

"Die verbrecherische Lust, einen Film zu machen"

Christoph Schlingensief und MENU TOTAL von Dietrich Kuhlbrodt

Anfang der 80er Jahre war der Neue Deutsche Film in die Jahre gekommen und reagierte betroffen und weinerlich auf den Verlust der politischen und auch ästhetischen Utopien. Eine Krise der Sinnstifter, diagnostizierte der Filmethusiast Christoph Schlingensief, und eine Neurose, die nicht die seine war. Statt sich als Opfer zu fühlen und dem verlorenen Glauben an den Fortschritt hinterherzutrauern, schlug er zu Beginn des Jahrzehnts – 1980 war er 20 Jahre alt – eine Täterkarriere ein ("Die verbrecherische Lust, einen Film zu machen"), d.h. er kultivierte den Glauben an sich. Ohne jede Rücksicht auf die Normen des Erzählkinos oder auf die Theorien der Avantgardekunst oder auf die Verwertbarkeit seiner Filme begab er sich als Abenteurer, Held und Einzelkämpfer auf die Suche nach Ausdruck für eigene Bilder, eigene Mythen und eigene Symbole. Schlingensiefs Kreativität nutzt den Film als Bilder-Medium in seiner ganzen Breite. Die Expressivität, die im Stummfilm möglich war, wird wieder Gegenwart, und der Glaube an die (eigene) Emotionalität, die der narrative Film, aber auch der politische und experimentelle Film in den beiden Jahrzehnten zuvor ausgetrieben hatte, ist wiederhergestellt. Selbstredend mit allen Unwägbarkeiten, aber auch mit allen Hoffnungen.

Es ist richtig, dass Schlingensief keiner Schule angehört (auch wenn er Assistent von Werner Nekes war), noch dass er eine solche begründet hat (auch wenn er Film in Offenbach und Düsseldorf gelehrt hat). Aber er hat Paten. Auf Bataille beruft er sich ("Wir müssen unseren Kindern die merkwürdige Abweichung beibringen, die der Ekel ist"). Wir wollen ihm Artaud beiseite stellen: "Das Aufkommen des Kinos fällt zusammen mit einer Wende im menschlichen Denken – mit genau jenem Zeitpunkt, an dem die Sprache, verbraucht, ihre Symbolkraft verliert. Das klare Denken genügt nicht. Es definiert eine bis zum Übelwerden verbrauchte Welt."

Die verbrauchte Welt der Väter und Mütter, der Avantgardeforscher und der alt gewordenen Jungfilmer, des Dr. Faustus und des Teufels, des Adolf Hitler und seiner Getreuen im Führerbunker – sie wird in Schlingensiefs Filmen ins Extrem und in die Katastrophe getrieben; nur wer das Überleben trainiert (und das Bilder-Lesen gelernt) hat, überlebt, und das sind stets die mehr oder minder deformierten Kinder dieser Eltern. Schlingensiefs Filme sind daher katastrophale Familienfilme aus der Sicht der Pubertierenden ("Ich mache pubertäre Filme", sagt er, wobei das Adjektiv für ihn – Rimbaud! – positiv besetzt ist). Die Katastrophen sind austauschbar, niemals "Thema"; sie dienen den Jungen als Stimulanz, sich selbst zu behaupten. Schlingensiefs Familienserie vermittelt Überlebenstraining – für die, die auch das Sehen trainieren möchten. Wobei nötig ist, sich von den außermedialen (literarischen) Eingrenzungen des Bilder-Mediums zu befreien. Eine vom Erzählkino noch nicht korrumpierte Seh-Erfahrung ist gefordert – eine Erfahrung, die jeder wie selbstverständlich aus anderen Medien mitbringt, wenn er Musik hören kann, ohne sie auf einen Text oder einen Gedanken reduzieren zu müssen. Schlingensief, der noch in den ersten beiden 80er Jahren in einer Musikgruppe spielte (Vier Kaiserlein), versucht in seinen Filmen, die Seh-Erfahrung von den narrativen Fesseln zu

befreien und Filmverständnis wie Filmkritik zu beleben. Selbstverständlich geschieht dies lustvoll-bildhaft und keineswegs argumentativ-diskursiv.

Mit der "Trilogie zur Filmkritik – Film als Neurose" (1983/84) entwirft er sein erstes Sehspottprogramm. Die beiden ersten Teile, Kurzfilme, erhellen die reduzierte, ja unmündige Position des Zuschauers (Filmkritikers). In PHANTASUS MUSS ANDERS WERDEN (1983) harrt auf einstweilen sprachlose Säuglinge die Aufgabe, sich dereinst aus Normen und Zwängen sowohl der Familie als auch der Kunstformen zu befreien. Dass dieser Befreiungskampf jedenfalls filmisch mit höchstem Lustgewinn verbunden ist, lehrt WHAT HAPPENED TO MAGDALENA JUNG? (1983), denn Magdalena, die fliegen kann, widerspricht mit größtem Vergnügen sowohl den physikalischen Normen als auch den Vorschriften für filmischen Realismus. Im letzten Teil der Trilogie, dem 75-Minuten-Film TUNGUSKA – DIE KISTEN SIND DA (1983/84), entwirft Schlingensief mit animatorischer Geste zum erstenmal seine eigenen Spielregeln, Filmbilder ohne theoretisches Vorverständnis zu erfassen, operabel zu machen und für eigene Zwecke zu benützen.

Die Messen, die er mit seinen nächsten Filmen zuverlässig abhält, sind Ernst und Travestie in einem, abenteuerliche Suche nach Erleuchtung und exzentrische Drohgebärde, böses Schwarz und grelle Komik. "Einen religiösen Beitrag" steuert er zum Buch "Kino-Fronten" bei: "Wir alle suchen nach Bildern, die uns Anhaltspunkte geben in einer Zeit, in der man uns alles erklärt hat. Wie großartig sind da grade die Dinge, die nichts erklären, – die sich uns zur freien Verfügung präsentieren. Wie großartig ist die Monstranz, die etwas zeigt, was wir nicht wissen." (Schlingensief, 1988).

Die kecke Attitüde täuscht nicht darüber hinweg, dass hier einer ernst macht, in den Bildern, die ihn umgeben und die er mit sich trägt, Anhaltspunkte zu finden. MENU TOTAL (1985/86), schwarz-weiß (und in Super-16mm, einem ungewöhnlichen Format) gedreht, ist einerseits quasi-dokumentarische Aufzeichnung der Rituale einer Elterngeneration, die den Kindern Angst machen. Andererseits trainiert der Film in expressiv verdichteten Sequenzen Flucht und Überleben. Doch das furchtbare Faszinosum der Naziuniformen erledigt sich nicht.

Montiert ist der Film als Folge eines Fotoromans oder präziser gesagt einer Fernsehserie, was den Vorteil hat, dass die narrative Struktur ihren Sinn von selbst entleert (das weiß jeder DALLAS-Zuschauer, nachdem der tote Bobby Ewing duschte und plötzlich wieder dabei war). Die Bilder der MENU TOTAL-Serie dokumentieren Schlingensiefs Heimat; sämtliche Drehorte finden sich um Mülheim/Ruhr herum. Es ist richtig, dass diese Vorgaben vom Fast-nicht-Etat diktiert wurden, den Schlingensief für diesen (wie für die folgenden Filme) hatte: jeweils wenige tausend Mark. Es waren jedoch gerade die Bilder der Unverwechselbarkeit und Nähe, die zum Ausdruck brachten, wie einer den Drehort wahr- und ernstnahm, und wie gerade im heimischen Bereich der ideologischen Besetzung aller Bilder getrotzt und etwas gefunden werden konnte. In der Montage findet MENU TOTAL zur einheitlichen expressiven, hintergründig-komischen, hintergründig-wahrheitssuchenden Gebärde.

Ein noch nicht besetztes Bild für eine Messe ist in MENU TOTAL eine Elternpolonaise. Ausgelassen haben sie auf einer Picknickwiese in Mülheim-Speldorf ihre alten Naziuniformen wieder angelegt. Da macht die Polonaise noch mehr Spaß. Die Mama gibt das Startzeichen für eine außergewöhnliche Vorführung. Derweil wird Sohn Joe aus dem Schlaf gerissen. Aber wird er verstehen, was sie mit ihm vorhaben? Wird er sich dem brutalen Kampf der Systeme widersetzen können? Klappt der Austausch von Sperma? Wird er das rohe menschliche Gehirn essen? Joe scheint verloren. Sein Weg führt in einen verlassenen Schacht der Zeche Rosendelle, wo sich ein Versuchslabor befindet. Joe verweigert die Nahrungsaufnahme, wird operiert und kann trotzdem fliehen. Die Sache gerät in Bewegung! Dr. De Pen bringt Cuca, die Stinkende, um, trifft sich mit seiner Assistenzärztin in Hemer/Sauerland und nimmt Martha, die an den Rollstuhl gefesselte Jungfrau, entgegen. Während Evi den Schwanz brät und ihn von Wolf in den Mund gestopft bekommt, flüchtet Joe abermals und erreicht das im friesischen Stil erbaute und mittlerweile von Evi besetzte Haus in der Nähe der Polonaiseveranstaltung. Immer wieder grüßen Zombies den gröhrenden Führer. Die Lage scheint verworren. Wird Dr. De Pen die Situation klären und seinen Sohn töten können oder selbst den Tod finden? Und was ist Menu total? Cuca jedenfalls fand das Menu zum Kotzen; die Kid- und Meat-Generation liebt nur das abgehangene Fleisch.

Die Worte, die den Inhalt von MENU TOTAL wiedergeben, bringen ihrerseits zum Ausdruck, wie die Gebärde des Ekeln und des Faszinieren-lassens den Inhalt des narrativ entleerten Serienplots ausmacht. Die Vätergeneration wird in diesem Film restlos bewältigt, zwar unakademisch, aber frontal. Das Problem ist gegessen, und wem's nicht kannibalisch wohl ist, der kotzt sofort – übern Tisch oder wohin auch immer. Schlingensiefel, enfant terrible des deutschen Films, erteilt keine Ratschläge. Er schreitet zur Tat. Sich selbst (und uns) Mut machend, überwindet er vorsätzlich Berührungsängste, so eklig das auch ist und so viel Abweichung heute auch darin gesehen wird, und beschwört das Nicht-Geheure. Indem er Mythen des Stummfilms aktiviert, bindet er die alte Expressivität, die er – wie Werner Schroeter – freigesetzt hatte, an die Generation der Väter, Großväter und Vorderen. Damit ist er einzigartig im deutschen Film.