

Versuch und Irrtum.

Film als experimentelle Anordnung.

In seinem Essay „Regeln und Paradoxa“ entwickelt Jean Francois Lyotard den Gedanken, das Experimentieren sei eine paradoxe Praxis¹. Es sei ein Tun als Suche nach den Regeln, die eben diese Suche bestimmen und nach denen das Tun selbst deshalb verläuft. Diese Denkfigur – ob es sich im strengen Sinne wirklich um ein Paradoxon handelt oder nicht vielmehr um eine dynamische Rekursionsfigur, einen Regelkreis, das sei einmal dahingestellt - bezieht Lyotard zunächst auf die Sprache. Experimenteller Sprachgebrauch in Poesie und Philosophie sei nicht mitteilbar, nicht kommunikativ, weil die Regeln, nach denen das sprachliche Experiment verfährt, erst noch verfertigt werden müßten. Für eine Dekodierung im linguistischen Sinn oder ein Verstehen fehle mithin die Basis, der Code. In einem benachbarten Essay, dem berühmten „Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens“, weitet Lyotard diesen Gedanken aus auch auf Bildende Kunst jenseits der Sprache².

Im folgenden möchte ich in einem Anfall von Machbarkeitswahn versuchen, die Lyotardsche Paradoxie des Experimentierens gleich in mehrfacher Hinsicht weiter zu exportieren. Zu allererst einmal stehe ich hier nicht vor Ihnen, um Ihnen irgend etwas mitzuteilen. Vielmehr unterstelle ich mich so weit als möglich einem Experiment. Ich spreche nämlich im Auftrag eines anderen, zu dessen Agenten ich mich hier mache³. Und dieser andere ist – ein Film. Nicht *über* diesen Film werde ich also etwas behaupten, sondern Ihnen *mit diesem Film* darzulegen versuchen, was *dieser Film* behauptet. Was zudem deshalb interessant ist, weil dieser Film wiederum ein Experiment erstens darstellt, zweitens selbst ist und drittens veranlaßt. Und, noch komplizierter, weil auch

¹ Jean Francois Lyotard: Regeln und Paradoxa, in: Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin: Merve 1978, S. 97-109.

² Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, in: ebenda, S. 51-78.

³ Über den Autor als Agenten (im Gegensatz zum *Prinzipal* als Auftraggeber) s. Helmut Schanze, Erhard Schüttpelz: Fraen an die Agenturtheorie der Medien, in: Agenten und Agenturen (=Archiv für Mediengeschichte, 8) 2008, S. 149-164, hier: S. 159.

dieser Film sich ausdrücklich einem fremden Willen unterstellt, nämlich dem seines Autors. Der aber gibt sich wiederum als Agent anderer Kräfte aus, unterstellt sich einem Regelwerk, dem der Komödie nämlich, und einem filmsprachlichen Automatismus. Diese Regelwerke – das Genre der Komödie – glaubt der Autor gut zu kennen, aber sein Film, klüger als sein Autor, handelt schließlich auf eigene Rechnung, entmachtet den Autor und sorgt dafür, daß die Regeln verfehlt und verschoben und vielleicht sogar im Lyotardschen Sinne paradoxiert werden. Was dafür sorgt, daß die Komödie schließlich doch ganz genau im Sinne des Genres experimentell komisch wird, was sie eigentlich gar nicht sollte.

Diese komplizierte Anordnung interessiert mich und fordert den Versuch heraus, mich in sie mit einzubauen, an ihr Anteil zu nehmen statt über sie zu sprechen. Deshalb habe ich im Titel die zugegebenermaßen schon mehr als leicht abgegriffene Formulierung der „experimentellen Anordnung“ gewählt. Und die Formulierung, „schließlich“ handele der Film auf eigene Rechnung – wie ja jeder Agent – soll schon anzeigen, daß bei all diesen Wechselverhältnissen entscheidend sein wird, wer eigentlich die Handlungsmacht besitzt, das Experiment, das der Film darstellt und selbst ist und veranlaßt, zu beenden. Denn was der Autor mit seinem Experiment eigentlich leisten wollte, war, nicht nur diesen, seinen und nicht seinen, Film zum Ende zu bringen, sondern darüber auch der Komödie, und das heißt, wie wir noch sehen werden, dem Genre, an dem der Film Anteil hat, und dem Experiment, das der Film darstellt, überhaupt ein Ende zu setzen. Wir haben es also mit einem Experiment Erster Ordnung zu tun, von dem der Film handelt und erzählt, und einem Experiment Zweiter Ordnung, das die Beendbarkeit des ersten Experiments erprobt und vom Film selbst durchgeführt wird⁴. Und mit der Unterscheidung beider in einem dritten Experiment, dem ich mich hier unterstelle. Vergessen wir dabei auch nicht, daß der Film der Urtyp eines Bildes ist, das über seine Grenzen und Rahmungen nicht nur im Raum oder der Fläche konstituiert wird, sondern über seine Grenzen in der Zeit, über Anfang und Ende nämlich⁵. Und da es sich bei dem Film, den ich hier sprechen lassen will,

⁴ Zum Begriff der „Zweiten Ordnung“ (Second Order) s. grundlegend: Heinz von Foerster: *Cybernetics of Cybernetics*, Urbana: Univ. of Ill. Pr. 1974.

⁵ Lorenz Engell: *Bilder der Endlichkeit*, Weimar: vdg 2005, S 11 ff..

wie auch immer um eine Komödie handelt, wird mit diesem Experimentieren am Schluß auch ausgespielt, wer es eigentlich ist, der zuletzt lacht.

Zum Abschluß dieser etwas länglich geratenen Einleitung sei zugestanden, daß es sich hier selbstverständlich um ein Einzelfallverfahren handelt. Ob dieser Film, für den ich hier spreche, irgendwie Recht hat, und dabei irgend etwas Gütiges über sich selbst hinaus sagen kann, etwa über das Komische, über Genre oder gar Film im allgemeinen, oder über Experimente, Handlungsherrschaft und die Operationen der Beendigung kurz: ob er zu Konzepten gelangt, das müssen andere, nämlich die Philosophen klären. Gut, daß hier so viele davon sitzen.

Kommen wir also gleich an das Ende von Lars von Triers experimenteller Filmkomödie „The Boss Of It All“, bei der es schließlich nichts zu lachen geben soll. Wenn die Phantomstimme, die sich selbst als „Der Unterzeichnete“ ausgibt und damit vom Film authorisiert wird den Film zu authorisieren, wenn also diese Stimme am Schluß des Films – um damit zu beginnen – die Komödie für beendet erklärt, dann ist nicht nur dieser eine Film mit seinem unlustigen Ende gemeint, sondern klarerweise die Komödie schlechthin. Sie ist als Belanglosigkeit entlarvt. Sie funktioniert noch nicht einmal. Das zu zeigen genau war das Ziel des – komischen - Experiments. Schon der Titel des Films zeigt aber an, daß in dieses Vorhaben einer selbstaufhebenden Komödie – oder eines sich selbst beendenden Experiments – die Frage nach dem Agenten, nach der Handlungsherrschaft, nach der Kommandogewalt, nach dem Oberboss vom Oberboss eingekleidet ist.

Arbeiten wir ausnahmsweise einmal ganz inhaltistisch. Die Versuchsanordnung, in die von Triers Film uns führt, ist diejenige einer kleinen Firma in Dänemark. Sie ist mit acht oder zehn Büro- und Besprechungsräumen in einem völlig generischen Gewerbebeparkbau untergebracht, samt Empfangsbereich und Kopierraum. Sie ist technisch mit Büromöbeln, Beleuchtung, mäßig avancierter Rechner- und Bürotechnik ausgestattet. Sie beschäftigt rund ein halbes Dutzend Menschen. Die Frage ist nur: womit beschäftigt sie sie ? Eigentliche Arbeit sehen wir praktisch nie. Die Bedienung der Bürogeräte jedenfalls, auch der einfachen, ist sehr oft dysfunktional und insgesamt eher Beiwerk. Die Besprechungen und Meetings haben eine ganz eigene experimentelle

Kommunikationskultur. Sie treten vollkommen auf der Stelle als gäbe es gar nichts zu regeln. Sie werden mit Begriffen und Wendungen aus der IT- und Managementsprache gefüllt, von denen keiner der Beteiligten überhaupt weiß, was sie bedeuten. Und alle wissen, daß alle es nicht wissen. Die Treffen gleiten denn auch so schnell wie möglich in eher gruppenspezifische Prozesse hinüber und regulieren Befindlichkeiten. Nach und nach können wir dennoch erschließen, daß die Firma von den Tantiemen aus einem Datenverarbeitungsprogramm zu leben scheint, dem Brooker Five, von dem wir aber niemals erfahren, was er eigentlich leistet und wozu er gut ist. Klar ist nur, daß überhaupt niemand ihn versteht und auch niemand ihn erfunden hat. Und kommt einmal ein wirklicher Kunde der Firma herein, der eine Leistung, eine Beratung etwa abfordert, so ist er sofort deplatziert und deplatziert.

Wir sehen aber auch keinerlei informatische Arbeit, kein Programmieren an Tastatur und Bildschirm, nie ist von einer Fortentwicklung des Brooker Five oder gar einem neuen Produkt die Rede. Es ist der Aufbau einer Firma, deren Arbeit darin besteht herauszufinden, worin ihre Arbeit besteht. Es handelt sich zudem um ein Experiment nicht nur in, sondern mit der Zeit. Wie in alle Versuchsaufbauten, so sind, das lernen wir nach und nach, auch in diese bizarre Firma Erfahrungen aus früheren Phasen des Experimentierens eingeflossen, wurde also der Aufbau auch hier und da einmal verändert und erweist sich überhaupt als nur bedingt – aber ausreichend - stabil. Dennoch geht es offensichtlich darum, die Zeit, dieses ökonomische Zentralgut, stillzustellen, eben genau: nichts zu tun⁶.

Die Firma scheint aber nicht nur ein ökonomisches und temporales Experiment zu sein, sondern vor allem eine sehr spezielle psychosoziale, gruppenspezifische Anordnung. Alle Firmenangehörigen bilden einen intimen Freundeskreis familiären Zuschnitts. Man mag sich nicht nur, man ist nicht nur solidarisch, sondern pflegt einen engen und sehr gutmütigen physischen Umgang miteinander. Man faßt sich vertraulich und verspielt an. Das Ritual des Knuddelns, ja des Gruppenknuddelns z.B. beendet jede kontroverse Besprechung und schlichtet jeden etwaigen Konflikt. Auf dieses für die Komödie natürlich wichtige Motiv des Körpers und der Körperlichkeit werden

⁶ Zur Ökonomie der spezifischen Film-Zeit s. Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild (= Kino, Bad. 2), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 106 ff

wir noch kurz zurückkommen. Focus der Gruppe jedenfalls ist der Prokurist Raun, der die Sorgen aller teilt und tröstet und auf den auch gelegentlich ein gemeinsames kleines Loblied angestimmt wird.

Der dritte Aspekt der Firmenanordnung – nach der ökonomisch-technisch-institutionellen Aufstellung einer Firma ohne Tätigkeit und der gruppenspezifischen einer Firma als Intimraum – besteht schließlich in der rekursiven Aufhebung der Handlungsherrschaft. Alle aus der seltsamen Anordnung der Firma erwachsenden Probleme und Unsicherheiten werden mit Blick auf den Boss zentriert: Nur der Boss kann wissen, was gemeint ist, und nur der Boss kann das Problem lösen – aber er ist immer abwesend. Die Firma hat nämlich keinen Boss. Raun, die zentrale Figur, hat zwar eine Sonderstellung, aber er handelt nicht im eigenen Namen, sondern stets auf Anweisung eines ungenannten und unbekanntes und ungesehenen Oberbosses, der in den USA sitzt. Sein Agent ist Raun, sagt Raun. Schnell allerdings wissen wir, daß dieser Oberboss natürlich eine Fiktion ist, die Raun sorgsam aufgebaut hat und weiter pflegt. Genauer: der fiktive Oberboss ist nicht nur ein Produkt, sondern der Agent Rauns, durch den er also handeln kann. Allerdings hat Raun ihn nach und nach mit einer ganzen Reihe von Eigenschaften und Verbindlichkeiten ausgestattet, die nun rekursiv werden, unter Bezug durch Dritte genommen werden und so wieder ihn selbst, Raun, als den Agentenführer dennoch an bestimmte Muster binden⁷. Raun ist mithin Handelnder und Behandler, ist Agent und Patient zugleich, wie alle Agenten⁸. Die Unterscheidung zwischen Agent und Patient ist nämlich asymmetrisch. So beginnt der Oberboss – und das eben greift über Alfred Gells Begriffspaar von Agent und Patient hinaus – , obschon fiktiv und im fremden Auftrag unterwegs, dennoch bald selbsttätig, aus eigenem Recht und auf eigene Rechnung zu handeln. Dies tun bekanntlich alle Agenten und vielleicht auch alle Romanfiguren, alle historischen Persönlichkeiten und andere Erfindungen.

Diese leidlich stabile Anordnung nun ganz grundlegend umzubauen und damit das Experimentieren im Ganzen zu beenden, und zwar ganz einseitig zum

⁷⁷ Er folgt darin einem reduzierten Muster „zirkulierender Referenz“, wie Bruno Latour sie beschrieben hat; vgl. Bruno Latour: Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas, in: Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 36-95, hier: S. 83-90.

⁸ Zur Begrifflichkeit des Agenten und Patienten vgl. Alfred Gell: Art and Agency, Oxford: Clarendon Pr. 1998, S. 21 ff.; S. 51 f.

Vorteil Rauns, das ist nun Ziel des eigentlichen Experiments, des Experiments Zweiter Ordnung, von dem der Film erzählt. Bevor wir jedoch dazu kommen, ist bereits eine Zwischenbemerkung notwendig. Denn der ganze Firmenaufbau ist natürlich nichts anderes als eine einfache binnendiegetische Reflexion des Films selbst, den wir sehen, und in Sonderheit der Komödie, die er ist und mithin des Genres, dem er angehört. So wie diese lächerliche Firma sich um nichts drehe, also letztlich ein reines Komödienspiel aufführe, so sei es auch mit der Komödie selbst, meldet sich nämlich die Stimme aus dem Off. Damit wir diese Selbstspiegelung auch bildnerisch ernst nehmen, sind auch hier und da Kamerareflexionen – etwa in der verglasten Außenfassade – eingebaut. Er trete gegen den Vorwurf an, sagt uns der Autor, ein völlig humorloser Mensch zu sein und außerstande, eine Komödie zu drehen. Mit diesem Film hier wolle er nun nachweisen, daß er vollkommen in der Lage sei, einen komischen Film zu machen. Das sei ja auch ganz einfach. Die Komödie sei schließlich ein Genrestück und habe feste Regeln, an die man sich nur halten müsse. Für von Trier ist eine Komödie ein gleichsam automatischer Film ohne Autor und ohne Autorität und eben deshalb auch ohne Anliegen, ohne eigene Intention, und so wie eine Firma ohne Boss sei auch sie völlig unproduktiv. Nach festen Regeln, denen sie sich selbst unterstellen, lassen sich die Zuschauer von der Komödie bespaßen, lassen sie sich im Automatenverfahren lachen machen.

Eine dieser festen Regeln, die das Wesen der Komödie bestimmten, sei, sagt die Stimme des Autors in unserem Film, – und das stimmt –, daß ein komischer Effekt aus der Verspottung der Hochkultur oder generell des hierarchisch Hochstehenden aus der Perspektive der Trivialkultur hervorgehen könne. Deshalb wird, wie wir noch sehen werden, ausgerechnet das künstlerische Experiment, in Gestalt nämlich des experimentellen Theaters, in unserem Film dem Spott preisgegeben. Und eine ganze Reihe weiterer kanonischer Verfahren zur Erzeugung des Lachens wird eingesetzt. Da ist etwa das Spiel mit dem Eigen- und dem Fremdkulturellen. Simon Critchley hat es analysiert und gezeigt, daß wir im unkorrekten Lachen über das Fremde oder Minoritäre etwas über uns erfahren, das wir gar nicht wissen wollten⁹. Bei Lars von Trier tritt an diese Stelle beispielsweise ein sehr unkorrekter, nahezu stammtischhafter Umgang mit dem Thema der Homosexualität. Ebenso der Konflikt zwischen dem isländischen Investor, der die ganze Firma kaufen will,

⁹ Simon Critchley: Über Humor, Wien: Turia und Kant 2004, S.21 f; S. 80-90.

einerseits, und der dänischen Firmenbelegschaft und –leitung andererseits. Der Isländer ist grob, rücksichtslos und entschlossen, die Dänen sind weinerlich, versponnen und entscheidungsunfähig, nicht nur in der Zuschreibung der jeweils anderen Seite, sondern auch für unsere Wahrnehmung. Am Ende aber wird der grobe Isländer sich als großer Kenner und feinsinniger Anhänger des experimentellen Theaters erweisen und genau dadurch die Geschichte zum Abschluß bringen.

Damit ist ein weiterer Mechanismus der komischen Maschinerie benannt ¹⁰, der hier aufs einfachste eingesetzt wird: derjenige der Verkehrung und Verwechslung, der hier ebenfalls, auch auf der Ebene des rein Visuellen, eingesetzt wird, wenn wir die Beine einer Figur für diejenigen einer anderen halten usw. Die Regeln nun sind, so der Einsatz des Autors, immer schon bekannt. Zuschauer wie Filmemacher brauchen ihnen nur zu gehorchen. Beide unterstellen sich ihnen im Fall gelingender Komödie, also gelingender komischer Kommunikation, d.h. sie machen das Regelwerk des Genres zum Agenten und sich selber zu dessen Patienten. Sie beauftragen die Komödie damit, etwas mit ihnen zu machen.

Ich möchte für einen Augenblick aus dem Agentenstatus heraustreten und einfügen, daß diese sehr verbreitete Auffassung vom Genre als kommunikativer Regelkanon derjenigen Stanley Cavells widerspricht, der seine Ansicht eben gerade anhand der Komödie entwickelt ¹¹. Für Cavell ist ein Genrefilm eine Suche nach und Auseinandersetzung mit und eine Abweichung von dem Regelwerk, das das Genre aufführt, dem der Film eben qua Abweichung angehört und das er darin zugleich jedes Mal neu formuliert. Ganz umgekehrt müßte man in der Folge Cavells auch hinsichtlich der Zuschauer argumentieren: Gerade in der Komödie geht es darum, daß die Zuschauer zu ihren eigenen Regelerwartungen und damit zu sich selbst als Regelwesen in Differenz gebracht werden, in Distanz gesetzt werden. Eben deshalb ist ja die Komödie in gewissem Umfang ein Parallelunternehmen zur Philosophie, wie Simon Critchley herausgearbeitet hat, noch dazu eines, das im Lachen mit dem Körper

¹⁰ Ebenda, S. 69 ff.

¹¹ Stanley Cavell: Pursuits of happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Pr. 1981, S. 27-34.

arbeitet statt unter seiner Absehung¹². Die Zuschauer erleiden dann als lachende Patienten tatsächlich etwas, das sie möglicherweise so gar nicht wollten. Vom taktischen Patienten mit Einwilligung – also Agenten - wandeln sie sich zu tatsächlichen Patienten, auf die eine fremde Intention sich richtet, denn ihr Agent, der Film, den sie beauftragt haben, sie zu amüsieren und dem sie sich anvertraut haben, geht eigene Wege. Diese Intention des Films aber ist selbstverständlich eine Folgeerscheinung. Sie entsteht im Fall des Gelingens aus der konkreten und materiellen filmischen Realisierung, der kinematographischen Anordnung, so wie sie sich im einzelnen Film einstellt. Sie gehört nicht eigentlich dem Autor, der sie sich zuschreiben mag, sondern dem Zusammenspiel vielfältiger und heterogener Faktoren, die ich an anderer Stelle das handelnde Feld des Films oder kurz: die kinematographische Agentur genannt habe¹³. Und insofern hat von Trier dann doch wieder Recht: Das Genre im allgemeinen und die Komödie in besonderem Maße sind Agenten in einer Anordnung, dem der Autor des Films oder der Boss der Firma zwar angehören mag, aber nur als einer unter vielen Faktoren agiert¹⁴.

Interessanterweise hat von Trier aber nicht nur im Hinblick auf das Komische als paradoxer Patient und Autor zugleich Unterschlupf bei einem Agenten gesucht, so wie ich es jetzt auch wieder mache und mich wieder hinter den Film zurückziehe. Von Trier hat nämlich auch die bildgebende Kadrage und die Kameraführung aus der Hand gegeben. In einem aufwändigen Verfahren, der von ihm so genannten Automavision, hat er jede Szene des Films mithilfe dreier gleichzeitig operierender Kameras aufgelöst¹⁵. Als Regisseur hat er lediglich die Standpunkte der Kameras festgelegt. Die Wahl der Einstellungsgröße, vor allem aber die Auswahl des jeweils im Film wirklich verwendeten Bildes und die Zeitpunkte des Umschnitts, also die Einstellungsdauer, hat er einer Zufallssteuerung überlassen, so jedenfalls behauptet er. Jedenfalls weist sein Film Jump Cuts, Cross Cuts, im konventionellen Sinn „falsche“ und dezentrierte Einstellungen und bizarre Einstellungswechsel in rascher Folge eines

¹² Simon Critchley, a.a.O., S. 17, S. 54 ff.

¹³ Lorenz Engell: Die Agentur des Glücks, in: Playtime. Münchener Film-Vorlesungen, Konstanz: UVK 2010, S. 83-112; Lorenz Engell: Kinematographische Agenturen, in: Lorenz Engell et al. (Hrsg.): Medien Denken, Bielefeld: Transcript 2010, S. 137-156.

¹⁴ Vgl. dazu das Prinzip des „Doppelten Prinzipals“ bei Helmut Schanze, in: Helmut Schanze, Erhard Schüttelpe: Fragen an die Agenturtheorie, a.a.O., S. 156.

¹⁵ www.slashcam.com/EN/info/Automavision--Computer-as-DoP-332335.html, 10. 10. 2011, 6. 4. 2012.

weitgehend unkontrolliert wirkenden Rhythmus auf, die allesamt stark an klassische Formen avantgardistischen Filmmachens der 60er Jahre erinnern. Nicht er, von Trier, sondern sein Programm sei es gewesen. Nicht nur das Genrewerk, sondern auch die Verfahren avantgardistischer und filmexperimenteller Herkunft werden also als Automatismus bloßgestellt oder ausgewiesen. So wie die Firma in seinem Film, so beschreibt und schreibt sich auch von Triers Film selbst als ein Unternehmen ohne Boss. Und die filmische Hochkultur, das Arthouse, mit ihren formalen Experimenten wird ebenfalls, genau wie angekündigt, dem Spott preisgegeben.

Nun aber beginnt endlich das eigentliche Experiment, das Experiment Zweiter Ordnung, und wir kommen auch zum Beginn des Films. Raun möchte die Firma an den Isländer verkaufen und der Komödie und dem noch laufenden Experiment erster Ordnung, ein Ende setzen – genau wie von Trier. Die Komödie soll nunmehr ein Ende haben. Die Knuddelfirma soll ein ernsthafter Betrieb, die verschrobene Familie aufgelöst werden. Der Film soll aufhören komisch zu sein, das Genre soll in einem Streich erledigt werden. Dazu aber braucht es nun plötzlich doch den verkörperten Oberboss, nicht nur seine Unterschrift, sondern ihn selbst in voller körperlicher Präsenz. Noch damit gehorcht der Film den Regeln des Komischen. Wir haben das oben schon einmal berührt. Das Komische nämlich erfordert stets den Körper als das Andere der Reflexion, die das Komische dennoch zugleich ist¹⁶. Es ist keine rein logische Figur (falls es solche überhaupt gibt). Schon das Lachen ist stets physisch, eine körperliche Affektion oder zumindest mit ihr verbunden. Das Lachen Machen, mit dem die Komödie schließlich agentenmäßig beauftragt ist, muß daher stets in den Körper eingreifen, ihn in Bewegung setzen. Dasselbe gilt im übrigen auch für den Film schlechthin¹⁷. Auch der Film kann keinerlei abstrakte, z.B. argumentative, reflexive oder intentionale Bewegung durchführen, die nicht physische Operation wäre, Farbkontrast, Klang, Schwenk, Umschnitt. Auch Verwechslung, Vertauschung, Umkehrung sind nicht schon als solche komisch – sonst wären mathematische Operationen vielleicht die tollsten Witze -, sondern sie sind dies nur in spezifischen Verkörperungen.

¹⁶ Critchley, a.a.O., S. 63 ff.

¹⁷ Christiane Voss: Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos, in: Gertrud Koch, Christiane Voss (Hrsg.): ...kraft der Illusion, München: Fink 2006, S. 71-86.

Der Isländer beharrt jedenfalls darauf, dem physisch realen Mann gegenüber zu treten, mit dem er das Geschäft macht. Die Weisheit der Edda, sagt er, habe ihn gelehrt, niemals einem Strohmann zu trauen. Raun engagiert deshalb einen Strohmann, Schauspieler, der den Boss spielen soll. Dieser Schauspieler nun hat zwei Hauptmerkmale. Erstens ist er selbst für einen Schauspieler wahnsinnig eitel, und zweitens ist er ein überzeugter Vertreter des experimentellen Theaters, und namentlich der Methode des Avantgardetheatermachers Gambini. Er legt also seine Rolle in einem Verständnis aus, das alle Konvention, alle Handlung, alle Dramaturgie, alle Motivation, alle Emotionserzeugung, alle Moralisierung und alle Repräsentation zurückweist, dem es vor allem um das Spiel des Schauspielers selbst geht, um den Prozeß der Verkörperung nämlich. Gerade darin aber wird er natürlich völlig berechenbar. Sein oberster Leitsatz ist es, sich dem Willen der verkörperten Figur völlig zu unterstellen. Deshalb ist es für Raun auch, nach kurzer Irritation, doch anfänglich ein Leichtes, den Schauspieler bei der Verkörperung des Oberbosses nach seinem Willen zu steuern. Die Eitelkeit, die uns ja alle höchst berechenbar macht, tut ein Übriges. Dennoch gelingt es dem Schauspieler in der Rolle des Oberbosses nach und nach, auch das Firmentheater, das Experiment Erster Ordnung, im Sinne Gambinis zu explorieren und sogar zu leiten.

Raun hat nun jedoch dem Schauspieler praktisch keinerlei Informationen über die Figur des Oberbosses gegeben, die er, Raun, ja geschaffen hat. Er kann dies auch kaum tun, denn er hat über persönlich adressierte Emails des angeblichen Oberbosses für jede und jeden der sechs Mitarbeiter eine je verschiedene Figur des Oberbosses erschaffen. So hat der Schauspieler, genau wie wir, keinerlei Kenntnis der firmeninternen Verhaltensregeln und kennt sich auch mit dem angeblichen Produkt und der Aktivität der Firma in keiner Weise aus. Kurz, er muß auf der Ebene des Experiments Erster Ordnung experimentell im Sinne Lyotards verfahren, nämlich so handeln, daß er die Regeln, denen er sein Handeln unterstellt und die er nicht kennt, exploriert oder gar verfertigt, und er muß sich dabei zusätzlich den je individuellen Erwartungen und Projektionen der Firmenangehörigen unterwerfen, die er ebenfalls nicht kennt, und denen sich Lyotards Experimentator souverän entziehen kann, indem er aus der Kommunikation ja gerade aussteigt. An ihre Stelle tritt hier wie dort erneut die Teilhabe.

Genau hier nun kommt erneut das Genre ins Spiel, dessen Widerlegung ja das experimentelle Anliegen des Films ist. Der Verkauf der Firma, also die Beendigung des Experiments Erster Ordnung durch das Experiment Zweiter Ordnung, steht auf Messers Schneide. Raun hat den Schauspieler-Agenten mit der Zeichnungsvollmacht ausstatten müssen und ist nun von dessen Entscheidung abhängig. Fügt sich der Schauspieler den Regeln, genauer: führt er seine Verkörperung des Oberbosses regelgerecht aus, dann unterzeichnet er bzw. der Oberboss nicht. Als bloß abhängiger Funktionär-Patient des Entscheidungsträgers wäre er Teil des festen Regelwerks, also des Genres der Komödie, so wie von Trier es versteht. Nur damit wäre ein Happy End gesichert, nur damit wären die Erwartungen aller Firmenangehörigen berücksichtigt, sogar diejenigen Rauns selbst, der gewandelten Sinnes den Verkauf nun gar nicht mehr anstrebt. Nur ein Verzicht auf den Verkauf wäre die Erfüllung der Komödie. Eitel wie er ist, spielt der Schauspieler diesen Moment, in dem ihm die gespannte Aufmerksamkeit aller ganz sicher ist, nahezu endlos aus. Er will, so sagt er, nachdem er inzwischen als bloßer Darsteller des Oberbosses längst erkannt ist, seiner Figur, dem Oberboss, nachspüren und seinen Willen erfühlen, um dann in seinem Willen zu handeln. Er entscheidet sich schließlich, um seinem Publikum zu gefallen, für die Komödie: er unterzeichnet mit großer Geste - nicht.

Der Wille der Figur ist, nicht so überraschend, derjenige des Publikums, das ja schließlich amüsiert werden will. „The public is always right“, ist der eigentliche Auftraggeber¹⁸. In diesem entscheidenden Moment aber entpuppt sich der ruppige Isländer als ein wahrer Anhänger des Experimentellen. Wütend über seinen Mißerfolg schreit er es heraus: das alles ist völlig absurd, ganz so wie in einem Stück von Gambini. Und damit nun geschieht die Wendung. Denn die Bewunderung des experimentellen Experten ist dem Schauspieler allemal viel wichtiger als der Beifall der breiten Masse. Endlich hat jemand verstanden, was er die ganze Zeit über erforscht und erbracht hat; endlich versteht und bewundert jemand ihn und seine Kunst als Darsteller. Das Paradox des

¹⁸ Alfred Gell: Art and Agency, a.a.O., S. 33 ff.; das Zitat wird Cecil B. DeMille zugeschrieben, vgl. www.imdb.com/name/nm0001124/bio 10. 2011; 6. 4. 2012; s. dazu auch erneut das Prinzip vom „Doppelten Prinzipal“ bei Helmut Schanze, Erhard Schüttpelz, a.a.O.

Schauspielers, das wir von Diderot kennen, schlägt nun voll durch ¹⁹. Der Schauspieler unterschreibt den Verkauf nun doch, zum Entsetzen aller anderen – und darf als Gegenleistung dem kundigen Isländer endlich, endlich sein Meisterstück, den Monolog des Schornsteinfegers in Gambinis Hauptwerk „Die Stadt ohne Schornsteine“, vortragen. Ein paar Stühle werden kurz zu einer minimalen Zuschautsituation umgeordnet, so daß die Anordnung nun auch offiziell zu einer Zuschautsituation wird. Der Monolog, selbstverständlich, ist experimentell, d.h. ist stumm, ist nicht kommunikativ im Sinne der Informationsübermittlung. Die verkörperte Figur bleibt völlig hinter dem Fenstervorhang verborgen. Erst zur Entgegennahme des Applauses tritt der Schauspieler wieder heraus.

Der Film ist zu Ende. Der Isländer hat ihn beendet, im Zusammenspiel mit dem Schauspieler, der Eitelkeit, dem fiktiven und dennoch handlungsfähigen Oberboss, dem auf anderer Ebene natürlich ebenfalls fiktiven Gambini, dem Vorhang, den angeordneten Stühlen, dem stummen Monolog. Die Kamera zieht sich nun ebenfalls zurück. Und die Stimme des Autors kehrt wieder. Wir, die Zuschauer, werden adressiert. Die Komödie ist zu Ende. Wer etwas anderes erwartet hat, ist selber schuld, und wer genau das erwartet hat, hat bekommen, was er verdient, meint die Stimme. So glaubt der Autor, der Film selbst, als mehrfacher Agent der Gesetze kinematographischer Illusionierung und der Eigenmacht der Fiktion und ihrer Figuren habe sich automatisch gegen das Genre gewandt, es paradoxiert und somit aufgehoben. Lächerlich gemacht hat sich demnach die Komödie selbst, wenn nicht für uns, die wir bekommen, was wir verdienen, so doch für den Experten. Der zufällig niemand anderes ist als der Autor selbst. Sein scheinbar dienerisches, tatsächlich aber polymetisch, geschickt gemeintes Anordnen hat dieses Resultat erbracht und gezeigt, was zu beweisen war ²⁰. Die Stimme schreibt sich mithin abschließend doch wieder die Handlungsherrschaft über ein erfolgreiches Experiment Zweiter Ordnung zu: Das Experiment Erster Ordnung, die Komödie, beendet sich, entsprechend aufgestellt, schließlich selbst und ist damit widerlegt. Im besten Fall können auch wir sie auslachen.

¹⁹ Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler. Frankfurt/M.: Insel 1984.

²⁰ Bruno Latour: Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie, in: Werner Remmert (Hrsg.): Technik und Sozialtheorie, Frankfurt/M.: Campus 1998, S. 483-528,, hier: S. 483 f.

Das Lachen selbst aber geht damit genau weiter und die Komödie in eine neue, eine dritte Runde des Experiments. Der Igel, tatsächlich ja stets zwei Igel, ist schon da, ist, verteilt aufs Paar, der eigentlich listenreiche. Denn die Wendung des Films gegen das Genre, dem er angehört, das genau ist das Genre. Wir haben das oben bereits gesehen. Ein Film, so lehrt uns Cavell, gehört dem Genre zu, nicht weil er es exekutiert, sondern weil er von ihm abweicht und abfällt²¹. Er ist nicht sein hilfloses Instrument oder sein Patient, sondern eben sein teilautonomer, raffinierter Agent. Nicht Kommunikation, um noch einmal Lyotard aufzunehmen, sondern Teilhabe und Teilnahme findet hier jeweils statt: der Genrefilm arbeitet mit an der Formulierung des Genres²². Und erneut gilt das doppelt für die Komödie. Denn ganz so wie sich das Subjekt im Humor verdoppelt, indem es Distanz zu sich nimmt oder der genuin irreflexive Körper im Komischen, über das Lachen nämlich, dennoch in den Reflexionsprozeß eintritt, so verhält es sich auch mit dem bloßen apparativen oder medialen Aufbau, der an der experimentellen Erkenntnis teilhat, mit dem willenlosen Patienten, der im handelnden Agenten wiederkehrt, und mit dem Irrtum im Versuch. Und das gilt gleich doppelt für den Zuschauer als physisches Regelwesen und sein Verhältnis zum Film als verkörperndem Regelwerk. Wer also lacht eigentlich, wenn denn der Autor zuletzt seinen eigenen Film auslacht? Ob dies wirklich der Autor ist, oder der Zuschauer, in dessen Auftrag der Autor handelt, oder das Regelwerk, das Genre; oder, wie Christiane Voss es einmal formuliert hat, der Film selbst, der nicht einfach gehorcht²³; oder wer bei all dem ausgelacht wird, diese Frage wird in einem Feld, wie erneut Voss es sagen würde, „anthropomedialer Relationen“ oder in einer Agentur des verteilten Lachens schließlich in neuen Experimenten neu zu stellen sein²⁴.

²¹ S.o. Anm. 10.

²² Jean Francois Lyotard: Regeln und Paradoxa, a.a.O., S. 99 f.

²³ Christiane Voss: Der Film lacht. Eine zeittheoretische Betrachtung wilder Affektbilder in „Il Divo“, in: Anke Hennig et al. (Hrsg.): Jetzt.... Und dann. Zeiterfahrung im Film, München: Fink 2010, S. 71-95.

²⁴ Christiane Voss: Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, 2/2010, S. 169-184.