

Trilogie des Scheiterns

Anselm Franke

Die Arbeiten Julian Rosefeldts untersuchen die Rituale, Strukturen und Absurditäten des Alltags; sie zeugen von einem distanzierenden, rationalisierenden Blick und von einer genauen, den objektivierenden Methoden der Naturwissenschaften verwandten Beobachtungsgabe. Die Untersuchung, die in den Arbeiten selbst vollzogen und nachvollzogen wird, besteht darin, ebenso unbewusste wie wohlbekanntere Stereotypen und Routinen des Alltagslebens konsequent zu artikulieren und weiterzudenken. Das Ergebnis dieser rationalisierenden Untersuchung ist inhaltlich in zwei Kategorien unterteilbar. Zum einen deckt Rosefeldt Elemente des Unsinn und der Absurdität in den logisch-logistischen Prozessen des Alltags auf: Er entdeckt das Irrationale im Rationalen. Zum anderen entwirft er das entgegengesetzte Szenario: Im authentischen, irrationalen menschlichen Ausdruck streicht er das Serielle, Maschinelle und Automatisierte heraus. Im Zentrum seiner Arbeit steht demnach das paradoxe Bild einer Gesellschaft als organische Maschine.

In den früheren Arbeiten Julian Rosefeldts schlug noch stärker die rationalisierende Antwort auf dieses paradoxe Bild durch. Der Versuch, die Gesellschaft als eine Bildermaschine zu verstehen, könnte zusammengefasst werden in der Frage: „Wie funktioniert das, wie ist das strukturiert?“ Der Partikularismus der Maschine fordert eine Form der Archäologie heraus, die versucht, den Kitt zwischen den einzelnen Apparaten, aus denen die Maschine besteht, auszumachen: Was eigentlich hält die einzelnen Teile zusammen, wenn es offensichtlich nicht ein „inneres Band“ ist, es sei denn, Gott wäre eine Maschine? In den akademischen Diskursen der letzten Jahre wurde diese Frage nicht zuletzt auch in Form einer visuellen Kulturkritik verhandelt, in der die Produktion von kultureller Bedeutung als eine Art von „Klebstoff“ (der Marke „Sinn“, „Bedeutung“ oder „Emotion“) zwischen an und für sich autonomen Daten, Apparaten, Technologien und Dispositiven erscheint. Um die Jahrtausendwende gab es tatsächlich plötzlich eine ungewohnte Identität zwischen den akademischen kultur- und medienkritischen Diskursen und einer medienarchäologischen künstlerischen Praxis. Ähnlich wie eine Reihe anderer Künstler hat sich dieses Interesse auch bei Julian Rosefeldt im Sammeln und Strukturieren vorgefundenen Materials widergespiegelt: Für *Global Soap* (2000) trug er weltweit Hunderte von Ausschnitten aus Vorabendserien zusammen, die er, ähnlich einem Atlas, nach „Topoi“, nach Pathosformeln und standardisierten Gesten katalogisierte. Das Resultat von *Global Soap* entbehrt nicht einer gewissen Komik – eben weil es die mechanische Reproduktion von Emotion, das Stereotypische ausstellt. Doch diese Komik bleibt eher noch dem akademischen Interesse untergeordnet, das die Sammlung quasi als Studienobjekt und Beweismittel anführt.

Julian Rosefeldts Interesse hat sich in den letzten Jahren kaum verlagert, wohl aber seine künstlerischen Methoden: Er ist von einem akademischen Sammler und Organisator zu einem Regisseur geworden, der mit Figuren arbeitet – zuerst mit stereotypisierten sozialen Gruppierungen, dann mit individuellen Charakteren. In diesem Schritt spiegelt sich die Akzentverschiebung innerhalb der medienarchäologischen Annahme, von der gerade die Rede war: Nicht der Sinn ist das Organische der Kultur, der Klebstoff, der die Daten und Apparate der kulturellen Maschine zusammenfügt. Vielmehr ist es das Maschinelle, das in die Dynamik des Lebens, der Kultur und des Sinns einbricht und dieses strukturiert und so

graduell seinem Regime unterwirft. Mit der Umkehrung der kritischen Geste ist die Komik in ihr Recht vor die diskursive Kritik getreten: Komik, sagt man, bringe eine gewisse Wahrheit ans Licht. Die Wahrheit der Komik aber unterscheidet sich von der Wahrheit des kritischen Diskurses. Die Wahrheit der Komik ist eben nicht statisch und uneigentlich, sondern dynamisch, temporär, affirmativ und uneinnehmbar. Im ursprünglichen lateinischen Wortsinn bedeutet Humor Feuchtigkeit, Flüssigkeit, und es ist wohl kaum zu weit hergeholt, diese Bedeutung der medienarchäologischen Klebstoffmetapher gegenüberzustellen.

Nach Henri Bergsons Theorie des „Mechanischen, das das Leben überkrustet“, ist Humor das Lachen über ein gleichzeitig stereotypes wie auch unangepasstes und damit asoziales Verhalten anderer. Diese Annahme wird in der Tradition der Clowns und Komiker bestätigt, insbesondere bei den „Kings of Comedy“, bei Kunstfiguren wie Charlie Chaplin und Buster Keaton. In deren frühen Filmen werden wir Zeugen eines wiederholten, mechanisierten Rituals der scheiternden Körpers. Die Komik dieser Filme hat ihren Ursprung weniger in deren Handlung, dem Scheitern an bestimmten Situationen. Noch bevor es zur Handlung kommt, ist die Komik in der Figur schon vorprogrammiert, weil die Figur am Grundprinzip des lebendigen Körpers in der Gesellschaft scheitert – beweglich zu sein, sich anpassen zu können, dem Fluss des Lebens und der Gesellschaft zu folgen. Der Körper der komischen Figur ist unangepasst, sperrig. Er ist eine Maschine, die daran scheitert, „Normalität“ zu produzieren, die unfähig ist, sich angemessen sozial zu verhalten. Das Lachen über diesen Körper ist ein gesellschaftliches Korrektiv, nach Bergson eine „Strafe“, welche die gesellschaftlichen Normen und Machtverhältnisse reproduziert; aber jenseits der komischen Figur ist es auch ein Lachen über eine verbotene Erkenntnis, der Gesellschaft bei der Arbeit zusehen zu dürfen – als Einsicht in das gesellschaftliche Gefüge, die deren Verhaltenscodes und institutionalisierte Ungleichheiten bloßstellt.

Die Komik und der Slapstick in *der Trilogie des Scheiterns* (*The Soundmaker*, *Stunned Man* und *The Perfectionist*) stellen sich also als logische Konsequenz aus Rosefeldts früheren Arbeiten wie auch aus der Tradition und den Gesetzen der Komik selbst dar: Die genaue Beobachtung und Untersuchung der Mechanismen des Lebens und des Alltags lässt den Bereich zwischen der Gesellschaft als Maschine und dem dynamischen Leben deutlich werden, und dieser Bereich lässt sich nur in Geschichten des Scheiterns darstellen. Das Mechanische als Ursprung und Agent der Komik – das trifft auch auf die neuen Arbeiten von Julian Rosefeldt zu.

In dem Maße wie Rosefeldt nun mit seinen letzten Arbeiten *Asylum* (2001/02) und insbesondere der *Trilogie des Scheiterns* de facto zu einem Regisseur des Slapsticks geworden ist, hat sich auch der Gegenstand seiner Arbeit verschoben. Das Paradoxon des Irrational-Mechanischen im Alltagsleben ist nun kein Mittel der reflexiven Kritik mehr, das Aufschluss geben soll über die Baupläne der Gesellschaft. Vielmehr wird jedes einzelne Element dieses Bauplans jetzt zu einem Werkzeug, das bestimmte Verhaltensweisen und Szenarien produziert, die Julian Rosefeldt nun geradezu wörtlich nimmt und als solche inszeniert. Er schafft dabei in sich geschlossene Bildwelten, die zum einen hochgradig metaphorisch und symbolisch überladen sind, zum anderen aber von einer maschinellen Nüchternheit, die sie weiterhin als präzise akademische Versuchsanordnungen behauptet. Die nun geschaffenen Szenarien beziehen ihre ästhetische wie dramaturgische Kraft nicht

mehr aus „weltlichen“, diskursiven Elementen, sondern stellen in sich geschlossene, autopoetische Systeme dar, die ihre eigenen Elemente produzieren und reproduzieren.

Die formale „Rahmung“ dieses Systems ist die Bühne. Wenn die Bühne nun als Schauplatz nicht im Theater, sondern in einer Videoinstallation auftaucht, wird sie noch deutlicher zu einer Metapher, einem Abbild und Laboratorium für symbolische Lebenswelten: Wohnzimmer, die für das „Sich-Einrichten“ stehen, Arbeitsplätze, die gesellschaftliche Rollenbilder anzeigen. Den Unterschied zum Theater macht dabei die Kamera, die es erlaubt, eine weitere Gestaltungs- und Reflektionsebene zwischen dem Bühnengeschehen und dem Zuschauer einzuführen, eine Ebene, die das Theater so nicht zulässt: die Instanz der Beobachtung. Die zu Tableaux Vivants gewordenen Bühnenszenarien werden zuletzt in *der Trilogie des Scheiterns* an die Blickebenen der Kamera gekoppelt, wobei ein geschlossener, kontrollierter Kosmos entsteht, der wie eine Zwiebel aufgebaut ist und neben den Protagonisten sein Alter Ego und neben beide den Beobachter erster Ordnung in Form einer horizontalen Kamera und über diese den Beobachter zweiter Ordnung in Form einer vertikalen Kameraperspektive usw. stellt. Das erinnert nicht zuletzt an den Aufbau von Filmen wie „The Truman Show“ oder den ersten Teil der „Matrix“-Trilogie: Jede Wahrnehmungswelt ist in sich geschlossen und präsentiert sich als vollständige Realität. Was bei Rosefeldt aber völlig herausgenommen ist aus diesem Aufbau von Kamerarealitäten, ist das Moment des Verdachts und der Wille zur Erkenntnis, der Ausbruch aus dem Höhlengleichnis und den Fernsehcontainern – in diesen Arbeiten gilt: Das System ist das System ist das System. Indem Rosefeldt die Bühne zum Schauplatz sich selbst reproduzierender Systeme macht, geht er den umgekehrten Schritt wie viele Theaterregisseure und Performancekünstler der letzten Jahrzehnte, die immer wieder gegen die „vierte Wand“ rebellierten und dabei den Verdacht gegenüber der Illusion zum Fetisch eines projektiven Realismus machten. Rosefeldt dagegen schließt den Bühnenraum ab, er versiegelt ihn, er lässt ihn zu einem autonomen Raum werden. (Auf formaler Ebene war die Endlosschleife in der Videokunst des letzten Jahrzehnts das bevorzugte Mittel, um diesen Effekt eines metaphorisch „autonomen Raumes“ herzustellen.) In *Asylum* ist das erst im Ansatz erkennbar, weil hier zwar eine autonome Rahmung vorliegt, der Inhalt aber noch auf weltlich-politischen Klischees aufbaut, die als äußerliche Vor-aussetzung des Bühnengeschehens diesem noch nicht einverleibt wurden – hier beißt sich die Schlange noch nicht in den Schwanz. Die Charaktere in *der Trilogie des Scheiterns*, der Geräuschemacher und der Stuntman, aber stellen diesen Zustand her, sie sind die wirklich autonomen „Bewohner“ ihrer selbsterschaffenen Welt, eines Systems, das sich über den Körper und die Rückkopplung seiner Sinne (die damit die Agenten des Systems sind) definiert. Niklas Luhmann beschreibt diesen Prozess so: „Der Selbstbeobachter vollzieht das, was er beobachtet, und das ist seine Realität. Es gibt keine externen Kriterien mehr.“

Das Absurde zeigt sich häufig nicht zuletzt als ein Erstaunen, als ein Erstaunen darüber, dass etwas überhaupt funktioniert, obwohl alle Wahrscheinlichkeiten der Realität widersprechen: Der Kampf der Protagonisten der *Trilogie des Scheiterns* für und gegen das Mechanische vs. das Leben ist nicht nur eine clowneske Sisyphos-Geschichte. Jenseits der clownesken Komik gibt es in diesen Arbeiten auch die kafkaesk-absurde Dimension des Sisyphos-Mythos. Die Vertrautheit des Clowns und die Unheimlichkeit des Göttlich-Bürokratischen halten einander die Waage, sodass es am Ende keine Geschichte mehr

gibt. Die in sich autonom gewordene Bühne als autopoietisches System erzählt die mythische Geschichte des Sisyphos auch ganz ohne jeden Inhalt, als völlig entleerte Struktur – eine Geschichte des Gleichgewichts der Kräfte, der Balance einander bedingender, gegensätzlicher Energien der Zerstörung und des Aufbaus. Fast könnte man darin einen philosophischen Asienimport erkennen. Die Geschichte, welche die *Tableaux Vivants der Trilogie des Scheiterns* in ihrer Eigenschaft als Systeme aber eigentlich erzählen, ist nicht mehr und nicht weniger als die Geschichte der Stabilität eines jeden Systems, als Geschichte des sich bedingenden Widerstreits des Lebendigen, das sich entgrenzen möchte, mit dem Mechanischen, das zur Maschine werden will.

in: Einleuchten, Ausstellungskatalog, Museum der Moderne, Salzburg, 2004