

Wer bereit ist, Fehler zu machen, will etwas lernen. Wer sich nicht mehr um richtig oder falsch kümmern, sondern hingucken und zuhören möchte, ist vielleicht bereits im wirklichen Leben angekommen. Von Fehlern zu sprechen, setzt die Idee des Scheiterns voraus. Dazu gehören Ziele, die man erreichen möchte, sowie Regeln, die man dafür befolgen muss. Unbeabsichtigte Regelübertretungen nennt man Fehler. Auch in ästhetischer Perspektive lohnt es sich, sich ausführlicher mit der Art von Unterscheidungen zu befassen, ohne die man gar nicht von Fehlern sprechen könnte. Generell ist das Irreguläre ein ohne klare Gründe von der Regel abweichendes Phänomen. Solche Irregularitäten stellen weder die Gültigkeit einer Regel in Frage noch müssen sie Indiz für ein Fehlverhalten sein. Das Irreguläre erscheint als Sonderform des Fehlers, es bildet gewissermaßen den Raum zwischen Regel und Fehler, wenn eine Regel nicht erfüllt ist, ohne dass ein Fehler vorläge. Nur wer die Regel kennt, kann sie auch verletzen, weshalb eine beabsichtigte Regelverletzung auch als Kritik an einer Regel gemeint sein kann. Dagegen kann man bei regelwidrigem Verhalten, das in Unkenntnis der Regel entsteht, kaum von einem Fehler sprechen, dennoch kann es sanktioniert werden.

Von Fehlern zu sprechen, heißt, ganz allgemein gesagt, zwischen richtig und falsch, gut und schlecht zu unterscheiden. Auf solchen Unterscheidungen beruht ein ganzes System von Oppositionen, das auch zur Orientierung in der alltäglichen Wirklichkeit dient. Dabei geht es darum, das zu erkennen, was den Zielen, die man sich gesetzt hat, nützt und so dazu beiträgt, bestehende Bedürfnisse zu befriedigen, das eigene Leben führen zu können. Die Welt gliedert sich demnach in das, was vor dem Horizont der eigenen Bedürfnisse, Wünsche und Ziele als nützlich oder aber als hinderlich, ja, schädlich erscheint. Das Gute, Wahre und Schöne, drei in der Philosophie viel diskutierte Begriffe, stehen für die wichtigsten Orientierungsleistungen. Jede von ihnen wäre aber ohne ihre Komplementärkategorie unvollständig: Das Gute ist nicht denkbar ohne das Schlechte, die Wahrheit nicht ohne die Lüge, das Schöne nicht ohne das Hässliche. Solche Oppositionspaare operieren stets mit einer zumindest impliziten Wertung, bei manchen sind sie allerdings nicht unmittelbar zu erkennen.

Was bedeutet das alles für die Frage des Fehlers in der Kunst? Und inwiefern geht es um mehr als einfach nur das Missglückte, Deplazierte, Unbeabsichtigte? Anders gefragt: Inwiefern steht in den Künsten das Erreichen von Zielen, das Scheitern von Ideen

Sabine Sanio

Vom Scheitern und Gelingen

Gedanken zu einer Ästhetik des Fehlers

überhaupt zur Debatte? Will man den ganzen Raum, den die Idee des Fehlers in den Künsten beansprucht, in den Blick bekommen, dann kann man sich keineswegs einfach auf Fehler, auf das Misslingen oder Scheitern selbst beschränken. Das gibt es auch, doch wichtiger ist, dass Scheitern, Misslingen und Fehler immer wieder zum eigentlichen Thema eines Kunstwerks oder zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Konzeption werden.

Auch zwischen dem Scheitern und dem Fehler lässt sich eine komplementäre Struktur herstellen, sie verhalten sich zueinander wie Groß und Klein: Der Fehler macht leicht den Eindruck, lässlich, unnötig zu sein und ist entsprechend unerfreulich, ja, ärgerlich. Sobald ein Fehler jedoch aufgewertet wird, etwa weil er unvermeidlich war, weil sich in ihm eine innere Schwierigkeit eines ästhetischen Konzepts zeigt, gewinnt er an Bedeutung und Aussagekraft. Dagegen unterstellt man dem Scheitern gerne Größe, auch wenn es diese häufig allein aus der des verfehlten Ziels bezieht. Wahre Größe im Scheitern wäre aber erst erreicht, wenn es gelänge, dem Rezipienten ein Ziel so vor Augen zu stellen, dass ihm dessen Größe und die Schwierigkeiten, es zu erreichen, klar werden. So dass das Scheitern als eine Form erscheint, das Ziel gerade wegen seiner Unerreichbarkeit im Auge zu behalten. Dass das Scheitern zu den großen Themen der Kunst gezählt werden muss, wird verständlich, sobald man sich auf die normative Dimension jeder Ästhetik besinnt. Immer wieder steht die Frage des Gelingens zur Diskussion. Doch wichtiger als die – eher handwerkliche – Frage, ob etwas gut gemacht ist, ist die, ob es gelungen ist. Dafür muss beides überzeugen: die ästhetische Idee ebenso wie die handwerkliche Realisierung.

Kunst oder Tarnung?

In Wahrheit ist jedes Kunstwerk ein Scheitern, zumindest wenn man eine von Kants zentralen Überlegungen zur Kunst ein wenig zuspitzt. Für ihn war das wahrhaft Schöne das Naturschöne, Kunst dagegen zunächst nur etwas künstlich gemachtes. Kant ging es um 9

die Frage nach dem Status der Kunst. Während die Natur und natürliche Phänomene volle, natürliche Lebendigkeit besitzen, billigte er der Kunst höchstens eine Art abgeleiteten Lebens zu. Ohne das volle Leben und die ganze Schönheit der Natur kann die Kunst nur versuchen, ihren eigentlichen, künstlichen Charakter zu kaschieren, sich den Schein des Natürlichen zu verleihen. Es ist, sagt Kant, wie bei dem Wirt, der seinen Gästen, die sich am Schlagen der Nachtigall erfreuen, verheimlichen muss, dass sie einer künstlichen Nachtigall lauschen, die er noch dazu extra für sie installiert hat.

Kants Ausweg aus diesem Dilemma ist gewagt, hat aber viele Künstler seiner Zeit inspiriert und schon dadurch Kunst und Ästhetik nachhaltig geprägt. Kant zufolge ist es dem Künstler zu verdanken, dass die Natur auch in der Kunst wirksam wird, ein Kunstwerk gewissermaßen natürlich anmuten kann. Diese Fähigkeit des Künstlers beschreibt Kant als Genie, in der berühmten Formulierung vom »Genie, durch das die Natur der Kunst die Regel gibt«, wird die künstlerische Produktion zu einem den natürlichen Zeugungs- und Wachstumsprozessen analogen Vorgang, womit die Trennung von Kunst und Natur aufgehoben scheint. Zugleich ist der Künstler als Genie ein Individuum im emphatischen Sinne, so sehr ihn seine besonderen Fähigkeiten von anderen Menschen unterscheiden, so stand er doch zugleich exemplarisch für jeden einzelnen und dessen Unverwechselbarkeit.

Wenn die Natur der Kunst die Regel gibt, dann ist, so Kant, jede mechanische Umsetzung einer Regel vermieden. Kleine Fehler, Abweichungen von der Regel gehören demzufolge zum Personalstil. Zugleich werden Fehler zur eigentlichen Errungenschaft. Darauf basiert bis heute die Geschichte der Musik, angefangen mit der Integration der Dissonanz bis zur Auflösung der Tonalität. Daraus entstanden immer neue Ausdrucksvaleurs, sie beruhen alle darauf, dass Abweichungen stets besonders deutlich wahrgenommen werden.

Schaffenskrisen – Kritik der Intentionalität

Kants Geniebegriff steht am Anfang einer emphatisch im Subjekt begründeten Kunst. Doch egal, was man davon halten mag, für die vorliegende Thematik entscheidend ist, dass sich die Unterscheidung zwischen handwerklichen Fehlern und dem Scheitern des gesamten Ansatzes erst herausbilden kann, wenn man über die Vorstellung von etwas Unverwechselbarem und Einzigartigem verfügt. Diese Einsicht machte die Selbsterforschung des Indivi-

duums bald und mit großem Nachdruck zum zentralen künstlerischen Thema. Im Bemühen, der eigenen inneren Natur auf die Spur zu kommen, wurde das Geniale gewissermaßen zum Gradmesser rückhaltloser Selbstbefragung.

Die von Kant in seiner Genieästhetik diskutierten Fragen nach dem Prometheischen im Menschen, nach der Fähigkeit, Neues zu schaffen, waren damals äußerst aktuell, sie reflektierten die mit der aufkommenden Industrialisierung verbundene neue Produktivität des Menschen, die ein bis dahin ungeahntes Ausmaß erreichen sollte. Doch mit der Industrialisierung vollzog sich eine nachhaltige Verschiebung im Verhältnis von Künstlichem und Natürlichem. In der urbanen Realität moderner Massengesellschaften ist das Künstliche fast allgegenwärtig, gegenüber der industriellen Massenproduktion wird die handwerkliche Produktion von Einzelstücken immer mehr zu einem kaum erschwinglichen Luxus. Auch in den Künsten, traditionell für die Produktion von Originalen zuständig, verliert sie zunehmend an Bedeutung – an ihre Stelle tritt die Auseinandersetzung mit den Effekten der allgegenwärtigen Reproduktion.

Rückhaltlose Selbstbefragung des Subjekts – dieses Thema einer im Geniebegriff verwurzelten Kunst eigneten sich an der Wende zum 20. Jahrhundert schließlich auch die Wissenschaften an. Zu den entscheidenden Impulsen für eine Abwendung von der Idee des Subjekts gehörte Freuds Theorie des Unbewussten. Die Theorie des Unbewussten zeigte, dass das Subjekt, im Gegensatz zu den gängigen Vorstellungen, keineswegs souverän oder, so Freuds Umschreibung »Herr im eigenen Haus« war. In diesem Kontext diente das Phänomen der Fehlleistung Freud als wichtiges Beweismittel. In der *Psychopathologie des Alltagslebens* untersuchte er Versprecher oder das Vergessen von Worten. Die Abweichung vom eigentlich Intendierten, das Scheitern einer Intention legt, egal wie unbedeutend und unauffällig solche Fehler sein mögen, die Vermutung nahe, dass neben der offensichtlichen noch eine andere Intention vorliegt, die aus den unterschiedlichsten Gründen unbewusst bleiben muss und sich deshalb nur als Fehler und Störung artikulieren kann.

Solange die Künste zwischen Natürlichem und Künstlichem changierten, wie es Kants Geniebegriff suggerierte, waren Fehler, die an die Künstlichkeit, das Gemachtsein eines ästhetischen Objekts erinnerten, besonders störend. Es gehört zur Entwicklungslogik der Künste im 20. Jahrhundert, dass typische Fehler reflektiert und anschließend in ästhetische Strategien verwandelt oder ins ästheti-

sche Objekt integriert werden. Ein prominentes Beispiel dafür ist etwa Brechts Verfremdungseffekt: Was sonst ein Fehler ist, ist mit einem Mal ein Mittel, die Künstlichkeit des dramatischen Geschehens auf der Bühne gezielt in Erinnerung zu rufen. Die so entstehenden Situationen wären nach der klassischen, aristotelischen Lehre einfach nur Fehler. Bewusst eingesetzt verwandelt Brecht sie in tragende Elemente seiner Ästhetik.

Heroen des Zufalls

In den Künsten waren es die Surrealisten und besonders André Breton, die sich als erste Freuds Überlegungen zum Unbewussten zu eigen machten und daraus eigene ästhetische Konsequenzen ableiteten. Die surrealistischen Ideen wiesen allerdings in eine ganz andere als die von Freud intendierte Richtung: War für Freud die Theorie des Unbewussten ein Ansatz zur Erforschung des Seelenlebens, so galt das Interesse der Surrealisten der Wirklichkeit. Sie installierten den Zufall als eine von den Wünschen und Intentionen des Subjekts unabhängige Instanz. Doch in dem Moment, in dem der Künstler einen von ihm selbst nicht mehr zu kontrollierenden Prozess auslöst, verliert auch die Frage des Gelingens, die Unterscheidung gut – schlecht, richtig – falsch seine gewohnte Bedeutung. Mit den Intentionen des einzelnen relativiert sich auch die Kategorie des Fehlers. Alles scheint gleichwertig und besitzt Sinn und Bedeutung schon deshalb, weil es existiert, einen Platz hat in der Welt und wahrgenommen wird. Der Zufall provoziert insofern eine Haltung des Entdeckens, die sich auf alle Bereiche und Dimensionen der Wirklichkeit richten kann. Er bewirkt eine Veränderung der Perspektive, so dass das Alltäglichste fremdartig und unbekannt erscheint.

Trotz alldem gilt: Die Installierung des Zufalls kann nur gelingen, wenn man die Rolle des Künstlers neu denkt. Dafür genügt es nicht, auf das Herstellen und Gestalten zu verzichten, entscheidend ist vielmehr das Vertrauen darauf, dass das, was der Zufall hervorbringt, ebenso gut Sinn machen kann. Wer sich einem vom Zufall generierten Geschehen stellt, entwickelt eine fast heroische Attitüde. Gelingt dies, dann zeigen sich schließlich auch ästhetische Implikationen dieser Vorgehensweise – der Zufall eröffnet eine neue Erfahrung der Wirklichkeit. Durch zufällige Auswahl einzelner Aspekte und Elemente lässt er die existierende Realität insgesamt verändert erscheinen. Auf diese Weise macht er die Erfahrung in und mit dieser Wirklichkeit selbst zum Thema.

Diese veränderte Haltung bedeutet keine Abwendung von der Frage des Subjekts, vielmehr impliziert sie ein anderes Subjektverständnis. Im Mittelpunkt steht nun die Wahrnehmung als Form des Zugangs zur Wirklichkeit, des Kontakts mit ihr, während sich die Ideen des Handelns, Gestaltens und Veränderens demgegenüber relativieren. Das Subjekt erscheint primär als kontemplatives Wesen. Wer Intentionalität nicht mehr als Voraussetzung für Handlungen und Entscheidungen, sondern als Hindernis für die Haltung der Kontemplation denkt, für den wird auch der Gedanke des Fehlers irrelevant. Auch dieses neue Subjektverständnis steht für die Wirklichkeit im beginnenden 21. Jahrhundert: Nicht Originalität und Entdeckung des Neuen machen den Künstler aus, sondern die Orientierung in der Wirklichkeit, die Entwicklung neuer Lesarten, Zugriffe und Zugänge, um in diese Wirklichkeit einzudringen, sie von anderen Seiten als nur der benutzerfreundlichen, die sie uns zukehrt, kennenzulernen.

In diesem Kontext ist der Fehler besonders produktiv, etwa wenn Marcel Duchamp der Mona Lisa einen Schnurrbart anmalt – ein Kunstgriff, der die Betrachtung dieses Bildes völlig veränderte. In der Musik entwickelte Cage ähnliche Konzepte, etwa wenn er das Radio zu einem Musikinstrument macht. In *Imaginary Landscape No. 4* von 1951 stellen vierundzwanzig Spieler an zwölf Radios Lautstärke, Tonhöhe und Sender ein. Es kommt zu einer Überlagerung der verschiedenen Sender, die sich alle gegenseitig stören. David Tudor hat die Idee der Transformation von Reproduktions- oder Übertragungstechnik in Musikinstrumente weiter radikalisiert. Er baute selbst Maschinen zur Klanggenerierung. Statt der üblichen elektronischen Klangquellen wie Klanggeneratoren, Oszillatoren oder Tonbandmaterial verwendete er Komponenten wie Filter, Widerstände, Verstärker, Ringmodulatoren und Rauschgeneratoren. Entscheidend war die Art, wie die Komponenten untereinander verschaltet waren. Die Klänge entstanden mittels Rückkopplung, Verstärkung und Phasenverschiebung. Da die Komponenten nicht aufeinander abgestimmt waren, konnte jede das Ausgangssignal einer anderen in unvorhersehbarer Weise modifizieren.

Feedbacks finden sich auch bei Steve Reichs *Pendulum Music* (1968). Toshimaru Nakamura hat eigens ein Instrument konstruiert, das er als no-input mixing board bezeichnet: Es erzeugt Sounds allein mit geräteinternen Feedback-Loops. Serge Baghdassarians benutzt ein Instrument



aus Mischpult und vier Delays, das ebenfalls die gewohnten Komponenten der Schallverarbeitung zur Schallerzeugung nutzt. Ähnlich wie bei Tudor ist auch hier die Art der Verschaltung entscheidend. Bei Baghdassarians sind es reversible Verbindungen – in dem geschlossenen Kreislauf können Signale in beide Richtungen fließen. Eine ganz andere Art des Fehlers hat Helmut Lachenmann mit der *musique concrète instrumentale* erschlossen – statt des Missbrauchs technischer Geräte sind es hier die Musikinstrumente selbst, die zweckentfremdet werden und deren Klangspektrum fast gewaltsam erweitert wird.

Scheitern der Rezeption?

Alle diese Ansätze operieren mit einer Paradoxie, deren Effekte sie aber doch nicht beherrschen können: Nicht nur ist ein Fehler, wird er intendiert, keiner mehr. Auch seine Wahrnehmung ändert sich – die Aufmerksamkeit wird vom »abstrakten« musikalischen Material auf das verwendete Instrumentarium und die Technik der Klangerzeugung gelenkt. Der Fehler dient einer nachdrücklicheren Wahrnehmung der verfügbaren wie der neuen musikalischen Mittel. Zugleich ist er selbst verderbliche Ware: Auf Tabubruch und Irritation folgt Gewöhnung und Akzeptanz, bis schließlich, meist schneller als man denkt, auch das fehlerhafte Material zum Materialbestand gehört. Eine entscheidende Frage für eine Ästhetik des Fehlers ist daher die der Rezeption. Ästhetische »Fehlerstrategien«, das sollten die vorliegenden Ausführungen deutlich machen, bewirken eine neue Haltung der Rezeption. Der Wahrnehmungsprozess entfaltet sich in der unwillkürlichen Reaktion auf alles, was »ins Auge fällt«,

weil es nicht den Erwartungen entspricht. Ganz im Gegenteil: Fehler sind besonders dazu in der Lage, die Gewohnheit, die ablaufenden Automatismen der Wahrnehmung und insgesamt die unaufmerksame Rezeption zu stören und zu unterbrechen. Der Fehler ist ein Abweichen vom Gewohnten und Enttäuschung einer Erwartung. Es sind solche Enttäuschungen, die überhaupt Erfahrungen hervorbringen, während mit jeder Bestätigung einer Erwartung die vertrauten Abläufe konserviert werden. Ist die Erfahrung einer solchen Enttäuschung jedoch verarbeitet, dann wird, was eine Störung des Gewohnten war, zwangsläufig selbst irgendwann vertraut und zur Gewohnheit. Im 20. Jahrhundert lässt sich dies besonders bei solchen Künsten beobachten, die unmittelbar in technischen Medien verankert sind: In der Fotografie, im Film, in der elektronischen Musik sind Fehler (Unschärfe, Überbelichtung, Klangverzerrungen) längst ein wichtiger Bestandteil der Ästhetik dieser Medien.

Insofern stellt sich auch die Frage nach den Kriterien für das Scheitern in der Kunst, wenn Fehler zu konstitutiven Elementen ihres Gelingens werden. Wenn man berücksichtigt, dass in ästhetischen Fehlerkonzepten stets auch Status und Selbstverständnis der Künste (auch der Musik) problematisiert und reflektiert werden, dann drängt sich die Annahme auf, ihr Gelingen müsste sich daran bemessen, ob es gelingt, diese Debatte weiter voranzubringen. Und unzweifelhaft ist, dass Fehlerstrategien für die Erweiterung des musikalischen Materials von großer Bedeutung waren. Ähnliches gilt für die Frage nach dem Selbstverständnis des Künstlers. Offen ist, welche Bedeutung solchen Ansätzen in Zukunft zukommen wird. ■



Foto-Essay *Dem Fehler sei Dank!* von Arne Reinhardt, Foto 5.