenhafte Haltung einzunehmen, dann brachen die Schranken des Selbstschutzes und ließen die Wasser der Resignation mich kräftig durchspülen.“ Krüger, Michael: Das Ende des Romans. Eine Novelle. Frankfurt a. M. 1992, S. 125.

**19** Chabon, Michael: *Wonder Boys*. Roman. Deutsch von Hans Hermann. München 1998, S. 378f.

**20** Bénabou, Marcel: *Warum ich keines meiner Bücher geschrieben habe*. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff. Frankfurt a. M. 1993, S. 21.

ben und Büchermachen in seinen Details zu thematisieren, und zwar als Scheitern. Wie in den 1980er Jahren auch bei Jacques Roubaud (*La belle Hortense*)<sup>21</sup> oder in den nuller Jahren gerne bei Jasper Fforde (in den *Thursday Next*-Romanen),<sup>22</sup> werden die Produktions- und Existenzbedingungen literarischer Texte mittels narrativen *foregroundings* aus der Routine ins Bewusstsein geholt.<sup>23</sup> Bénabous „Ich“ macht die Schwierigkeiten manifest, die im Schreiben der ersten Seite bestehen, in der thematischen und der stilistischen Mühe, und schließlich im Vollenden. Und indem dieses Ich die Probleme des Schreibens auf gut hundert Seiten ausbreitet, hat sich, ganz wie von selbst, analog zum Füllen der nötigen Redeminuten durch die Klage, kein Thema oder kein Know-How zu besitzen, wie von Zauberhand, aber arg vorhersagbar, am Ende der vergeudeteten Redezeit doch eine Art Text angesammelt, ein Buch sogar, das man mit gutem Willen drucken und mit sehr gutem Willen, wie in der Schlussbemerkung suggeriert wird,<sup>24</sup> als Roman deklarieren kann (denn spätestens die Postmoderne beutet die literaturwissenschaftlich begründete These, dass praktisch alles ein Roman sein kann, bis zur Unerträglichkeit aus). Kurz: Das Eingeständnis und die Dokumentation des Scheiterns, wenn sie nur irgendwie den Raum zwischen zwei Buchdeckeln füllen, kehren dieses Scheitern in einen Triumph um. Ob einen Triumph des Witzes oder einen Triumph der Dreistigkeit, einen Sieg des Geschäftssinns oder einen Sieg der liberalen Literaturtheorie, bleibt fraglich. Der Tag des Erscheinens im Buchhandel ist der Moment der Überwindung des Scheiterns.

Das Scheitern auf der Textebene ist ontologisch verschieden, je nach Genre. Ein scheiternder Autor im heterodiegetischen Roman ist letztlich Objekt, allenfalls Protagonist einer Mitteilung über eine fiktionale Gestalt. Der Leser muss diese Information glauben (also, dass ein erfundener Romancier sein Schreibprojekt nicht vollendet). Dabei spielt der Moment, in dem sich das Nichtvollenden endgültig erklärt, von Fall zu Fall eine größere oder geringere Rolle; der Autorselbstmord ist hier die maximale Variante, der Verzicht auf ein Weiterschreiben die geringere, der schleichende Ausstieg aus der Künstlerexistenz wie in den obengenannten spätrömantischen und realistischen Romanen die leise. Diese Handlungsoptionen lassen sich ebenso auf einer temporalen Skala abbilden mit extremer Dauer am einen und extremer Piktualität am anderen Ende. Ein scheiternder homo- oder autodiegetischer Dichter hingegen zeigt das Zugrundegehen seines Projekts

---

21 Roubaud, Jacques: *La belle Hortense*. Roman. Paris 1990 und zwei weitere Romane.

22 Fforde, Jasper: *The Eyre Affair*. London 2001 und sechs weitere Romane.

23 Vgl. Cuddon, J. A.: *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Revised by C. E. Preston. London 1998, S. 325f.

24 Bénabou: *Warum ich keines meiner Bücher geschrieben habe*, S. 131.

im und am Projekt. Der Roman ist dann in der Regel paradox – er zeigt ein Nicht-Gelingen, präsentiert sich aber selbst als abgeschlossenes Werk. Dieser Typ Text ist meist ambivalent: So könnte der Schluss von Thomas Manns *Felix Krull* zugleich einen gelungenen Roman über einen scheiternden Hochstapler oder einen auf halber Strecke steckenbleibenden Autobiographen repräsentieren. Ein scheiterndes lyrisches Gedicht zeigt sich (wenn es kein narratives Gedicht ist) selbst in seiner Unvollkommenheit. Dabei bleibt der Zeitindex meist eher blass entwickelt. Allenfalls ein abbrechendes Gedicht legt den Fokus auf die Sprechsekunde des Abbrechens selbst, wie die Aposiopese generell als rhetorische Figur des Scheiterns betrachtet werden kann. Ansonsten ist die lyrische Rede eher schwebend zeitlos. Was im Sprechen misslingt, misslingt sozusagen immer und nie bestimmt. Ganz anders das Drama: Hier wird der Moment der Handlung mimetisiert; also geht auch die aus dem Ruder laufende Theaterprobe hier und jetzt schief.

## 5 Gescheiterte Performance

Daher nun zum *rehearsal play*, einer regelrechten Untergattung dessen, was wir heute als Metadrama bezeichnen. Jeder kennt Shakespeares *Midsommernight's Dream*. Dort üben im dritten Akt die Handwerker unter der Anleitung von Peter Quince im Wald das Stück von Pyramus und Thisbe, das aufgrund des Stoffes zweifellos eine Tragödie sein soll, auch wenn es von Bottom, dem Weber, „comedy“ genannt wird (III.1). Wir wissen, dass Puck diese Probe durcheinanderbringt, aber wir sind uns auch sicher, dass selbst ohne die Intervention des Übernatürlichen das Theaterspiel der Laien ins unfreiwillig Komische abgleiten muss. Doch warum? Weil die Herren zu wenig Zutrauen zu den Konventionen des Theaters haben, so dass sie Löwe, Mond und Wand von Akteuren darstellen und verbal motivieren lassen. Die Probe an sich wäre bereits Distanzierung genug, aber Shakespeares Stück gipfelt im fünften Aufzug in der tatsächlichen Aufführung von *Pyramus und Thisbe* am Hof von Athen. Dies gibt Gelegenheit, die Übertreibungen, hilflosen Wiederholungen, misslungenen Metaphern und holpernden Metren und natürlich die Auftritte und Abgänge der eben genannten Requisiten zu belachen. Wir kennen aus dem Schlegel/Tieck-Shakespeare Verse wie „So hab ich Wand nunmehr mein Part gemacht gut, / Und nun sich also Wand hinweg begeben thut.“<sup>25</sup> Oder auch: „Den wohlgehörnten Mond d’Latern

---

<sup>25</sup> Shakespeare, William: Dramatische Werke. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck. Berlin 1830, S. 253.

z'erkennen giebt“.<sup>26</sup> Es kann also kein Zweifel daran bestehen, dass wir einem gründlich misslingenden Theaterstück beiwohnen, dessen Fiasko sich bald abzeichnet und das nur durch die soziale Überlegenheit des Herrscherpaars gemildert wird: Hippolyta und Theseus geizen denn auch nicht mit ironischen Kommentaren, bitten, ihnen den Epilog zu ersparen und gleich mit dem Rüpeltanz zu enden. So kommen die Handwerker guten Willens zu ihrem Beifall, und das nicht unverdient, denn unterhaltsam waren sie, vor allem aber konvergierte das Stück im Stück mit dem Rahmen so, dass die Komik nicht als kritische Distanzierung wirkte, sondern als unmittelbare Komik. Und Fremdschämen, das die Laune verderben könnte, war um 1600 noch kein benanntes Phänomen. Der Shakespeare-Zuschauer macht sich zum Komplizen der Höflinge und lacht ganz einfach mit über das Gewollte, aber nicht Gekonnte. Als Abbild des realen Theaters aber blendet die Komödie permanent die gefürchtete und wohl auch allen an der Produktion Beteiligten vertraute Erfahrung des Bühnenfiaskos ein, und dieses mag Konsequenz eines grundsätzlichen oder dauerhaften Ungenügens sein, aber es manifestiert sich am Ende als traumatisches Ereignis.

Sind die Handwerker nun gescheitert? Ästhetisch ja, auf ihrer Ebene, Shakespeare aber landet mit dem *Sommernachtstraum* dank der Handwerker und auf Kosten seiner Handwerker-Zeitgenossen einen seiner größten komischen Erfolge. Das Probenstück zeigt zwar implizit, wie man nicht Theater spielt (daran, wie naive Menschen es versuchen), aber zu behaupten, dass damit eine Satire auf Laientheater verbunden und mit dem *Pyramus-und-Thisbe*-Stück eine indirekte poetologische Botschaft verbunden sei, wäre wohl übertrieben. Außer natürlich: man schließt ganz simpel *ex negativo* aus einem schlechten Vers auf einen guten, aus einer schiefen Metapher auf eine gerade. Doch die zweckrationale Konstruktion, dass Metatheater oft poetologisch-programmatisches Theater sei, traut dem Nutzstreben der Literatur wohl zu viel zu. Eher ist der autoaffirmative Lustgewinn treibende Kraft bei der Selbstreferenz.

Hugo von Hofmannsthal schrieb mit seinem Libretto für Richard Strauss' Oper *Ariadne auf Naxos* ein weiteres Metatheaterstück, bei dem sich die Frage nach dem Scheitern wiederholt. Wir sehen und hören zunächst, wie der Komponist seine *Opera seria* sorgfältig vorbereitet hat und sich anschickt, die Früchte der ernstesten künstlerischen Mühe zu ernten. Als der Hausherr aus reiner Willkür anordnet, das Stegreifstück der Komödianten gleichzeitig aufzuführen, steht

---

<sup>26</sup> Shakespeare: Dramatische Werke, S. 254.

zunächst nur die Empörung über eine maximale Absurdität im Raum.<sup>27</sup> Dass dieses sinnlose Nebeneinander tatsächlich ins Werk gesetzt wird, und dass daraus eine wenn auch komplexe, so doch in den Kanon aufgenommene Oper entstanden ist, bedeutet in der Konsequenz einen künstlerischen Erfolg. Und doch muss man festhalten, dass die Absicht des Komponisten und der meisten seriösen Künstler an diesem speziellen Abend in der Binnenhandlung zunichtegemacht wurde. Hier scheitern die hehren Absichten; intratheatralisch bleibt das Ganze immer noch zweischneidig, nur die Oper der empirischen Urheber Hofmannsthal und Strauss gelingt. Auch Inszenierungen wiederum können ihr Teil dazu tun zu zeigen, wie brüchig der ästhetische Triumph ist, solange in dieser Binnenhandlung das verwöhnte Publikum noch während des Applauses aufsteht, um das Feuerwerk zu genießen. So kann die Nachgiebigkeit der Künstler-Lakaia zu einem wahren Scheitern beitragen, denn am Ende ist die Aura der Kunst dem Geld gewichen. Dass solche inszenatorischen Bosheiten dem realen Publikum von heute einen Spiegel vorhalten, macht die Sache nicht besser: Die reale Oper, die sich dem privaten Sponsoring verpflichten muss, nimmt ihr Scheitern sehenden Auges in Kauf.

Nun aber zum erklärten Scheitern: Ein explizit scheiterndes Theaterstück ist Tiecks *Gestiefelter Kater* (1797). In dem Moment, in dem der Dichter, der natürlich eine Bühnenfigur ist, dem Publikum, das natürlich ein künstliches Publikum zweiten Grades ist, expressis verbis sein Scheitern erklärt, steht das reale Tieck'sche Theaterstück auf des Messers Schneide: die Formel entspricht, auch wenn das Märchenstück strukturell verschachtelter gebaut ist, der von Shakespeares Komödie: Was in der Fiktion schiefeht, kehrt sich in der Realität um in einen Bühnenerfolg. Doch ist das so? Tiecks *Kater* wurde von Anfang an als eine der genialsten Schöpfungen der Frühromantik gehandelt, als Fell gewordene romantische Ironie, und doch wurde und wird das Stück allenfalls hin und wieder von Schülertheatern einstudiert. An großen Häusern wurde es kaum je ausprobiert, und einen Erfolg hat es nie erzielt, nicht einmal, als der alte Ludwig Tieck für seinen Mäzen, den preußischen König, das Stück 1844 in Berlin aufführen durfte oder musste.<sup>28</sup> Tieck ist also mit einem seiner größten Erfolge historisch gescheitert, und das, obwohl der *Gestiefelte Kater*, gemessen an seinen späteren Metatheaterstücken, schnörkellos und leicht verständlich war. Zwei Beispiele

---

<sup>27</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen V: Operndichtungen. Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979, S. 192f.

<sup>28</sup> Vgl. den Kommentar in: Tieck, Ludwig: Phantasia. Herausgegeben von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 1381–1385.

dafür: Nach dem zweiten Akt des *Gestiefelten Katers* folgt ein Zwischenspiel, das eine heftige interne Besprechung bei offenem Vorhang zeigt, wohlgemerkt: das negative Geschehnis ist in diesem Fall das Aufreißen des Vorhangs zur Unzeit. Zu oder als Beginn des dritten Akts erklärt nun Hanswurst, eine höchst kontroverse Figur, wie man weiß, dem Publikum, und zwar dem auf der Bühne und dem jenseits der vierten Wand:

Der Vorhang war zu früh aufgezogen. Es war eine Privatunterredung, die gar nicht auf dem Theater vorgefallen wäre, wenn es zwischen den Kulissen nur nicht so abscheulich eng gewesen wäre. Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, sein Sie dann nur so gütig, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten, denn von jetzt an, verstehn Sie mich, nachdem ich weggegangen bin, nimmt der Akt erst eigentlich seinen Anfang.<sup>29</sup>

Diese zugleich paradoxe und erhellende desillusionierende Ansage ist nur möglich, weil zuvor ein Fehler der Bühnentechnik simuliert wurde. Womit ein weiterer Standard des Metadramas anklingt – die Ausstellung der zahlreichen Bühnenberufe als institutionelle Selbstreferenz, und zwar in aller Regel im Moment des Nicht-Funktionierens: Der Vorhangaufzieher versagt, der Beleuchter leuchtet falsch, der Souffleur schläft ein. Mit solchen Aussetzern scheitert aber das Gesamtstück noch nicht. Bei Tieck hingegen ist dies ausdrücklich so vorgesehen und wird auch zum Thema gemacht. Nach dem Schlussakt tritt im Epilog der Dichter noch einmal auf, und es entspinnt sich dieser Dialog mit den noch im Saal verbliebenen Zuschauern:

Dichter: Ich bin noch einmal so frei –

Fischer: Sind Sie auch noch da?

Müller: Sie sollten doch ja nach Hause gegangen sein.

Dichter: Nur noch ein paar Worte, mit Ihrer Erlaubnis; – Mein Stück ist durchgefallen, –

Fischer: Wem sagen Sie denn das?

Müller: Wir haben's bemerkt.

Dichter: Die Schuld liegt vielleicht nicht ganz an mir –<sup>30</sup>

Als aber der Dichter als Sprachrohr der Romantiker, der er ist, den Zuschauern erklärt, sie hätten, um das Stück zu genießen, „wieder zu Kindern werden müssen“, zieht er sich endgültig dessen Unwillen zu: „Man trommelt von neuem.“

<sup>29</sup> Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. Herausgegeben von Helmut Kreuzer. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1984, S. 43f.

<sup>30</sup> Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 61.

Der Souffleur suggeriert dem Dichter, sich mit ein paar Versen wenigstens Respekt zu verschaffen, doch als der Dichter eine Xenie versucht – „Publikum, soll mich dein Urteil nur einigermaßen belehren, / Zeig erst, daß du mich nur einigermaßen verstehst“, wird er „aus dem Parterre mit verdorbenen Birnen und Äpfeln und zusammengerolltem Papier“<sup>31</sup> beworfen. Die Unruhe der Zuschauer, das Trommeln, d. h. Trampeln (heute: Pfeifen oder Buhen) und schließlich das Werfen mit Obst („the vegetable motif“,<sup>32</sup> mit P. G. Wodehouse zu reden) sind die manifesten Steigerungsformen des Theater-Fiaskos. Wer beworfen wird, ist bewiesenermaßen gescheitert. Den endgültigen Schluss des Stücks spricht denn auch der Dichter im Abgehen: „O du undankbares Jahrhundert!“ Hier ist man wieder an der Schwelle zwischen Fiktion und Fakten angelangt – mit dem Aufbruch der gespielten Zuschauer endet auch der reale Theaterabend; das gespielte Eingeständnis eigenen Versagens offeriert der reale Autor zwar nur ironisch, aber wie alle Ironie soll dies ihn schützen. So ist simuliertes Scheitern meist auch eine Antizipation von Kritik, und insofern höchst ernst zu nehmen.

Eines der erfolgreichsten Stücke der letzten Jahrzehnte auf den internationalen Bühnen ist Michael Frayns *Noises off (Der nackte Wahnsinn)*.<sup>33</sup> Die Komödie ist ein typisches *rehearsal play*, aber sozusagen die *extended version*. Akt 1 zeigt eine kleine Theatertruppe, die durch die englische Provinz tingelt, bei der Generalprobe der leicht anzüglichen, aber temporeichen Farce „Nothing on“. Dank der Unfähigkeit einiger Schauspieler, privater Konflikte und zufälliger Missgeschicke droht die Probe in eine Katastrophe zu münden. Akt 2 nutzt die Drehbühne und zeigt das Bühnenbild von hinten während der Premiere, die schlecht und recht läuft, wobei viel geplanter unfreiwilliger Slapstick zum Tragen kommt (das Sardinenmotiv). Akt 3 schließlich dreht den Prospekt wieder um; nunmehr erleben wir die letzte Vorstellung einer restlos demotivierten Truppe in einem bedeutungslosen Küstenort. Die Tournee ist gescheitert, die Truppe ist gescheitert, die meisten Figuren sind gescheitert. Aber Frayns Stück, dessen Buchversion das komplexe Nebeneinander der Perspektiven in Spalten abbildet, erntet Lacher ohne Ende. Seine Hauptgeste ist der *desengaño*, das Wegziehen der Maske oder Fassade; es zeigt dem amüsierten Publikum, wie es in seiner Abwesenheit auf und in seiner Anwesenheit hinter der Bühne zugeht, es desillusioniert – wie im *Raub der Sabinerinnen* – den hehren Künstlerberuf. Eigentlich ein höchst realistisches Drama, nur eben im Tür-auf-Tür-zu-Rhythmus des Boulevardtheaters. Werner Wolf unterscheidet bekanntlich als Grundkategorien der ästhetischen Metareferenz intra-

31 Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 62.

32 Wodehouse, P. G.: *Very Good, Jeeves*. London 1957, S. 88 (dort fälschlich: „vegetable motive“).

33 Frayn, Michael: *Noises Off. A play in three acts*. London u. a. 2013.

textuelle vs. transtextuelle und explizite vs. implizite Konstruktionen, fictio- vs. fictum-Metareferenz (womit ungefähr ein Bezug auf Form/Status bzw. den Inhalt gemeint ist) sowie kritische vs. nichtkritische Prozeduren.<sup>34</sup> Natürlich kann das künstliche Scheitern in all diese Antithesen eingespannt werden. Hauptsächlich wird es wohl explizit auftreten, um sicher bemerkt zu werden. Dem dient namentlich im komischen Metadrama aller Slapstick, das Clowneske, die ausgestellte Selbstdemütigung des performierenden Künstlers, die den Vorteil ausbeutet, dass das momentane Fiasko auch schnell wieder vergangen ist.

## 6 Fehler ohne Verantwortung

In seinen Reflexionen über die Frage, ob unter den Meta-Versionen der Künste auch die Musik ihren Platz habe, hat sich Werner Wolf einer bekannten kleinen Komposition Mozarts gewidmet, die man als Musik über Musik einstufen kann, dem sogenannten *Dorfmusikantensextett* (KV 522). Insbesondere dessen Schlusssatz fällt dabei ins Ohr. Aber die Mozartforschung, wie sie Wolf zusammenfasst, hat wesentlich mehr ästhetische Auffälligkeiten registriert: „Apart from the final chord and some blatantly wrong notes at the end of the cadence in movement III, movement II, Menuetto Maestoso (!), contains a particularly humorous form of this kind of ‚parody‘, namely jarring notes in the horns.“<sup>35</sup> Ganz zu schweigen vom finalen Rondo, das viele handwerkliche Fehler ansammelt, die am Schluss kulminieren, „which sports some enervating repetitions of banal phrases, a second attempt at the failed fugue from the beginning, a mock-effective general rest, and the well-known final discord, which again seems to be an effect of a failed performance.“<sup>36</sup> Schon Wolfgang Hildesheimer hatte betont, Mozart ziele nicht auf inkompetente Instrumentalisten, sondern auf inkompetente Komponisten.<sup>37</sup>

---

**34** Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine u. a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin / New York 2007, S. 25–64, hier S. 40.

**35** Wolf, Werner: Metamusic? Potentials and Limits of ‚Metareference‘ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (Mozart’s ‚Ein musikalischer Spaß‘). In: Bernhart, Walter / Wolf, Werner (Hg.): Self-Reference in Literature and Music. Amsterdam / New York 2010, S. 1–32, hier S. 17.

**36** Wolf: Metamusic? S. 21.

**37** Vgl. Hildesheimer, Wolfgang: Mozart. Frankfurt a. M. 1980, S. 218: „Das Objekt dieser wahrhaft grandiosen Parodie ist ja nicht falsches Musizieren [...] sondern stümperhaftes Komponieren“.

In der Praxis (d. h. der Partitur) ist das nicht leicht zu unterscheiden. Aber eindeutig erkennbar ist: Mozart sind die Fehler nicht unterlaufen, sondern sie sind beabsichtigt – das ist das Kennzeichen für reale Metamusik. Dabei muss man tatsächlich beide Kategorien – Komposition und Performanz – einbeziehen, wobei vermutlich folgender Schluss der plausibelste ist: Mozart fingiert mit seinem kurzen, banalen, handwerklich unvollkommenen Sextett eine überambitionierte Musik und persifliert damit nicht nur unbegabte Zeitgenossen, sondern markiert Problemstellen, die in einer besseren Komposition anders gelöst wären. D. h., wie zahlreiche Formparodien bietet sein Sextett implizit eine propositive Ästhetik. Bis hierhin ließe sich die Partitur als Übung verstehen und unter die Frage stellen: Was ist hier falsch? Da aber die scheiternde Musik raffiniert und daher unauffällig scheitern soll – ein Scheitern für Kenner – bestand und besteht die Gefahr, dass Hörer die Absicht nicht erkennen. Daher befand Mozart eine Demaskierung für notwendig, und die erfolgt in der punktuellen (!) Schlusdissonanz, die man nur sekundär auf Musikanten von Dorfniveau beziehen kann; primär ist es die Beglaubigung eines *hoax*, den Mozart auf diese Weise offenlegte. Heutige Instrumentalisten werden den Schluss mit entsprechender Mimik begleiten.

Ein Beispiel, das eher an Mozarts Sextett erinnert, auch wenn es kein primäres Scheitern des Autors demonstriert, sondern das Scheitern einer ästhetischen Erwartung oder einer Kommunikation: In seinem satirischen Drama *Prinz Zerbino* (der Fortsetzung des *Gestiefelten Katers*) bringt Ludwig Tieck ein sechsstrophiges Gedicht, das später unter dem Titel *Bedeutung* auch in seiner Gedichtsammlung erschien: In den  $6 \times 6$  Versen, die zunächst perfekt gereimt sind, geht es um die Naturverbundenheit eines romantischen Geistes (oder Publikums) und die Frage, wie dem Gesang der Vögel Bedeutung zuzuschreiben sei. Was aber will der Gesang der Nachtigall, die romantische Vogelstimme par excellence, „vernünftigen Leuten“ sagen? Bis hierhin funktioniert der Kreuzreim perfekt: „So Erd‘ und Himmel mit Farbengepräg / Was wollen sie wohl bedeuten? / Das bunte Gewimmel von Tongemeng, / Was spricht’s zu vernünftigen Leuten?“ Doch wo in den ersten fünf Strophen ein paargereimtes Couplet abschließt, heißt es als sinn-gemäße Antwort der Nachtigall am Gesamtschluss: „Ist alles nur leider sein selbst willen da, / Kräht nach unserm Sinne weder Hund noch *Hahn*.“<sup>38</sup> Die Syntax ist gewaltsam, der Reim kaputt, ein Hund kann nicht krähen, weder er noch der Hahn haben mit der Nachtigall zu tun. Plötzlich dominiert die Redensart: Kein Hahn kräht nach dem Wunsch des Aufklärers. Das heißt im Klartext: Es siegt die naive Naturfreude des Romantikers, und wer zu viel fragt, wird düpiert. Dies aber zeigt das Gedicht im Entzweigen seiner Struktur, analog zu der momentanen

---

38 Ludwig Tieck: Gedichte. 2. Teil. Dresden 1821, S. 249f. (Hervorhebung A. H.)

Dissonanz am Ende von Mozarts Musik. Ohne das Ganze überzubewerten, ist es doch einigermaßen riskant, denn bei jedem eingebauten Fehler muss der Künstler darauf wetten, dass das ästhetische Defizit nicht auf seine Rechnung gesetzt wird. Die Absicht muss greifbar bleiben. Tiecks Gedicht *Bedeutung* scheitert, um das Scheitern seiner Leser zu zeigen. Robert Gernhardt arbeitete übrigens ähnlich, etwa in dem Vierzeiler:

Ich leide an Versagensangst,  
besonders, wenn ich dichte.  
Die Angst, die machte mir bereits  
manch schönen Reim zuschanden.<sup>39</sup>

Der falsche Reim ist das Äquivalent zur finalen Dissonanz, ein Choc, der durch seine inkorrigible Plötzlichkeit das endgültige Scheitern der – wie auch immer miniaturhaften – Kunstbemühung beglaubigt.

## 7 Gewolltes Scheitern in allen Künsten oder doch nicht?

Zum Schluss eine kurze Reflexion zur ästhetischen Ökonomie,<sup>40</sup> die ja als basale Denkfigur ausgestellter Nicht-Vollendung gelten kann: Es ist beinahe erstaunlich, und dann doch wieder nicht, wenn aus einem gescheiterten Filmprojekt, deren es in der Filmhistorie viele gibt (Kubricks *Napoleon* etwa oder *Something's Got to Give* von George Cukor), seinerseits ein Film wird. Terry Gilliam hat dies realisiert. Aus seinem 2000 begonnenen Cervantes-Projekt *The Man Who Killed Don Quixote*, das in eine Serie von Katastrophen am Set ausartete, entstand schließlich als eine spezielle Art von „making of“, die Dokumentation *Lost in La Mancha*.<sup>41</sup> Die Erklärung für die Exposition dieses ‚epic fail‘ liegt wohl darin, dass kaum zusätzliche Kosten entstanden, aber auch darin, dass gerade der Film sich zu einem offenen Genre entwickelt und zahlreiche Subgenres ausdifferenziert hat. Grundsätzlich

---

<sup>39</sup> Gernhardt, Robert: Bekenntnis. In: ders.: Gedichte 1954–1994, S. 56; vgl. auch ebd. S. 105 das Gedicht *Das Scheitern einer Ballade*.

<sup>40</sup> Dies unterstreicht offenbar die Sektion „Der Mehrwert des Scheiterns“ des XXXIV. Romanistentags 2015. In: <http://www.romanistentag.de/index.php?id=920> (19. April 2017).

<sup>41</sup> Keith Fulton und Louis Pepe, 2002, vgl. Heisterberg, Hendrik: Don Quijote im unsichtbaren Kino. Eine Analyse fehlgeschlagener Verfilmungen von Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*. Münster 2009.

könnte man formulieren: Alle Künste können Metareferenzen entwickeln, alle Metareferenzen als negative Verläufe oder Ereignisse konzipiert werden. Also wird man in allen Künsten implizites und explizites, selbstzweckhaftes und satirisches, in der Form oder im Gehalt des Werks verankertes und auch immer wieder auf andere Künstler/Werke perspektiviertes Scheitern als Sonderform der ästhetischen Metareferenz erkennen.<sup>42</sup> Und doch gibt es eine Einschränkung materieller Natur, die für die Metabezüglichkeit allgemein noch nicht behandelt wurde, denn bisher ging es um geschehensdarstellende oder geschehensanalogue Kunst, was unter temporalem Aspekt<sup>43</sup> als äquivalent mit ‚ereignisdarstellend‘ betrachtet werden kann.<sup>44</sup>

Betrachten wir daher als letztes die Metamalerei: Die Ikonographie selbst-referentieller Bilder ist breit gefächert; Allegorien wie die malende Pictura, der Evangelist Lukas oder der kopierende Affe gehören ebenso dazu wie Galerie- und Atelierbilder, Selbstporträts und natürlich das Bild im Bild.<sup>45</sup> Was aber wenig üblich zu sein scheint, ist ein bewusst schlechtes, nicht-vollendetes Bild<sup>46</sup> oder gar ein beim Scheitern gemalter Maler. Rembrandt oder Vermeer malen vielmehr die Apotheose des Gelingens. Ähnlich in der Architektur: Die künstliche Grotte ist ein Sinnbild des Verfalls, der Vergänglichkeit, nicht des scheiternden oder unfähigen Architekten, der Manierismus gestaltet das Abweichende, nicht das Funktionsunfähige. Vielleicht liegt dies (auch) an dem Zeitaufwand für ein

---

**42** Vgl. die Übersicht der ‚Funktionspotentiale‘ in: Hauthal, Janine / Nadj, Julijana / Nünning, Ansgar / Peters, Henning: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*. In: Hauthal, Janine u. a. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin / New York 2007, S. 1–22, hier S. 9.

**43** Wenngleich ein einschlägiger Sammelband (Rathmann, Thomas [Hg.]: *Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur*. Köln 2003) zu dem „Eindruck“ gelangt, „daß ein kohärentes Ereignis-Konzept nicht hat entwickelt werden können“ (Rathmann, Thomas: *Ereignisse, Konstrukte, Geschichten*. In: ebd., S. 1–19, hier S. 9), schält sich doch in einem anderen Werk (Acquier, Marie-Laure / Merlo, Philippe [Hg.]: *La relation de la littérature à l'évènement [XIXe–XXIe siècles]*. Paris 2012) mindestens heraus, dass in allen Beiträgen zu szenischen oder narrativen Texten die Kategorie der Temporalität im Zentrum der Analysen steht.

**44** Vgl. Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin 2003, S. 88: „Von einem Ereignis [...] spricht die Narratologie üblicherweise angesichts der Existenz zweier isolierbarer Zustände A und B, für die gilt, daß B erstens zeitlich auf A folgt und zweitens ungleich A ist, daß also eine Veränderung in der Zeit stattfindet.“

**45** Asemissen, Hermann Ulrich / Schweikhart, Gunter: *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin 1994.

**46** Vgl. jedoch Neuburger, Susanne / Badura-Triska, Eva (Hg.): *Bad painting. Good art*. Köln 2008.

Gemälde und am Zeit- und Geldaufwand für ein Gebäude. Daher sei abschließend die für den vorliegenden Zusammenhang wichtige Erklärungshypothese formuliert, dass Kunstwerke, die keinen Verlauf haben (die nicht performt werden, also Kunstwerke im Raum nach der klassischen Differenzierung in Lessings *Laokoon*), weniger gerne als scheiternd inszeniert werden: Gemälde, Großplastiken, Architektur. Es ist schlicht zu teuer und vielleicht sogar im perpetuierten Gebrauch zu unangenehm oder zu unpraktisch. Denn Ironie muss man sich leisten können. Ausgestelltes Scheitern in literarischen Formen ist logischerweise ein Negativereignis in der Zeit; das Misslingen eines Bildes erfüllt schlicht eine andere Kategorie. So ließe sich gerade im Horizont ästhetischer Ökonomie, die Aufwand und Kommunikation in ein Verhältnis stellt, erklären, wie auch das Scheitern stets zu einem Sieg gewendet werden muss. Und dass es offenbar leichter, weil günstiger ist, ein gescheitertes Projekt doch zu vermarkten, wenn es ‚nur‘ ein Text ist. Authentisches Scheitern aber, ungeplant, unironisch, unbezahlt, scheint innerhalb des Kunstsystems nur an der äußersten Peripherie denkbar.

