



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Helge Schneiders Nicht-Filme
Unsinn - Verweigerung - Dekonstruktion

Verfasserin

Rubina Hämmerle

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

VIELEN DANK

... an meine Eltern für ihre bedingungslose finanzielle Unterstützung während meines Studiums.

... an meine Schwester Natalie Hämmerle für ihre Hilfsbereitschaft in allen Belangen, für das Korrekturlesen und das Formatieren.

... an meine Freundin Evelyn Hagen für ihren seelischen Beistand.

... an meinen Professor Dr. Christian Schulte für seine Begeisterung und die unkomplizierte Betreuung meiner Arbeit.

... an meinen Protagonisten Helge Schneider für das Lachen.

1. Einleitung.....	5
2. Absurde Narration.....	11
2.1. Vier Filme	11
2.2. Texas – Doc Snyder hält die Welt in Atem	12
2.2.1. Anarchistischer Aufbau	13
2.2.2. Unsinnige Dramaturgie – Entdramatisierung	14
2.2.3. Dilettantische Umsetzung des Narrativs	17
2.2.4. Kritik am Ideal des unsichtbaren Schnitts	18
2.2.5. Langeweile und Zerstreuung	20
2.3. 00 Schneider – Jagd auf Nihil Baxter	22
2.3.1. Verweigerung des Genre-Narrativ	22
2.3.2. Erzählerisches „Abschweifen“	24
2.3.3. Der falsche Anschluss als Öffnung	26
2.4. Praxis Dr. Hasenbein	28
2.5. Jazzclub – Der frühe Vogel fängt den Wurm	30
2.6. Nicht-Filme als Protest	32
3. Entfesseltes Kino	35
3.1. Kino der Attraktionen	35
3.2. Kino des Zeigens	38
3.3. Cinéma Impur	40
3.4. Autonomie der filmischen Ausdrucksmittel	42
3.5. Epische Einflüsse	44
3.6. Musik	46
3.6.1. Musik als erzählerische Referenz	46
3.6.2. Jazz und Utopie	48
3.6.3. Die Filmenden	50
3.7. Film als entfesselte Aktion	52
4. Film als Ereignis.....	55
4.1. Improvisation	55
4.1.1. 35% Drehbuch, 100% Improvisation	56
4.1.2. Der Schauspieler als Autor	58
4.1.3. Improvisiertes Spielen	60
4.2. Performativität	62
4.3. Das Filmische	64
4.4. Direktes Kino	67
4.5. Kritik der Repräsentation	70
4.5.1. Spielen für den Film	71
4.5.2. Der Regisseur im Film	72
4.5.3. Alles Spiel, Alles Spaß	74
4.5.4. Der kinematographische Apparat	75
4.6. Werkbegriff/ Ereignisbegriff	78
5. Politik der Wahrnehmung	83
5.1. Lehrjahre eines Clowns	83
5.1.1. Johnny Flash	83
5.1.2. Menu Total und Mutters Maske	85
5.2. Schlingensiefel und Schneider	87
5.3. Kunst / Blödsinn	89
5.4. Unsinn als Befreiung	92
5.5. Schlusswort	95
6. Quellenangaben.....	97

1. Einleitung¹

Thematischer Zugang

In Texas – Doc Snyder hält die Welt in Atem, Helge Schneiders erstem Film, gibt es eine erstaunliche Szene, die vielleicht ganz gut beschreibt, was das für Filme sind, wie man sich das schneidersche Filmuniversum vorstellen kann. Der Westernheld Doc Snyder liegt an einem nächtlichen Lagerfeuer auf einer Hängematte, er trägt einen riesigen Strohhut, Cowboystiefel und einen blauen Overall. Auf einmal kommt hinter den Büschen sein langjähriger Bühnenassistent mit einer E-Gitarre hervor. Doc Snyder schaut und fragt, „Muss das jetzt sein?“, stellt sich hin, hebt die Arme hoch und lässt sich die Gitarre von seinem Assistenten umhängen. Dieser hat Mühe mit dem riesigen Cowboyhut und die beiden geben ein albernes Bild dabei ab. Ein Einstellungswechsel zeigt den Verstärker, welcher auch schon in dieser „Wildnis-Kulisse“ bereitgestellt wurde, die Gitarre wird angesteckt und Doc Snyder spielt eine geschlagene Filmminute lang ein rockiges Gitarrensolo für die Kamera. Dann hört er auf zu spielen und während die Musik im Off ausklingt starrt der Protagonist noch sekundenlang blöd aus dem Bild. Das ist der Eigensinn von Helge Schneider, einem Künstler, der sich die Freiheit nimmt, mitten im Film ein Gitarrensolo hinzulegen. In Helge Schneiders Filmen „wird der Zuschauer permanent von absoluten »Was ist denn hier los«-Momenten geschockt und schließlich, wenn das Hirn seine Arbeit etwas aussetzt, zu wundervoll ehrlichen Lachern gebracht.“²

Wer ist Helge Schneider? Helge Schneider hat in den 70er Jahren als Musiker begonnen und ist Ende der 80er, Anfang der 90er allmählich durch seine Bühnenauftritte bekannt geworden, die eine Mischung aus Jazz-Musik, Musikpersiflagen, absurden Geschichten und grotesken Darbietungen waren. Schneider bewegt sich seit jeher zwischen Kunst und Blödsinn. Das Prinzip seiner Bühnenauftritte, in denen er Musik mit „Quatsch“ verbindet, hat er später auch in seinen Filmen, Romanen und in seiner Kunst allgemein übernommen.

¹ Alle geschlechtsspezifischen Formulierungen in der vorliegenden Arbeit beziehen sich – sofern der Kontext es nicht anders nahe legt – auf beide Geschlechter

² Stählin, Jakob: Der Kommissar Schneider ist gut. In: Schnitt Online
<http://www.schnitt.de/236,6557,01> (19.2.2012)

1994 wurde Helge Schneider mit seinem Hit „Katzeklo“ schlagartig als Blödelclown berühmt. Seitdem spielt er mit seiner Popularität und bewegt sich gekonnt zwischen Mainstream und Kunst.

„Einerseits, auf der Oberfläche, macht Schneider seine Witze, die in ihrer unsinnigen Albernheit jedem verständlich sind. Andererseits, auf einer zweiten Ebene, macht sich Schneider selbst über seine Witze lustig. Er eröffnet eine Ebene von Metahumor, die sich nicht jedem erschließt. Es entsteht ein Subtext von Dekonstruktion, in dem die Witze der ersten Ebene aufgelöst, in dem die Erzählebenen durchschlagen, in dem Erwartungen verachtet und Konventionen entstellt werden.“³

Schneider ist heute hauptsächlich für seine Auftritte als Komiker bekannt, gleichzeitig ist er Musiker, Autor zahlreicher Hörspiele und Bücher, Regisseur von vier Filmen und zweier Theaterstücke, darüber hinaus hat er mit anderen Künstlern wie Christoph Schlingensiefel, Werner Nekes und Alexander Kluge zusammengearbeitet. Schneider wird nicht so sehr als Filmemacher rezipiert, sondern mehr als Komiker und Clown, der unter anderem auch Filme gemacht hat.

Schneiders Filme sind bis heute weniger bekannt und weitaus nicht so beliebt und beachtet wie die Bühnenfigur Helge Schneider. Schneiders erster Film Texas kam 1994, im selben Jahr als „Katzeklo“ die deutschen Charts stürmte, in die Kinos. Im Nachhinein kann man sagen, dass Schneider mit seinem ersten Film prompt die von ihm ständig provozierte Unsicherheit der Klassifizierung unterstrich. Denn bei Schneiders Filmen zeigt sich, dass das keine Komödien sind, wie man es vielleicht von einem Komiker erwarten würde. Schneiders Filme sind zwar streckenweise platt, komödiantisch und „blöd“, im Grunde handelt es sich bei diesen Filmen jedoch um anarchistische und kritische Abrechnungen mit der massentauglichen Filmkomödie und mit Film allgemein.

Zu Schneiders Filmen gibt es bis heute keine wissenschaftliche Publikation, es ist jedoch eine Dissertation von Harald Mühlbeyer zu den „Filmgrotesken von Christoph Schlingensiefel, Herbert Achternbusch und Helge Schneider“ in Arbeit.⁴

Obwohl Helge Schneider und seinem Werk allmählich eine immer stärkere künstlerische Beachtung geschenkt wird, herrscht bis heute doch auch noch eine gewisse Scheu vor, sich mit den Filmen eines Künstlers, der sich den Ruf einer

³ Mühlbeyer, Harald: Das ganze Geld mit Quatsch verdient. Wie Helge Schneider komisch ist. In: Screenshot 2004

<http://screenshot-online.blogspot.com/2009/06/helge-schneider.html> (13.10.2011)

⁴ siehe dazu: http://wordpress.p118259.typo3server.info/?page_id=62 (26.11.2011)

„singenden Herrentorte“ und eines „albernen Quatschmachers“ geschaffen hat, wissenschaftlich und theoretisch ernsthaft zu beschäftigen.

„Herr Schneider [hat] bisher den überwiegenden Teil seiner Karriere damit zugebracht, so etwas wie Geist zu verneinen. Ein fröhlicher Verweigerer, mit dem kein ernsthaftes Interview möglich war, der sein Geld mit Blödeliteln wie "Katzeklo" verdient hat, aber eben auch mit Liedern wie dem vom Gartenzaun, wo ein Hausbesitzer verzweifelt-fröhlich feststellt, daß er nicht nur "All das Geld mit Quatsch verdient" hat, sondern auch seinen Garten einfach an der falschen Seite des Hauses angebracht hat. Nix zu sehen da.“⁵

Eine Motivation, sich mit diesen Filmen näher auseinanderzusetzen, entstand aus der Beobachtung, dass Schneiders Filme filmisch von einer größeren Bedeutung sind, als jene, die ihnen bisher zuerkannt wurde. Das besondere Interesse an Helge Schneider und seinen Filmen ist dem Umstand geschuldet, dass die scheinbaren Nonsense-Filme eines Komikers im Grunde avantgardistische Filme sind, die sich gleichzeitig jedoch in ihrer Kritik niemals ganz ernst nehmen und in keiner Weise anstrengend in einem intellektuell-theoretischen Sinn sind.

Aufbau und Methodik

Was sind das für Filme? Sieht man sich die Filme von Helge Schneider an, gewinnt man als Zuschauer den Eindruck, dass da einer hergeht und bewusst alles anders macht. Schneiders Unsinn ist auf Film selbst gerichtet. Das heißt, dass das eigentlich Witzige und Komische an Schneiders Filmen darin besteht, was Schneider mit Film macht.

Der zentrale Zugang zu Helge Schneiders Filmen ergibt sich aus dem Begriff des „Nicht-Films“. So wie Unsinn nicht als das Gegenteil von Sinn gefasst werden kann, ist Nicht-Film nicht als Gegenteil von Film zu verstehen:

„Freilich sind auch Nicht-Filme Filme, allerdings liegt ihre Pointe darin, dass sie die Verweigerung gegenüber genrespezifischen Stereotypen in ihre Faktur hineinnehmen und so den Zuschauer keinen Augenblick lang darüber im Unklaren lassen, dass in und mit ihnen etwas Unmögliches versucht wird: nämlich die Skandalisierung eines ganzen Erwartungshorizont, der sich auf Film bezieht.“⁶

Schneiders Filme enthalten eine breite Auseinandersetzung mit Gattungsformen und Konventionen des Films und lassen sich dabei in filmtheoretische, filmsprachliche und filmpolitische Diskurse einreihen. Die Arbeit wird hauptsächlich mittels Beschreibungen der vier Filme von Helge Schneider darin enthaltene, relevante

⁵ Steinbrenner, Jens: Praxis Dr. Hasenbein. Aus dem Schneider. In: Filmzentrale <http://www.filmzentrale.com/rezis/praxisdrhasenbein.htm> (19.12.2011)

⁶ Schulte, Christian: Vlado Kristl. Die Zerstörung der Systeme. Berlin: Verbrecher Verl. 2010. S. 22

Diskurse herausarbeiten und Schneiders Filme dabei in einen filmischen Kontext stellen.

Im ersten Abschnitt soll ein Einblick in Schneiders Filme gegeben werden. Dabei liegt der Fokus auf Schneiders Strategien der Verweigerung und Dekonstruktion. Schneiders Verweigerungen beziehen sich auf den klassischen Erzählfilm und dessen Narrationsideale. Schneider adressiert eine hegemoniale, normative, standardisierte und allgemein anerkannte Auffassung von Film, die mit den narrativen, aristotelischen und illusionistischen Idealen und Tendenzen des Mediums einhergehen und umschrieben werden können. Vor dem theoretischen Hintergrund zu narrativen und dramaturgischen Erzählkonstruktionen soll gezeigt werden, inwieweit sich Schneiders Unsinn gegen das Ideal des unsichtbaren Schnitts und gegen die damit einhergehenden engen Gewohnheiten und Erwartungen des Mediums richtet.

Im Kontext von Alexander Kluges Filmtheorie soll gezeigt werden, dass Schneiders Filme in ihren Dekonstruktionen des klassischen Spielfilms einen kämpferischen Anspruch erheben und eine politische Dimension haben. Indem Schneider die scheinbare Selbstverständlichkeit des Spielfilms als illusionistische, sinnvolle und in sich stimmige Erzählung vorführt und radikal demontiert, formuliert er in einer fröhlichen und affirmativen Weise einen Protest gegenüber dem Verständnis von Film als narratives Medium.

Daraus ergibt sich eine zentrale Feststellung: Schneiders Filme können nicht im Sinne eines narrativen und illusionistischen Kinos verstanden und bewertet werden und sollen im zweiten Teil der Arbeit in den Kontext des frühen, vorklassischen Kinos gestellt werden.

In Anlehnung an den nicht-narrativen Erzählmodus des Stummfilmkinos soll aufgezeigt werden, dass Schneider das Medium in seiner ganzen Breite nutzt. Durch ein Verständnis des Mediums als entfesseltes Kino ermöglicht sich Schneider erzählerische Freiheiten. Indem Sprache nicht in den Dienst einer Erzählung gestellt wird, zeigt Schneider eine eigenständige Filmsprache, die ihre autonomen Ausdrucksmöglichkeiten bewahrt. Hier soll Schneiders Erzählsprache in den Kontext von Kluges Begriff des Cinéma impur und mit Bertolt Brechts Begriff des epischen Theaters gestellt werden. Außerdem soll Schneiders Erzählsprache mit Prinzipien der Musik und des Jazz in Verbindung gebracht werden.

Film wird bei Schneider frei von Bedeutung und von Sinnzusammenhängen zu nichts anderem als zu einer filmischen Möglichkeit montiert. Schneiders Unsinn richtet sich gegen die Einheit des Films, seine Filme lassen kein Organisationsprinzip erkennen und verweigern in diesem Sinne einen Werkstatus. Angesichts einer radikalen Offenheit und Beliebigkeit des filmischen Ablaufs entsteht der Eindruck, dass jeden Augenblick alles passieren kann.

Im Anschluss an diese Erkenntnisse können Schneiders Filme als Ereignisse bestimmt und definiert werden. Der dritte Teil dieser Arbeit soll zeigen, inwiefern Schneiders Filme mit dem Ereignisbegriff in Zusammenhang gebracht werden können. Film bei Schneider kann als eine Art Bühne verstanden werden, man kann sagen, dass sich Film als direkte und spontane Aktion ereignet.

In diesem Kapitel soll auf die Improvisation in Schneiders Filmen eingegangen werden. Wie realisiert Schneider Improvisation im Film und mit welchen Verfahren verleiht Schneider seinen Filmen einen improvisierten Charakter. Schneiders Filme zeigen eine Repräsentationskritik, indem das Medium in Anlehnung an die Filmgrotesken des Stummfilmkinos in seinen performativen Qualitäten genutzt wird. Schneider macht die Produktion des Filmes und die technischen Bedingungen des Mediums sichtbar. Schneiders Kino kann hierin mit dem Begriff eines direkten Kinos bezeichnet werden. In seinem spontanen und improvisierten Umgang mit dem Medium lässt Schneider den Zuschauer scheinbar unmittelbar an der Entstehung des Filmes teilhaben.

In Bezugnahme auf Ereignis- und Performativitätstheorien soll auf das Verhältnis zwischen einer repräsentativen und einer präsentierenden Ordnung und einer damit einhergehenden Wahrnehmungsordnung eingegangen werden.

Im Anschluss daran soll im letzten Kapitel ein Bogen gespannt werden zur Bedeutung von Schneiders Filmen. Worin liegt die Bedeutung von Blödsinn und Unsinn in Schneiders Werk und was für ein Kunstbegriff geht damit einher?

Es soll auf den für Schneider zentralen Begriff der Freiheit eingegangen werden und auf dessen Zusammenhänge mit Unsinn und Absurdität. Schneiders Filme können in Anlehnung an Dada und an den von Bachtain geprägten Begriff des grotesken Realismus gelesen werden.

„Schneider ist sein eigenes Genre“.⁷ Schneiders Filme sind Ausnahmeerscheinungen im deutschen Film der 90er Jahre, seine Filme stammen aus keiner Tradition im engeren Sinn und haben keine geschaffen. Dennoch sind sie nicht völlig außerhalb einer Tradition und können etwa mit den Stummfilmgrotesken von Ernst Lubitsch sowie mit den Filmen von Vlado Kristl und den frühen Filmen von Schlingensief in Verbindung gebracht werden.

⁷ Holighaus, Alfred: Spiel mir das Lied vom Kot. In: TIP Magazin. Nr. 24, 1993
<http://www.filmportal.de/node/44627/material/706340> (13.12.2011)

2. Absurde Narration

2.1. Vier Filme

Helge Schneider hat zwischen 1993 und 2004, in einer Zeitspanne von elf Jahren, vier Filme gedreht. Hier soll ein Einblick in seine Filme gegeben werden.

Texas – Doc Snyder hält die Welt in Atem, der erste Langfilm Schneiders aus dem Jahr 1993, treibt ein offensichtliches und wenig subtiles Spiel mit dem klassischen Spielfilm. In einer pubertär-anarchistischen Attitüde werden die Regelhaftigkeit und Normativität des Filmes dekonstruiert und auf eine direkte und übertrieben ansehnliche Weise vorgeführt. Der zweite Film des Künstlers, 00 Schneider – Jagd auf Nihil Baxter, entstand 1994, nur ein Jahr nach Texas und ist jenem in Ästhetik und Grundstruktur sehr ähnlich, obwohl die Übertriebenheit und Vorsätzlichkeit vor allem der narrativen Regelbrüche etwas zurückgenommener bzw. subtiler sind. Texas und 00 Schneider sind auf den ersten Blick Genreparodien, einmal eines Westerns und einmal eines Krimis. Es stellt sich jedoch schnell heraus, dass sich die Filme in dieser Kategorisierung nicht erschließen lassen.

„Helge Schneider hat keinen Western gemacht und erst recht keine Komödie, dafür aber einen Film, in dem man dauernd lachen muß. Schneider ist sein eigenes Genre - und die bekannte Theaterstadt Mülheim entwickelt sich allmählich zum Zentrum für eine Variante des deutschen Films, in der die gängigen Regeln desselben keine Rolle mehr spielen.“⁸

Schneider erzeugt durch Genrebezüge filmische Gewohnheiten und Erwartungen. Im Grunde geht es nicht um ein Parodieren filmischer Genres sondern um die Dekonstruktion einer sinnvollen Erzählung. Praxis Dr. Hasenbein, Schneiders dritter Film, ist 1997, nahe an den ersten beiden Filmen entstanden. Nach diesem Film wollte Schneider eigentlich keinen Film mehr machen, sieben Jahre später im Jahr 2004 entstand Jazzclub – Der frühe Vogel fängt den Wurm. Diese beiden Filme haben nicht solch kulturell stark ausgebildete Genres als Vorlage. Praxis Dr. Hasenbein ist an den Arztfilm, Jazzclub an den Musikfilm mit autobiographischen Zügen angelehnt. Dementsprechend beziehen sich diese beiden Filme weniger stark auf klassische Narrationsideale. Einem spielerisch-dekonstruktiven Umgang mit narrativen Herstellungsidealen weicht in den Filmen Praxis Dr. Hasenbein und Jazzclub eine ebenso radikale Verweigerung der Narration. Die beiden Filme sind groteske Milieustudien, wobei deren Plot bzw. erzählerischer Rahmen als ein beliebiger Vorwand gesehen werden muss, innerhalb dem Schneider seinen Unsinn setzt.

⁸ ebd.

Zunächst soll anhand von Schneiders erstem Film Texas untersucht werden, wie Schneider mit Handlungskonventionen und dramaturgischen Regeln umgeht, wie er diegetischen Konstruktionen und dramaturgische Mechanismen ausstellt, entblößt und wie er jene auf diese Weise letztendlich bewusst zerstört. Das Ideal des unsichtbaren Schnitts und dessen Gewährleistung einer scheinbaren Kontinuität und Homogenität wird abgelehnt. Die Funktion einer geschlossenen und einheitlichen Handlung als Gewährleistung einer ungebrochenen Sicht in eine illusionistische Erzählung wird ad absurdum geführt. Der Film ist heterogen, unabgeschlossen und offen.

Am Beispiel des Films 00 Schneider soll gezeigt werden, dass die an das Kriminalgenre angelehnte Geschichte nur mehr leere Hülle und Versatzstück ohne Sinn ist. Narrative und dramaturgische Herstellungsmechanismen zur Erzeugung einer Geschichte werden nicht so sehr ausgestellt und ins Absurde und Lächerliche gezogen sondern schlichtweg missachtet. Ein grundsätzlicher Unwille gegenüber dem Filmisch-Erzählerischen drückt sich hier in einer Verweigerung gegenüber dem Plot aus. Wie muss man sich das vorstellen? Der Plot ist völlig unverbindlich und unbedeutend. Schneider setzt sich hier über Grundgeschichte des Kriminalfilms hinweg und erzählt einfach ganz andere Dinge, die absolut nichts mit dem Krimi-Narrativ zu tun haben. Es wird sich die Frage stellen, was über dieses erzählerische Verfahren gesagt werden kann?

In den Filmen Praxis Dr. Hasenbein und Jazzclub ist im Grunde dann gar keine Geschichte im klassischen Sinne mehr vorhanden. Es gibt nur mehr einen erzählerischen Rahmen, der jedoch in keinster Weise eine narrative Funktion einnimmt. Die Anti-Haltung in Praxis Dr. Hasenbein und Jazzclub bezieht sich auf den Spielfilm selbst und auf die narrative Funktion des Spielfilms, eine Geschichte zu erzählen.

In Schneiders anarchistischem Umgang mit Narration sind ein reflexiver Umgang mit Regeln und Konventionen des klassischen Erzählkinos sowie eine Verweigerungshaltung gegenüber dem illusionistischen Spielfilm zu erkennen. Am Ende des Kapitels soll gezeigt werden, dass Schneider mit diesem unsinnigen Umgang mit Film und Narration einen Protest formuliert.

2.2. Texas – Doc Snyder hält die Welt in Atem

Helge Schneider bedient sich in Texas an erzähltechnischen Formeln und dramaturgischen Strategien des konventionellen Spielfilms und tut so als würde er eine Geschichte erzählen wollen. Er macht dabei jedoch vorsätzlich alles falsch, sodass die

Handlung absolut keinen Sinn ergibt. Dabei wird gezeigt, dass die Filmgeschichte und die Handlungsgeschehnisse irrelevant sind und dass es vielmehr um ein anarchistisches Spiel und um eine Dekonstruktion geht. Im Folgenden sollen die Ausformungen dieses anarchistischen Umgangs mit dem klassischen Erzählfilm näher bestimmt und anhand verschiedener Beispiele erläutert werden.

2.2.1. Anarchistischer Aufbau

Die (Grund-)Geschichte von Texas ist extrem verkürzt und wird bereits mit der ersten Szene erzählt. Doc Snyder kehrt nach dreißig Jahren in seine Heimat Texas zurück, wo ein Kopfgeld auf ihn ausgeschrieben ist, um sich seine schmutzige Wäsche von seiner Mutter waschen zu lassen. Damit er nicht mit leeren Händen nach Hause kehrt, überfällt er eine Postkutsche, womit kurzerhand sein Widerpart, der überfallene Nasenmann eingeführt wird, der Rache schwört. Doc Snyder verliert dabei seinen Wäschesack, den es zurückzuholen gilt. Mit dieser Eingangsszene ist ein zwar parodistisch ausgeformtes, aber erzähltechnisch relativ klassisches Narrativ eingeführt, welches Erwartungen auf das folgende Geschehen innerhalb des abgesteckten Rahmens der Filmrealität erzeugt. Doch erst dreißig Minuten später, als sich Doc Snyder erstmals von seinem am Rande gelegenen Elternhaus in die Stadt Texas begibt und als Protagonist handelnd in die Geschichte interveniert, wird die Ausgangssituation der Westernhandlung der ersten Szene wieder aufgenommen. Nachdem im ersten Teil des Filmes von einer Konfrontation der beiden Erzfeinde nicht einmal die Rede ist und der Handlungsraum um Doc Snyder bei seiner Mutter und an einsamen Lagerfeuern sowie jener um den Nasenmann und den Alltag in der Stadt Texas gänzlich voneinander getrennt sind und nicht aufeinander zulaufen, wird im zweiten Teil die Handlung übertrieben forciert, wobei alle erdenklichen Ausformungen konfrontativer Auseinandersetzungen und blutrünstiger Zwischenfälle durchgespielt werden.

Der narrative Aufbau in Texas gestaltet sich also grob in zwei Teile, wobei im ersten Teil die Grundgeschichte völlig außen vor gelassen wird und im zweiten Teil ein an das Westerngenre angelehntes Narrativ überstrapaziert wird. Der Western wird endlich mit seinen ihm scheinbar fast schon natürlich zugehörenden klassischen Genreszenen bestückt. Mit der Rettung Hanks vor seiner Hinrichtung beginnen die wahren Heldentaten, die ein Western gewöhnlich verspricht. Als Nächstes steht ein Banküberfall auf dem Plan, welcher wiederum in einer Schießerei mit dem Sheriff endet, in der dieser und sein Bruder, den Snyder wenig heldenhaft als Schutzschild

benutzt, erschossen werden. Der Nasenmann, der Zeuge dieser Geschehnisse ist, jagt in einer weiteren stereotypen Verfolgungsszene dem davon reitenden Räuber hinterher, unterliegt Doc Snyder aber schließlich durch eine trickreiche List. Die Ereignisse überstürzen sich nun schlagartig und wenig später reitet Snyder abermals in die Stadt, wo er auf einer Anhöhe Gott höchstpersönlich begegnet. Als sich unten vor dem Saloon die Bürger versammeln und angesichts der jüngsten Ereignisse Doc Snyder zur Rechenschaft ziehen wollen, meistert der Held den Kampf des Einzelnen gegen die Menge, indem er mit Gottes Hilfe ein Erdbeben verursacht. Schließlich gibt es zahlreiche Zweikämpfe zwischen den beiden Protagonisten, deren Höhepunkt die Duellscene am Ende des Filmes darstellt.

Schneiders anarchistische Verweigerungshaltung gegenüber der klassischen Narration drückt sich in Texas in einer direkten und konfrontativen Adressierung des Erzählfilms aus. Eine Überstrapazierung der Handlung in Form einer maßlosen Bedienung an dramaturgisch-narrativen Herstellungstechniken und Klischees führt zur ständigen Relativierung und Dekonstruktion des Erzählten.

2.2.2. Unsinnige Dramaturgie – Entdramatisierung

Im zweiten Teil des Films steuert Schneider in einer radikalen erzählerischen Abkürzung gleich auf das Resultat einer prototypischen Westerngeschichte zu. Das Ende, an dem sämtliche Widerstreiter des Helden von diesem getötet sind, wird in Gestalt einer Zusammenfassung zum vorantreibenden Motor der Geschichte. Während die Vorbereitungen und Ursachen im ersten Teil ausbleiben werden im letzten Teil des Filmes nur Ergebnisse gezeigt. Das Prinzip der Kausalität wird umgekehrt, der Film zeigt nur vollendete Tatsachen. Es ist nicht der sich zuspitzende Konflikt, der beispielsweise zum Duell und damit zur Auflösung des Konfliktes führt sondern das Duell ist auf einmal da und steht sozusagen am Anfang seiner eigenen Erzählung.

Faulstich definiert das Genre als „ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar“.⁹ Texas besteht in diesem Sinne aus Versatzstücken einer Westerngeschichte, die sich aus Konventionen und Klischees des Genres erschöpfen. Schneider reduziert das Genres auf seine fest tradierten äußerlichen Faktoren, er konstruiert kein Narrativ, das mit Motiven und Psychologisierung die Erzählung von innen heraus plausibilisiert. Die Genreszenen

⁹ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Fink 2002 S. 18

sind allein auf ihren Wiedererkennungswert gestützt. Sie sind nicht inhaltlich-narrativ motiviert und werden wie Fremdkörper wörtlich eingefügt, wodurch sie als bloße Erfüllung der an das Genre-Narrativ gekoppelten Erwartungshaltungen sichtbar werden. Schneider führt eine Metaebene ein, die seine Haltung zum Film, zur Geschichte, einbringt. Das Genre und die daran gebundenen Erwartungen werden nicht ernsthaft erfüllt, sondern oberflächlich ausgefüllt. Schneider zerschlägt die Funktion von Genres „als Geschichten generierende Systeme“¹⁰ - seine Genrebezüge sind filmisch entleerte Zitate.

Schneiders Haltung gegenüber dem Westernnarrativ ist in Peter Strotmanns Bemerkung sehr treffend beschrieben: „Da es sich hier um einen Western handelt - mehr oder weniger, eher weniger - gibt es weiterhin Pferde, Lagerfeuer, einen Sheriff, einen Saloon, einen Banküberfall.“¹¹ Es wird der Eindruck einer kindlichen Vorstellung über die Machart eines Westernfilms transportiert. Jens Steinbrenner schreibt, Helge Schneider habe „einen Western und einen Krimi [gemacht], ganz genauso wie eine singende Herrentorte eben einen Western und einen Krimi machen würde. Vorsätzlich schlecht, in jeder Beziehung.“¹²

Schneider erzeugt mit seinen Genrebezügen stark ausgebildete Erwartungen, die einen engen Spielraum des Eintreffenden schaffen, um diese Enge umso lustvoller zu sprengen und dabei den auf sicherem Boden geglaubten Zuschauer doppelt zu erschüttern. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Schneider mit Erwartungshaltungen spielt, wie diese ad absurdum geführt werden und was dabei entsteht.

Erwartungshaltungen werden einerseits auf der inhaltlichen Ebene vereitelt, indem Schneider eine klassische Genreszene mit einem möglichst unklassischen Narrativ umsetzt, das weit hergeholt und völlig an den Haaren herbeigezogen ist. Andererseits spielt Schneider mit den dramaturgischen Funktionen von Genreszenen und vereitelt dabei erzeugte Erwartungshaltungen.

Stereotype Genreszenen, die in der klassischen Filmsprache fest verankert sind, haben meistens eine zentrale dramaturgische Funktion. Ein Paradebeispiel dafür ist Alfred Hitchcocks berühmt gewordenes Beispiel der Bombe unter dem Tisch. Geht die Bombe einfach plötzlich hoch, ist es eine Überraschung, weiß der Zuschauer jedoch im Unterschied zu den bedrohten Figuren von der Bombe entsteht Suspense. Man kann

¹⁰ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007 S. 204

¹¹ Strotmann, Peter: Texas – Doc Snyder hält die Welt in Atem. In: film-dienst, Nr. 24; 1993
<http://www.filmportal.de/node/44627/material/706338> (21.11.2011)

¹² Steinbrenner: Aus dem Schneider.

sagen, dass Schneider absichtlich das Gegenteil tut und zudem solche dramaturgischen Regeln in seinen Filmen selbstreferentiell thematisiert. Das Dehnen der filmischen Zeit zum Aufbau von Spannung wird in Texas in mehreren Szenen inhaltlich aufgenommen. In der Duellsituation zückt der Nasenmann seine Waffe, während Doc Snyder dagegen seine Taschenuhr zückt und sagt, er habe Zeit – ein Uhricken setzt ein. Zeit nimmt sich Doc Snyder ebenfalls ausdrücklich beim Banküberfall indem er seelenruhig in die Bank spaziert, sich einen Kugelschreiber nimmt und seine Forderung, im Hinblick dieser filmischen Situation gefühlt langatmig, auf einen Zettel schreibt. Auf einem Stuhl sitzend wartet er, bis der Bankangestellte ihm das Geld in die Tasche gibt und sagt abermals, dass er Zeit habe. An einer anderen Stelle des Filmes, als er den Nasenmann flüchten lässt, singt er im Anschluss davon gar ein Lied: „Den kriege ich schon, der kommt nicht weit; ich weiß wo er hin will, ich hab Zeit; der Mann mit der Nase - er tut mir leid, Getreidemühle, Einsamkeit“. Die Szenen erzählen das ihnen zugrunde gelegte filmisch-dramaturgische Handwerk zum Aufbau von Spannung und erzielen damit auf eine sehr direkte und wenig subtile Weise Spannungsabbau und Entdramatisierung.

Geschehnisse, die sich einer dramaturgischen Aufbereitung anbieten würden, werden wie gezeigt wurde als vollendete Tatsachen hingestellt. Die Befreiung des Bruders aus dem Gefängnis durch Doc Snyder wäre beispielsweise ein klassischer Plot mit Potential zu einer erzähltechnischen Auflösung. Die Befreiung tritt jedoch ein, ohne dass sie davor jemals als Vorhaben zur Sprache kommt. Jegliches Spannungspotential, das aus einer solchen Tat geschöpft werden kann, wird verunmöglicht und diese Verweigerung wird wiederum explizit thematisiert. Die mit spannungsgeladener Musik unterlegte Szene, in der sich die Hand des heranschleichenden Cowboys prüfend dem eingenickten Sheriff nähert und die Befreiung als eine gefährliche Nacht- und Nebel Aktion suggeriert, wird jäh zerstört, als Snyder den Sheriff stattdessen aufweckt und sich in einer billigen Verkleidung als Amtsarzt vorstellt. Unspektakulär und möglichst unglaubwürdig holt er den Bruder mit dem Vorwand aus seiner Gefangenschaft, dass dieser krank wäre und deshalb nicht gehängt werden könne. Die Szene schafft mit der Anwendung tradierter Formeln zur Spannungserzeugung ein filmsprachliches Stereotyp und nimmt durch die Zerschlagung der dadurch wachgerufenen Erwartung inhaltlich Bezug auf die Vereitelung von Spannung. Hier wird die Erzeugung von Spannung gezeigt und nicht umgekehrt ein Geschehen inszeniert, das Spannung erzeugt.

2.2.3. Dilettantische Umsetzung des Narrativs

Durch die falsche und verkehrte Anwendung dramaturgischer Regeln zeigt Schneider die Konstruiertheit und Künstlichkeit einer Filmgeschichte. Hickethier schreibt, dass „noch die beste dramaturgische Konstruktion [...] wenig [nützt], wenn sie sich mit dem zu erzählenden Stoff nicht zu einer Einheit verbindet und die Konstruktion nicht hinter dem zu Erzählenden unsichtbar wird.“¹³ Schneider will gerade dramaturgische Konstruktionsregeln sichtbar machen und wendet diese möglichst falsch an. So wird beispielsweise einmal Doc Snyder die Nachricht überbracht, dass seine Mutter mit dem Barhocker umgefallen ist. Diesem narrativ unbedeutenden Ereignis wird ein immenses Gewicht beigemessen. Es wird in der Erzählung vor- und nachbereitet, als wichtige und ausschlaggebende Information dargestellt und zu einem Wendepunkt stilisiert, welche zum Beweggrund für Doc Snyder wird, sich erstmals in der Filmgeschichte persönlich in die Stadt zu begeben. Dieser inhaltlich unsinnige und rein narrativ konstruierte Auslöser wird allerdings gleich im Anschluss wieder verworfen und das Umfallen der Mutter ist für die weiteren Geschehnisse gänzlich unbedeutend. Die zwei Szenen stellen letztlich eine rein zeitliche Abfolge dar und der Film selbst gibt die absurde Kausalität dieses als folgenschwer evozierten Ereignisses der Lächerlichkeit preis. Schneider macht sich lustig darüber, dass ein so marginales Geschehen, wie das Umfallen der Mutter wohl kaum die diesem aufgeladene handlungstragende Funktion ausfüllen kann. In dieser Integration des dramaturgischen Handwerks in die Filmgeschichte ist ein selbstreflexiver Bezug auf filmisches Erzählen erkennbar.

Am Beispiel von Doc Snyders Wäschesack, welcher dramaturgisch die Funktion eines MacGuffin hat, wird ein für Schneiders Filme charakteristisches, ambivalentes Verhältnis zur Handlung erkennbar. Der abhanden gekommene Wäschesack ist zunächst immer ein Anlass für die Figuren, ihn zurückzuerlangen. Im Anschluss gerät diese Ausgangssituation in Vergessenheit und erst das plötzliche Wiederauftauchen des Wäschesacks erinnert an seine vermeintliche Bedeutung und die ursprüngliche Intentionen der Figuren. Die narrative Entwicklung verläuft sich bei Schneider ständig im Nichts, die Handlung befindet sich im Grunde permanent im Leerlauf. Die groteske Rolle, die der Wäschesack in der Geschichte einnimmt, wird schon in der ersten Szene ersichtlich. Snyders schmutzige Wäsche ist der Grund, weshalb er nach dreißig Jahren zu seiner Mutter nach Texas zurückkehrt. Doch als ihm die Kutsche mit diesem davon fährt, gelangt der Wäschesack in die Stadt und wird zum geheimnisvollen und

¹³ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 118

umkämpften Objekt. Sein zentraler Stellenwert bestätigt sich aber angesichts dessen, dass er ständig wieder aus dem Blickfeld der Figuren und dem Augenmerk des Filmes selbst gerät, nie. Als sich die Mutter auf den Weg in die Stadt begibt, um ihn zu holen, findet sie ihn eher beiläufig beim Sheriff, während sie ihren Sohn im Gefängnis besucht. Und genauso beiläufig verliert sie ihn bzw. verliert sich seine Spur kurze Zeit später wieder, indem der Film seine Aufmerksamkeit auf ganz andere Dinge lenkt. Nach zahlreichen irrwitzigen Variationen dieses Schemas bricht irgendwann die Erzählung um den Wäschesack ohne Konklusion ab. Die Gewichtung des Objekts divergiert mit seiner tatsächlichen Bedeutungslosigkeit für den Handlungsverlauf und diese Tatsache wird schließlich offen gezeigt. Hier wird ein Spiel mit Information getrieben, dem Zuschauer werden Informationen vorgesetzt, die filmisch gesehen eigentlich keine sind, weil sie für die Entwicklung der Geschichte irrelevant sind. Schneider verstößt damit gegen das Diktat der Komprimierung, wonach

„nur gezeigt werden soll, was für die Geschichte wichtig ist. Weil dieses Prinzip in der Filmpraxis [...] zur Regel und damit zur Konvention geworden ist, bedeutet dies umgekehrt, dass der Zuschauer alles, was gezeigt wird, in der Regel als wichtig für den Konflikt und dessen Lösung nimmt.“¹⁴

Der Regisseur treibt sein Unwesen mit diesem geschulten Blick, er irritiert und verwirrt die Aufmerksamkeit des Zusehers, durch eine unverhältnismäßige Gewichtung und falsche Verteilung von Handlungsinformationen sowie durch permanente Ablenkung und Vereitelung des Erzählstrangs.

2.2.4. Kritik am Ideal des unsichtbaren Schnitts

Indem Schneider beispielsweise, wie gezeigt wurde, die Handlung völlig außen vor lässt, bringt er zum Ausdruck wie verhasst ihm die Handlung ist. Gleichzeitig verhält er sich zur Handlung, er zeigt einen falschen und unangemessenen Umgang mit Narration. Handlung ist bei Schneider eine Art Fremdkörper und wird als etwas Äußerliches und Oberflächliches behandelt, das sich nicht so recht in den Film einfügen lässt. Dinge, die in der klassischen Narration gewöhnlich gründlich vorbereitet werden, geschehen in Schneiders Filmen abrupt und sprunghaft plötzlich. Wende- und Höhepunkte sind nicht integrierte Teile eines Ganzen, d.h. sie werden nicht durch die Geschichte begründet und wirken daher eingefügt. In dieser Holprigkeit wird die Konstruiertheit einer Filmdiegese und einer Filmgeschichte sichtbar gemacht. Handlung fügt sich nicht nahtlos aneinander und wird mittels vieler verschiedener Verfahren ständig gestört und

¹⁴ ebd. S.119

gebrochen. In jener Szene, in der Doc Snyder erstmals den Saloon aufsucht und zunächst planlos im Korridor herumsteht, dort selbstgefällig alberne slapstickartige Improvisationen macht und der Zuschauer genauso wie der Protagonist nicht recht zu wissen scheinen, was er will, muss die nächste Einstellung, die seinen Gegner einführt, der narrativen Entwicklung der Szene auf die Sprünge helfen. In der Ziellosigkeit und Unforciertheit einer ständig stagnierenden Erzählung zeigt Schneider eine Lustlosigkeit gegenüber der Handlung.

Mit diesen Verfahren adressiert Schneider das Ideal des unsichtbaren Schnitts. Schneider antwortet auf das Postulat des unsichtbaren Schnitts mit radikalen Kontinuitätsbrüchen, die Illusion eines ungebrochenen Geschehens wird von Schneider vorsätzlich zerstört. Schneider arbeitet gegen Homogenität, Durchgängigkeit und Geschlossenheit der Narration an. Es gilt diese um jeden Preis zu vermeiden bzw. zu zerstören.

„Die Organisation der Bilder folgt Harmonievorstellungen, will als Nicht-Eingriff, natürliches Geschehen in Erscheinung treten. Filmtheoretisch ist daraus eine kämpferische Anti-Montage-Theorie hervorgegangen: Kontinuum, Fluß, Natur, Leben, Realismus, Mise-en-scène sind ihre Stichworte“¹⁵

Hickethier weist darauf hin, dass die Konventionen des unsichtbaren Schnitts „heute so selbstverständlich und als dem Film ‚naturhaft‘ zugehörig [erscheinen], dass sie als artifizielle, regelhaft angewendete Formen kaum noch bewusst sind.“¹⁶ Christian Schulte sagt „daß uns die genrespezifischen Herstellungsideale (unsichtbarer Schnitt, richtiger Anschluß etc.), die ein in sich stimmiges Voranschreiten der Handlung [...] gewährleisten, zu einer zweiten Natur geworden sind.“¹⁷ Gemessen an der uns zur Gewohnheit gewordenen, geschlossenen und in sich stimmigen Narration, sind Schneiders Geschichten falsch und amateurhaft, sie sind holprig und ungehobelt, sie irritieren den Zuschauer in seiner geschulten Wahrnehmung und ermöglichen eine Erfahrung, die diese Selbstverständlichkeit radikal in Frage stellt.

Helge Schneider setzt den Idealen von Einheitlichkeit und Linearität eine extrem heterogene Struktur entgegen. Das filmische Narrativ wird durch eine nicht stringente Erzählung massiv gestört.

¹⁵ ebd. S. 148

¹⁶ ebd. S. 143

¹⁷ Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauer. Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit.

<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/dialoge-mit-zuschauern.html> (13.10.2011)

2.2.5. Langeweile und Zerstreuung

Schneider scheint eine Zerstreuung des Zuschauers anzustreben. Gerade im Film *Texas*, wo relativ viel Handlungsgeschehen eingebaut ist, ist es nahezu unmöglich, der Erzählung zu folgen. Die Geschichte wird ständig von mehr oder weniger langen Szenen, die absolut nichts mit der Grundgeschichte zu tun haben, unterbrochen. Noch irritierender ist es, wenn eine Erzählung regelrecht abbricht und beispielsweise gar nicht mehr an ein voriges Ereignis anschließt. Als die Mutter in die Stadt geht, soll Doc Snyder im Wald auf sie warten. Das Warten des Sohnes wird in zwei Szenen gezeigt und sorgfältig unterstrichen. Dann verläuft sich zunächst der Handlungsstrang um die Mutter, die den Wäschesack holen sollte, dabei aber in einen anderen Handlungsverlauf hineingerät und irgendwann später sitzt Doc Snyder am nächtlichen Lagerfeuer. Das widerspricht der Ausgangslage, diese ist aber ohnehin längst ins Abseits geraten und schlicht verworfen worden.

Mit einer vorsätzlichen Irritierung und Zerstreuung der Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die Sinnlosigkeit der Handlung stellt sich eine gewisse Langeweile ein.

Wiemer und Zechner beschreiben in ihrer Einleitung des Sammelbandes „Paradoxien der Langeweile“ die Langeweile als „eine Erfahrung fehlenden Sinns“.¹⁸ Sie führen weiter aus, dass Warten eine „Haltung innerhalb der Langeweile“ wäre, wobei „der Wartende [...] sich in einem nicht ausgefüllten, nicht zielgerichteten, nicht funktionalen Zustand [befindet].“¹⁹ Die oben ausgeführte Anti-Narration in Schneiders Filmen scheint in ihren Vereitelungen von Funktionalität, Sinn und Ziel eben jene Erfahrung der Unterbrechung und der Leere anzustreben. In der zuvor schon angesprochenen Szene, in welcher Doc Snyder allein zurückgelassen wird und auf seine Mutter warten soll, werden das Warten und die Langeweile explizit zum Thema gemacht. Die Mutter verlässt das Bild und die Kamera bleibt auf Doc Snyder gerichtet, der ratlos dasteht, im Selbstgespräch seine Situation schildert und laut darüber nachdenkt, dass es anfangen könnte zu regnen. Nach ein paar Zwischenschnitten sehen wir das unveränderte Bild des Protagonisten, wie er immer noch Selbstgespräche führt: „Ich stehe hier seit geraumer Zeit und warte und warte“. Er wartet – „auf den Regen, der nicht kommt“ und auf die „Mama, die eben in die Stadt gegangen“ ist und verrennt sich dabei noch in eine

¹⁸ Wiemer, Serjoscha; Zechner, Anke: Im Nirgendwo und ohne Ziel lange zu verweilen. Temponauten des grauen Glücks. Überlegungen zu Langeweile und Kino ausgehend von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer. In: Heller, Franziska; ua. (Hg.): Paradoxien der Langeweile. Marburg: Schüren 2008. S. 11

¹⁹ ebd. S. 14

sprachliche Abhandlung über die Wichtigkeit des Regens für den Bauern. Schließlich wendet er sich zur Kamera und spricht direkt in sie hinein, dass seine Mutter wiederkommen solle. Hier wird die Seherfahrung von Richtungslosigkeit und Langeweile, die die Szene erzeugt, auf humorvolle Weise inhaltlich in der Szene thematisiert. In Anlehnung an die Theorien Benjamins und Kracauers, nach denen „die Zerstreuung im Alltag der Großstadt, das Zusammenhanglose, Oberflächliche, Chaotische [...] einen Ort im Kino [findet]“²⁰, seien „die Sinnlosigkeit und pure Äußerlichkeit der Zerstreuung [...] als positive Eigenschaften zu verstehen, die sich gegen eine falsche (idealistische) Sinnproduktion sperren“.²¹ Der Film soll also diesen Zerfall nicht leugnen und den fragmentisierten Blick in eine künstliche Ganzheit zurückzwängen. In diesem Sinne werden bei Schneider Unsinn und „Langeweile [...] immer zu einer Kritik der herrschenden Form“.²² Dieses Verfahren findet sich auch in Alexander Kluges Arbeiten. Schulte schreibt, dass „die Wahrnehmung [...] mit einer anderen Zeitökonomie [konfrontiert wird]“, wenn „Zeit regelrecht verschwendet [wird], ohne daß etwas Spektakuläres auf den Punkt gebracht würde.“²³ Auch in den Filmen von Vlado Kristl, um ein weiteres Beispiel zu nennen, ist diese Wahrnehmungspolitik enthalten:

„Kristls Filme sind angefüllt mit nicht enden wollenden Augenblicken der Ratlosigkeit, der Langeweile und des sinnlosen Spiels, jener „Improvisation, die dem Zufall ungesteuerter Empirie planvoll sich überläßt“ Und sie gewinnen ihre Authentizität gerade, indem sie diese Momente des Wartens bewusst in sich aufnehmen und in einem Kontext erfahrbar machen, der auf sinnvoll arrangierte Plots abonniert ist.“²⁴

In einem Interview mit Christoph Schlingensief sagt Schneider zu Texas: „Ich hab den Rhythmus nämlich breit gestreut, über den ganzen Film, und der Film hat einen Rhythmus, den siehst du aber erst ganz zum Schluss, man muss sich darauf einlassen.“²⁵ Schneider spricht hier möglicherweise die ungewohnte Seherfahrung an, die der Zuschauer, angesichts seiner Eingewöhnung an eine vernünftige und kompakte Narrationstechnik, als völlig unsinnig wahrnimmt. In Texas gibt es eine Szene, die eine

²⁰ ebd. S.16

²¹ ebd. S. 18

²² ebd. S. 25

²³ Schulte, Christian: Cross-Mapping/ Aspekte des Komischen. Mit der Straßenkarte von Groß-Londen den Harz durchwandern. 2004

<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/cross-mapping-aspekte-des-komischen.html> (20.12.2001)

²⁴ Schulte: Vlado Kristl. 2010 S. 24

²⁵ dctp Mitternachtsmagazin. Helge Schneider interviewt von Christoph Schlingensief. Filmbericht: Walter Lenertz. Dauer: 23' In: dctp.tv

<http://www.dctp.tv/filme/helge-schneider-mein-idealzuschauer-ist-jung-und-weiblich/> (12.01.2012)

sehr gute Vorstellung über diese eigenwillige Zeiterfahrung vermittelt. Buddy Casino, „der Mann der Fliegerei“ ist als Fremder mit seinem Gehilfen in Texas, um dort mit seinem fliegenden Motorrad eine Flugschau vorzuführen. Er startet auf einer Anhöhe und hebt zum Flug ab, die Dorfbewohner können sich nicht wirklich begeistern und begeben sich bald desinteressiert zurück in den Saloon. Dann geschehen ganz andere Dinge, bis ganze fünf Szenen bzw. drei Filmminuten später, als der Zuschauer dieses Ereignis längst vergessen hat, ein Anschluss an diese Szene erfolgt. Die Familie Snyder sitzt auf der Veranda. Die drei schauen mit entleerten Blicken ins Weite bis sie irgendetwas zu sehen scheinen und ihre Blicke sich durch das Bildfeld bewegen. Es folgt ein Schnitt und am Himmel ist die Silhouette Buddy Casinos zu sehen.

2.3. 00 Schneider – Jagd auf Nihil Baxter

In 00 Schneider zeigt Schneider verstärkt eine Anti-Haltung und eine Verweigerung gegenüber dem Plot. Dem Formanarchismus und der Überstrapazierung der Handlung in Texas weichen Strategien der Verweigerung. Die narrativen Regelbrüche, die in Texas auf allen erdenklichen Ebenen begangen werden, konzentrieren sich in 00 Schneider stärker in der Grundgeschichte des Films und im Genre.

Bereits in der Besprechung von Texas konnte gezeigt werden, dass Schneider Handlungsgeschehnisse abbricht, dass er von der Grundgeschichte abschweift. Dieses Abschweifen ist ein charakteristisches Verfahren in Schneiders Filmen und soll am Beispiel von 00 Schneider besprochen werden. In 00 Schneider wird die Kriminalgeschichte so sehr an den Rand gedrängt, dass man das kaum mehr als unvernünftiges Erzählen bezeichnen kann. Was bedeutet das für die Erzählung, wenn diese ständig mit völlig anderen Dingen, die sich nicht im Geringsten in die Geschichte einfügen lassen, gebrochen wird? Es soll im Folgenden eine Vorstellung vermittelt werden, inwieweit Schneiders Filme als Verweigerungen bezeichnet werden können.

2.3.1. Verweigerung des Genre-Narrativ

Sind es im Western eher einzelne Szenen, Charaktere und verschiedene moralische Motive, die das Genre kennzeichnen, so ist der Krimi durch eine lineare Struktur zwischen Mord und Aufklärung gekennzeichnet. Schneider verkürzt auch hier die Genre-Erzählung auf ihre stereotypen Merkmale bis zur Unsinnigkeit, indem er die Stationen Mord, Ermittlung, Verdacht, Beweis und Festnahme in 00 Schneider ohne dramaturgisch-narrative Aufbereitung schlicht durchschreitet. Schneider treibt der

Geschichte auf diese Weise jegliche Spannung und Rätselhaftigkeit aus, der Zuschauer wird nicht in die Aufklärung des Falles miteinbezogen und kommt nicht einmal in den „Genuss“ des Mitfiebers und Mitdenkens. Während in Texas in einzelnen Szenen Spannung noch scheinbar aufgebaut wird, um sie gleich darauf völlig zu zerstören, ist in diesem Film jegliche Spannungsdramaturgie absent.

Der Film 00 Schneider beginnt mit einem Intro, das den Mord an Metulski zeigt und den Zuschauer in die Grundgeschichte der Krimiparodie einführt. Nihil Baxter sucht den Zirkusclown Metulski auf, um das Geld für das Auto, welches er von ihm gekauft hat und das nun nicht ordnungsgemäß funktioniert, zurückzuverlangen. Es kommt zu einer kurzen Auseinandersetzung, wobei Nihil Baxter dem Clown Metulski mit einer Skulptur eins überzieht und ihn dabei ungewollt tötet. Damit verstößt Schneider gegen das Genre-Prinzip des Whodoneit, wo üblicherweise ebenfalls am Anfang des Films ein Mord gezeigt wird, der Zuschauer aber im Gegenteil nicht erfährt, wer der Mörder ist, da sich die folgende Handlung um die Aufklärung des Falles dreht. Indem die im Kriminalfilm üblicherweise vorenthaltene Information und die daraus resultierende Spannung ein für allemal vereitelt wird, zerstört der Film im Grunde schon im Vorfeld die eigene Handlung. Der Mord selbst ist ein Versehen, wodurch erstens die sonst für den Krimi so entscheidende Tat herabgewürdigt wird und zweitens das zur Tat gehörende Motiv ausbleibt. Die Tat wird durch die Wahl einer Skulptur als Tatwaffe zudem banalisiert. Als 00 Schneider und sein Assistent Körschgen Nihil Baxter auf die Spur kommen, hat dieser ein Alibi. Er zeigt den beiden eines seiner Gemälde, eine Naturstudie, worauf eine schiefe Turmuhr mit Datum und Uhrzeit der Tatzeit abgebildet ist. Mit diesem völlig unglaubwürdigen, an den Haaren herbeigezogenen Alibi entblößt Schneider die narrative Genretradition des Krimis, wo durch eine übertriebene Konstruiertheit der Geschichte ein verstricktes Verwirrspiel erzeugt wird, das dem Kommissar sowie dem Zuschauer hochkomplexe rationale Denkleistungen abverlangt. 00 Schneider und Körschgen suchen den auf dem Bild abgebildeten See mit dem schiefen Uhrturm auf und entdecken, dass dieser, anders als auf Baxters Bild, keine Datumsanzeige hat. Das gefälschte Alibi wird wider jede Erwartung nicht in der Wiederherstellung der Logik aufgelöst, sondern der Film beharrt auf dem Wahrheits- und Beweischarakter der Fiktion in Gestalt des Gemäldes. Auch die Doppelrolle Helge Schneiders als Kommissar *und* Täter ist ein reiner Kinogag und stellt das Genre endgültig auf den Kopf.

Auch in 00 Schneider wird erst nach einer knappen halben Stunde an die im Intro eingeführte Geschichte angeknüpft, als der Kommissar erstmals Ermittlungen im Mordfall unternimmt. Die Ermittlungen des Kommissars 00 Schneider und seines Assistenten Körschgen verlaufen so selbstverständlich, enträtselt und unspektakulär wie möglich. Die Spur, die sie zu Nihil Baxter führt, bringt die beiden ohne Umschweife auf den einen richtigen Hinweis, dass der Mord mit dem Autoverkauf etwas zu tun hat und folglich der Käufer den Mord begangen haben muss. Es gibt nicht eine falsche Fährte, der Verlauf der Ermittlungen und damit auch der Kriminalgeschichte ist komplett determiniert und schmäht einer klassischen Kriminalhandlung. Für das Genre charakteristische Eigenschaften wie falsche Fährten, unerwartete Wendungen und differenzierte Psychologisierungen, aus denen der Krimi seine Spannungsdramaturgie bezieht, werden bei Schneider mit Absicht verweigert.

2.3.2. Erzählerisches „Abschweifen“

„Also dieser Film hat natürlich einen Kriminalfilm zur Vorlage und von daher wissen wir schon mal, dass wir einen Mörder suchen müssen, das ist schon mal eine große Erleichterung bei der Handlung, die wird aber dann auch gewaltig gestört bzw. konsequent weitergeführt.“²⁶

Die Kriminalgeschichte des Filmes nimmt im Gesamten nicht sehr viel Raum ein und ist auf das Grundgerüst des Genrenarrativ reduziert. Die Geschichte bleibt sehr oberflächlich, die Eckpfeiler, auf welche der Krimi seine Handlung aufbaut, werden an keiner Stelle ausgebaut, um daraus eine Handlung zu entwickeln und zu vertiefen. Demgegenüber nehmen die Szenen jenseits der Aufklärung des Falles so viel Raum ein, dass der Film eigentlich etwas ganz anderes erzählt, das nichts mit dem Plot zu tun hat. Das Narrativ um die Alltagsrealität des Kommissars beispielsweise ist so stark ausgebaut, dass es eine filmische Eigenständigkeit erhält. Der Film kann nicht mehr am Genre-Narrativ gemessen werden, dieses ist nicht mehr als eine leere Hülle, Die Genregeschichten von Schneider sind immer auch groteske Milieustudien. In Texas wird die Westergeschichte streckenweise zur Familienklamotte. Auch die Kriminalromane von Schneider lassen dieses erzählerische Verfahren erkennen.

„In Schneiders [...] Roman „Aprikose, Banane, Erdbeer. Kommissar Schneider und die Satanskralle von Singapur“ sind zwei Erzählstränge parallel beschrieben: Die Gefangenschaft und Flucht eines chinesischen Mörders mit Spezialausbildung und einer Hakenkralle anstatt seiner rechten Hand und das geruhame und langweilige Rentnerleben des Kommissars a.D. Schneider, der gerade Strohwitwer ist und immer

²⁶ Deutschland Deine Künstler: Helge Schneider. Regie: Dahrendorf, Sibylle. Deutschland: StarCrest Media 2008. Dauer: 44'
<http://www.youtube.com/watch?v=zzJRzdMJVnA> (16.11.2012)

Hunger hat und sich dazu auch noch mit den Widrigkeiten von Dimensionsverschiebungen herumschlagen muss.“²⁷

Schneider ist ein Beobachter des Lebens, seine Geschichten erzählen von Menschen und ihrem Alltag. Schneider spricht in diesem Zusammenhang gerne von seinem „Eduscho-Studium“ früher Jahre, als er die „Oppas“ in einem Eduscho-Stehcafe beobachtete. Die eigentlichen Themen in Schneiders Filmen sind die Menschen und ihre Alltagsrealität. Er räumt seinen Charakteren, ihren Eigenheiten und ihren familiären und sozialen Beziehungsgeflechten einen großen Platz in seinen Filmen ein. Der Film 00 Schneider zeichnet detaillierte Studien des häuslichen und beruflichen Milieus des Kommissars ebenso wird mit der Figur Baxters ein differenziertes Psychogramm gezeichnet.

Der Beginn des Films widmet sich eingehend der Figur des Kommissars, seiner Lebensrealität zu Hause, bei der Arbeit und in seiner Freizeit. In der Anfangsszene steht die Frau von 00 Schneider in der Küche und wird in einer übertrieben stereotypen Weise bei einer alltäglichen Tätigkeit, dem Zubereiten eines Snacks und wie sie diesen ihrem Mann und seinem Assistenten serviert, gezeigt. Die Szene entwickelt sich zu einer humoristischen Weinverkostung des Protagonisten und einem in Werbesprache vorgetragenen Anbieten von Nüssen. In der Zeitung lesen sie vom Mord am Clown und das Comeback des Kommissars, der eigentlich in Rente gehen wollte, wird auf den Plan gerufen. In der nächsten Szene kommt 00 Schneider auf das Polizeipräsidium, dabei entspinnen sich abermals skurrile Szenenerzählungen. Er wird mit einer Pflanze als Willkommensgeschenk, welches er zur Empörung des Chefs ablehnt, und dem Tanz der diebischen Elster eines Polizisten gebührend empfangen. Seine Größe stellt der Detektiv unter Beweis, als der im Hintergrund den Platz kehrende Hausmeister aufstöhnt und er daraus scharfsinnig einen Wadenkrampf „kombiniert“. Unterlegt von ausdrucksstarker Klaviermusik begibt sich 00 Schneider in sein Büro, richtet sich ein, holt einen Kuchen aus dem Tresor und isst ihn genüsslich. Dem wegen der Pflanze beleidigten Polizeichef gegenüber zeigt er sich unbeirrt und ignoriert ihn, worauf dieser sich wiederum beeindruckt von dem „willensstarken und unerbittlichen Kriminalisten“ zeigt. Der Darstellung Nihil Baxters wird in einer langen Szene ebenfalls viel Raum gegeben. Baxter wird als einsamer Eigenbrötler mit einer sozialen Phobie dargestellt, die er mit einer Vorliebe für skurrile Designgegenstände kompensiert. Das an Geschmacksverirrungen kaum zu übertreffende Szenenbild wird schrittweise

²⁷ Mühlbeyer: Das ganze Geld mit Quatsch verdient.

eingeführt, indem der als psychisch gestört gezeichnete Verbrecher durch sein überladenes Haus wandelt und mit den eigenwilligen Möbeln und Objekten interagiert und kommuniziert. Schneiders Mörder ist eine verlorene Existenz, der nichts mit sich anzufangen weiß und eigentlich Nichts tut. „Baxter ist Kunstsammler und macht den ganzen Tag nichts. Warum begeht er den Mord, das versteht man nicht, er macht ja nichts. Der Mord ist ein Versehen.“²⁸

2.3.3. Der falsche Anschluss als Öffnung

Szenen, die zunächst noch als Expositionen der Figuren und ihrer Verortung im örtlich-zeitlichen und sozialen Gefüge anmuten entwickeln sich bei Schneider zu selbstgefälligen Alltagsstudien und ufern meistens maßlos in grotesken Darbietungen aus. Im Folgenden sollen Schneiders „falsche“ Anschlüsse anhand einiger Beispiele beschrieben und auf ihre Funktion befragt werden.

Die Filmgeschichte ist bei Schneider nur ein leerer Vorwand. Seine Filme zeigen an, dass es nicht um die Geschichte geht. Ebenso sind die Genre-Szenen ein leerer Vorwand, wie am Beispiel der Ermittlungsszenen in 00 Schneider ersichtlich wird. Erzählt werden nicht die Ermittlungen, sondern absurde Geschehnisse, die sich in den Ermittlungsszenen ereignen. Sie sind es, die die Szenen letztendlich inhaltlich gestalten. 00 Schneider sucht den Vater Metulskis in seinem Lebensmittelgeschäft auf und fragt ihn über die Hobbys seines Sohnes aus, woraufhin er erfährt, dass er ein Auto verkaufte. 00 Schneider und Körschgen fahren für weitere Nachforschungen zum Zirkus, also dahin, wo der Fall begann. Die Befragung des Zirkusdirektors beschränkt sich auf die Frage nach der Abbildung eines Autos im Wohnwagen, wodurch 00 Schneider in Erfahrung bringt, dass dies der Wagen Metulskis war. Mit der völlig deplatzierten Aussage: „Jetzt krieg ich aber langsam Hunger“, unterbricht Körschgen abrupt das Gespräch. Als Nächstes fragt der Kommissar einen Zirkusangestellten nach dem Namen der Person, dem Metulski sein Auto verkaufte. Wieder lenkt Körschgen die Befragung ab, indem er von einer Gummischlange attackiert wird und um Hilfe schreit. Der Angestellte eilt herbei, um ihn zu befreien und tötet die Schlange. Daraufhin wird er in einer plötzlichen Anwandlung des Kommissars von diesem aufgefordert, seine Hände zu zeigen, da er meint, dass er vielleicht der Mörder ist. Dieser erwidert, dass er es nicht gewesen sei, Körschgen reagiert abermals mit der absolut unpassenden Bemerkung,

²⁸ Audiokommentar von Helge Schneider zu 00 Schneider. In: 00 Schneider. Jagd auf Nihil Baxter. Regie: Helge Schneider. Co-Regie: Christoph Schlingensiefel (ungenannt). Deutschland: Senator Film Produktion GmbH (München-Geiselgasteig), 1994. Dauer: 92' Fassung: DVD Helge Schneider Edition. Euro Video, 2004. Dauer: 356'

dass er es auch nicht war und 00 Schneider wirft ein, dass die Herren ja wohl nicht glauben, dass er selber ihn umgebracht habe; was als eine Art Gag auf seine Doppelrolle anspielt. Beendet wird die Sequenz durch die Ermahnung des hinzutretenden Direktors, dass die Tauben Ruhe brauchen. Die Ermittlungen bleiben oberflächlich und skizzenhaft, sie werden als nebensächlich dargestellt, vorsätzlich gestört und durch inhaltlich völlig zusammenhanglose Zwischenfälle abgelenkt.

Hier zeichnet sich ein erzählerisches Verfahren ab, das für Schneider charakteristisch ist. Szenen geraten in ihrem Verlauf immer tiefer in unsinnige Narrative hinein – und zwar so tief, dass sie niemals wieder herauskommen, und narrative Anschlüsse unmöglich sind. Dieses erzählerische Prinzip nimmt im Verlauf des Filmes 00 Schneider immer drastischere Züge an. Dabei entsteht allmählich eine selbstgefällige, ziel- und planlos vor sich hin existierende Filmwelt.

Ein sehr schönes Beispiel für eine solche Szene, die ein sich selbst genügendes Narrativ zeigt ist die Szene in der 00 Schneider und Körschgen eine Art Mittagspause abhalten. Körschgen wird mehrmals gezeigt, wie er aus dem Fenster auf die Strasse schaut und eine Zigarette nach der anderen raucht. In der Gasse unten sitzt 00 Schneider mit seiner Pfeife in seinem Wagen und schaut zu seinem Assistenten hinauf. Frau Schneider kommt und bringt ihrem Mann ein Käsebrot. Körschgen hat keine Zigaretten mehr und muss sich unten beim Automaten welche holen. Zufällig kommt der Polizeichef vorbei, ertappt den Kommissar bei seiner „Museumstunde“ und ermahnt ihn zunächst, was den Protagonisten unbeeindruckt lässt. Gleich im Anschluss schlägt er unerwartet einen ganz anderen Ton ein und bittet 00 Schneider um ein Autogramm. Dieser in einer realistischen Ästhetik gehaltene Auftakt der Szene steht im Kontrast zu ihrem weiteren, unerwartet absurden Fortgang. Im weiteren Verlauf der Szenen fährt ein Junge mit seinem Trittroller wiederholt um das Auto des Ermittlers, der dies zunächst geschehen lässt und dann doch die Geduld verliert und den Jungen durch das plötzliche Öffnen der Autotür zu Fall bringt. In der nächsten Einstellung ist 00 Schneider in seinem Garten und verhexelt vor den Augen des Kindes dessen Trittroller. Als Frau Schneider ihm zum Trost einen Kuchen vorsetzt, muss der Junge eine weitere sadistische Anwendung des Kommissars über sich ergehen lassen und wird beordert, mit einer Zahnbürste den Pool zu schrubben. Durch die Entwicklung eines Narrativs, das gänzlich für sich selbst steht, lässt sich die Episode in keiner Weise mehr in den Dienst der Kriminalgeschichte stellen.

Helge Schneiders Erzählungen sind im Allgemeinen über weite Strecken völlig unsinnig und absurd. Grotesker noch als die Szenennarrative ohnehin schon sind, ist ihr Verhältnis zur Erzählung; aus jedem Zusammenhang herausgenommen, steuern sie in ein abgründig-absurdes „Nichts“. Deleuze schreibt: „Der falsche Anschluß ist, für sich genommen, eine Dimension des Offenen, das den Ensembles und ihren Teilen entgeht. Er realisiert die andere Macht des Off^{en}“.²⁹

Schneider sprengt sich erzählerische Räume, die in keinem Verhältnis mit den von der Geschichte gesetzten Parametern stehen, einzelne Szenen sind gegenüber der Geschichte völlig autonom.

2.4. Praxis Dr. Hasenbein

Die Grundgeschichte des Filmes Praxis Dr. Hasenbein handelt vom Leben von Dr. Angelika Hasenbein in dem kleinen Ort „Karges Loch“. Der alleinerziehende Arzt lebt mit seinem Sohn Peterchen in einer kleinen Wohnung, wo er zusammen mit ihm in einem Stockbett schläft. Nebenan betreibt Dr. Hasenbein eine mit Ramsch angehäufte, eigenwillig eingerichtete Praxis, die an die Einrichtung eines Quacksalbers erinnert. Er beschäftigt einen phlegmatischen, zum Alkoholkonsum neigenden Mann, der einen Blauemann trägt, als seinen Angestellten. Gegenüber der Praxis befindet sich ein Waisenhaus, wo eine Schar Kinder unter der Obhut der autoritären Tante Uschi stehen. Der Beginn des Filmes Praxis Dr. Hasenbein gibt einen guten Einblick in die Erzählweise des Films. Die Hauptfigur Dr. Hasenbein hält die losen Ereignisse des Filmes zusammen. Der Auftakt des Filmes demonstriert diesen Zusammenhalt nahezu wörtlich. Peterchen, der Sohn, schläft in seinem Bettchen, während der Vater im Hintergrund das Badezimmer schrubbt. Dann fährt der Arzt mit seinem Moped aus seinem Haus durch das Städtchen, vorbei an den verschiedenen Charakteren und Orten des Films, direkt in den Zigarrenladen hinein. Diese Fahrt führt dem Zuschauer die Kulisse und ihre Bewohner vor. Die erste Szene in der Trafik führt den Zuschauer in den Alltag von Karges Loch, Dr. Hasenbeins Lebensumstände und seine Kaufgewohnheiten ein. Anschließend fährt der Protagonist weiter in seine Praxis, ein Schild mit der Aufschrift Dr. Angelika Hasenbein und eine mit medizinischen Angeboten vollgepflasterte Fassade künden diese schon von draußen an. Er fährt mit seinem Moped in die Praxis, wo im Eingangsbereich sein Mitarbeiter hinter einem Pult

²⁹ Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 S. 48

sitzt und einen Schnaps trinkt: „Seit mein Hund davongelaufen ist, trink ich ab und zu mal einen, da kann man nichts machen, nur hoffen, dass er wiederkommt“.

Dr. Hasenbein beauftragt seinen Assistenten, der immer einen Blaumann trägt, sein Moped abzuschmieren und begibt sich in seine Praxis. Die groteske und ungewohnte Ausstattung seines Arbeitsplatzes wird wiederum durch den Protagonisten eingeführt; er geht herum, gießt die Pflanzen, zieht aus all dem Kram auf seinem Schreibtisch einen Notizblock hervor, pumpt auf einem Blutdruckmessgerät herum, isst sein Käsebrot vom Vortag, geht vorbei an einem Skelett mit einer Perücke zum Medikamentenschrank und leert sich zwei Packungen Pillen in den Rachen. Nach all diesen grotesken Ritualen stellt er sich schließlich hin und sagt „Tja, der Tag kann beginnen“. Es folgt eine Szene mit einem Patienten, dem Schneider Herr Voss, in der sich Dr. Hasenbein als ungeduldig, forsch und gelangweilt erweist. Als nächstes kommt das Mädchen Annegret vom Waisenhaus und gerade als sie den Doktor fragt, ob er im Waisenhaus Klavier spiele, nehmen die Jungs seinem Sohn den Ball weg und der verärgerte Vater schlägt Annegret die Bitte ab. Nach einer Szene auf der Straße, die ein paar illustrative Eindrücke der Bewohner und ihrer Eigenheiten zeigt, folgt eine Szene im Waisenhaus, die Tante Uschi und ihre Schar vorstellt. Von den fünf Kindern, die unter ihrer Obhut stehen, wird nur die Figur des Mädchens tatsächlich von einem Kind gespielt. Die vier Jungs sind ausgewachsene Darsteller und verkörpern sozial auffällige Charaktere. Als Annegret mit den schlechten Nachrichten vom Doktor nach Hause kehrt entdecken sie, dass ihr Hamster krank ist. Ein überwiegender Teil des Films gestaltet sich in extrem absurden Ausformulierungen dieses Konflikts.

Als Dr. Hasenbein am Ende des Films dann doch auf Tante Uschis Geburtstag Klavier spielt kommt es zum Showdown. Im Radio wird durchgesagt, „dass seit drei Sekunden Krieg ist und sich alle Ärzte melden sollen“.

Dann unternimmt der Film in einer anarchistischen Manier einen Zeitsprung von dreißig Jahren, mit einer Szene, in der Dr. Hasenbein aus dem Off seinen 30-jährigen Kriegsdienst bilanziert, welcher „spurlos an ihm vorbeigegangen ist“, weil er sich aus Tante Uschis Auto ein U-Boot gebaut hatte, „wo er praktisch dem gesamten Krieg trotzen konnte, unter Wasser“.

Als Dr. Hasenbein schließlich nach Hause zurückkehrt, hat sich in Karges Loch alles verändert. Die Menschen sind unfreundlich und hochnäsig geworden, es gibt viel Verkehr und Zebrastreifen und die alten Geschäfte und Institutionen sind durch neue ersetzt. Sein Sohn hat Annegret aus dem früheren Waisenhaus geheiratet, die den

plötzlich zurückgekehrten Schwiegervater aber nicht im Haus haben will. So zieht der Doktor ins Altersheim, um dort mit den anderen Senioren in gemütlicher Runde zu jassen.

„Praxis Dr. Hasenbein besteht, über den Daumen gepeilt, aus 80 Minuten Exposition, fünf Minuten Konflikt (der spielt im Off, während der Held in einem rührenden selbstgebastelten U-Boot in einer Dekoration dümpelt, die aufs Bezauberndste an die Augsburger Puppenkiste erinnert) und acht Minuten Auflösung, die jedoch nichts auflöst, sondern den Helden vor vollendete Tatsachen stellt.“³⁰

2.5. Jazzclub – Der frühe Vogel fängt den Wurm

Der dramaturgische Aufbau des Filmes Jazzclub strukturiert sich am Tagesablauf von Teddy, der von seinen Erwerbstätigkeiten und seiner Leidenschaft für die Musik bestimmt wird. Die Einstiegsszene des Filmes zeigt Teddy, der unter dem Pseudonym Rodriguez Faszanates von der Agentur „seniora fuck“ einer Hausfrau seine sexuellen Dienste anbietet. Der durch ihre groteske Komik herausragenden Szene folgt ein in realistischer Ästhetik gehaltenes Bild, Teddy trifft an der Straßenbahnhaltestelle mit seinen Bandkollegen zusammen. Schnitt; Teddy Schu rennt auf die Straßenbahn, die ihm vor seiner Nase davonfährt, das Titellied mit dem Einzeiler „Der frühe Vogel fängt den Wurm“ setzt ein und der Vorspann läuft über das statische Bild, das in einer langen Einstellung, die Realzeit suggerieren soll, auf den auf die Straßenbahn wartenden Teddy gerichtet ist. Teddys tägliche Wege werden eingeführt, auf dem Weg nach Hause kommt er an seinem Freund, der unter den Bögen vor seiner Wohnung lebt, vorbei, nach einem Smalltalk geht er das Treppenhaus hoch, wobei er von seinem Türnachbarn durch den Spion beobachtet wird, der daraufhin immer einen Schnaps trinken muss. Die Szene zu Hause bei seiner Freundin Jacqueline besteht aus einem routinierten Wortwechsel und einigen alltäglichen Belanglosigkeiten. Kaum zu Hause macht sich Teddy schon wieder auf den Weg zu seinen Freunden, um mit ihnen Jazz zu spielen. Eine Aufnahme, die aus der Ferne die Gestalt Teddys zeigt, wie er über eine alte Eisenbahnbrücke geht, macht den Übergang in die folgende Konzertszene und schlägt metaphorisch eine Brücke in die Welt des Jazz. Der Musik und dem Geschehen darum herum, im und um das Lokal wird viel Raum und Zeit gewidmet. Eine eigene Geschichte, die ausführlich beleuchtet und mit viel Liebe zum Detail dargestellt wird, spannt sich vom zelebrierten und musikunterlegten Gang über die Brücke bis zum melancholisch gefärbten, nächtlichen Nachhauseweg des einsamen Jazzmusikers durch

³⁰ Steinbrenner: Praxis Dr. Hasenbein.

die schlafende Stadt. Er begegnet wieder dem Mann unter den Bögen, wird im Treppenhaus vom Nachbarn beobachtet und hat erneut seinen Schlüssel vergessen, muss läuten und weckt so seine Freundin auf. Der nächste Tag geistert bereits in seinen Träumen herum, Teddy bewegt sich unruhig im Bett hin und her und murmelt die Namen verschiedener Fische im Schlaf. Um 4 Uhr früh wird er vom Wecker aus dem Schlaf gerissen und macht sich auf, um am noch finsternen Morgen bei strömendem Regen Zeitungen auszutragen. Danach eilt er zu seinem nächsten Job als Verkäufer in einem Fischwagenstand. Diese Tätigkeit nimmt viel Platz im Film ein, die Abläufe werden vom Beladen des Fischwagens, über die Verkaufsszenen, Teddys Mittagspause in der Fußgängerzone bis zum Ausladen des Standes gezeigt. An dieser Stelle ist ein Tag vergangen und der Ablauf beginnt aufs Neue mit einem Hausbesuch Teddys als Rodriguez Faszanates, der dieses Mal eine Lesestunde für ein älteres Ehepärchen abhält und ihnen im Anschluss noch die erotischen Requisiten aus seinem Koffer feilbietet. In der gleichen Reihenfolge wiederholen sich die einzelnen Stationen in Teddys Alltag, die Ereignisse beziehen sich auf den bereits bekannten Ablauf und werden in weniger und kürzer gehaltenen Szenen nur mehr angeschnitten.

Erst ganz zum Schluss des Filmes wird mit dem Tod des Barbesitzers Willy ein kausales Narrativ eingeführt, das ähnlich wie in Praxis Dr. Hasenbein die Protagonisten vor vollendete Tatsachen stellt. Eine musikunterlegte Parallelmontage von voneinander unabhängigen Ereignissen und Handlungsschauplätzen suggeriert stilistisch durch das zeitliche zueinander In-Beziehung-Setzen und das beschleunigte Schnitttempo eine Zuspitzung, die ihren Höhepunkt im Tod des Barbesitzers findet. Eine Stummfilmszene markiert den mit seinem Tod eintretenden Wendepunkt im Leben der Musiker, die ihre Spielstätte verlieren.

In Praxis Dr. Hasenbein und Jazzclub erreicht die Verweigerung gegenüber der Handlung durch die nahezu gänzliche Absage an eine Geschichte nochmals eine andere Dimension.

„Eine Geschichte kann man nicht erwarten, obwohl Praxis Dr. Hasenbein einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß hat, sogar in dieser Reihenfolge, aber das, was andere zu einer Filmgeschichte machen würden, erledigt Schneider schnell mal eben in drei Minuten kurz vor Schluß.“³¹

Auch in Jazzclub wird ähnlich wie in Praxis Dr. Hasenbein ein Handlungsnarrativ in die letzten drei, vier Szenen des Films gequetscht. Diese beiden Filme sind narrativ

³¹ ebd.

betrachtet nicht so durcheinander und heterogen, jedoch in dieser radikalen Ausformulierung nicht minder anarchistisch. In Praxis Dr. Hasenbein und Jazzclub tritt eine totale Verweigerung und Antihaltung gegenüber der Erzählung zutage.

„Praxis Dr. Hasenbein (1996) ist ganz dezidiert ein Antifilm, der unter Vermeidung jeglicher Dramaturgie zwar ein paar Helge-Spässe enthält, vor allem aber eine der großen deutschen Filmgrotesken ist [...] In dem Film wird jeder Ansatz einer konventionellen Handlung konsequent im Keim erstickt“³²

2.6. Nicht-Filme als Protest

Es konnte gezeigt werden, dass Schneiders Filme intensive Auseinandersetzungen mit filmischen Gewohnheiten und narrativen Normen sind. Schneider erzählt keine Geschichte, sondern zeigt die Dekonstruktion des klassischen Erzählfilms. Das Diktat einer Filmdiegeese, der Handlung und des Plots werden hinterfragt, ad absurdum geführt und schließlich gänzlich verweigert. Am Ende ist außer der Zerstörung der Narration nichts erzählt. Am Ende demonstriert Schneider nichts anderes als eine Verweigerung gegenüber den klassischen Erzählkonstruktionen eines Spielfilms sowie in Praxis Dr. Hasenbein und Jazzclub eine Verweigerung gegenüber der Funktion des Spielfilms eine Geschichte zu erzählen.

Schneiders Filmen wird des öfteren der Status der Negation ausgestellt. Schneiders Filme seien „Antifilme“ oder „eher eine Verweigerung als ein Film“³³

Schneiders Filme formulieren eine Kritik an der hegemonialen Vorstellung des Spielfilms, in dessen Geschichte, so Werner Barg, „das Prinzip einer Filmdiegeese eindeutig Priorität besitzt“.³⁴ Eigentlich muss man sich fragen, wie es zu dieser einseitigen Entwicklung des Spielfilms gekommen ist, warum in Filmtheorien zur Filmsprache „immer von einer bereits festgelegten Vorstellung von Film und einer bestehenden oder angeblich bestehenden Vorstellung von der Sprache ausgegangen wird.“³⁵ Kluge sagt, es habe

„sich in der Praxis des konservativen Spielfilms eine Verbindung zwischen den vorfabrizierten Darstellungsformen und dem ebenfalls vorfabrizierten sprachlichen

³² Mühlbeyer: Das ganze Geld mit Quatsch verdient.

³³ o. A.: Lexikon des internationalen Films. (CD-Rom-Ausgabe), Systema, München 1997

³⁴ vgl. Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz. München: Wilhelm Fink Verlag 1996 S. 50

³⁵ Kluge, Alexander: Wort und Film (1965). In: Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 2002 S. 23

Jargon ergeben, wie er im Spielfilm dann auch von den meisten Menschen gewohnheitsmäßig erwartet wird.“³⁶

Schneiders anarchistische, unsinnige und eigenwillige Art zu erzählen, seine Strategie, Sehgewohnheiten und Erwartungen zu adressieren und zu vereiteln, vermittelt letztlich ein Statement, das sich allgemein auf die Gewohnheiten von Film und Filmsprache bezieht:

„Daher die vorhersehbare Enttäuschung, die sich beim ersten Sehen einstellen mag, eine Desillusionierung, die uns, trotz und wegen des Verzichts auf jede Botschaft, immerhin darüber aufklärt, dass Film mehr und anders sein kann als das uns vertraute Immergleiche, dessen industriell produzierter und im kollektiven Maßstab habitualisierter Wiedererkennungsfaktor über Erfolg und Misserfolg entscheidet.“³⁷

Alexander Kluge schreibt angesichts einer regressiven Filmwirtschaft in Deutschland in den 60er Jahren, dass der Film eine Utopie braucht. Die Entwicklung und Zukunft des Mediums hänge davon ab, was für eine Vorstellung man sich vom Film macht. Kluge kritisiert die Tendenz, den Film als Ware anzusehen, was zur Folge habe, dass sich „die Filmwirtschaft [...] mit dem Rückgriff auf die Produktionsrezepte weniger Kassenschlager [begnügt]“ und in Fachbildungen Spezialisten für Kamera, Drehbuch, Produktion, Regie ausgebildet werden, statt Filmautoren auszubilden. Für Kluge muss es um die Entwicklung neuer filmischer Formen gehen.³⁸

Kluge bemängelt die standardisierte Sprache und die standardisierte Formen des konventionellen Spielfilms, die aus einer kommerziellen Filmwirtschaft resultieren. Kluge spricht vom „Wunschbild des zweckfreien Films“ und sagt, dass Filme, ebenso wie es in den anderen Kunstgattungen der Fall ist, „unabhängig vom jeweiligen augenblicklichen Zweck gestaltet werden sollten“. „Man muß, wenn von der Utopie Film die Rede ist, einen Augenblick die Kinogewohnheiten hinter sich lassen“ und sich von standardisierten Schemen loslösen.³⁹ Kluge erhebt mit dieser Theorie auch einen kämpferischen Anspruch, welcher allgemein in den Autorenfilmbewegungen der 60er Jahre formuliert wurde. Barg sagt in diesem Zusammenhang:

„Nicht der konventionelle Spielfilm, der die Tradition der Filmsprache lediglich reproduziert, sondern die Werke, die den Film als eigenständige Kunstform gegen die kommerzielle Warenproduktion einer, unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten, an der Bestätigung standardisierter Sehgewohnheiten orientierten Filmindustrie verteidigen, bilden die innovative Initialzündung erzählsprachlicher Konventionalisierung“⁴⁰

³⁶ ebd. S. 30

³⁷ Schulte: Vlado Kristl. S. 23

³⁸ vgl. Kluge, Alexander: Die Utopie Film (1964). In: Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Berlin: Vorwerk 8 S. 48

³⁹ vgl. ebd. S. 43f

⁴⁰ Barg: Erzählkino und Autorenfilm. S. 18

Dieses Zitat von Barg kann einer Aussage von Schneider über die anfänglichen Reaktionen auf seine Filme direkt gegenübergestellt werden.

„Am Anfang mit dem Film, das war ja grausam, wie die Kritiker darüber hergezogen sind, die haben ja nichts verstanden; die Filmbewertungsinstitution nannte den Film eine Zumutung [...] Also sagen wir mal so, bei den Filmen wurde das ganz deutlich, dass das, was ich da mache etwas ganz anderes ist als was man sonst sieht. Heute [...] sagen die Leute, dreht Filme, so à la Helge Schneider Filme: dann ist das auf einmal so ein Begriff.“⁴¹

Kluge definiert Autorenfilme als Filme, „die die Konventionen des Gegenwartsfilms durchbrechen“ und sagt, dass nicht alle Filme der historischen Bewegung der Politik der Autoren Autorenfilme im engeren Sinn sind, sondern eben nur jene, die einen „kämpferischen Anspruch“ erheben, „gegenüber einer insgesamt kommerziellen Filmwirtschaft zu koexistieren.“⁴² Dieser Definition zufolge können Schneiders Filme als Autorenfilme bezeichnet werden. Jakob Stählin schreibt zu 00 Schneider:

„anders als bei gängigen Komödien [...] hier nicht eine gewisse Schublade bedient und mit Kalkül gearbeitet [wird], das letztlich jeden halbwegs zufrieden zu stellen sucht, sondern wie bei jedem Kunstwerk ein Scheitern durchaus in Kauf genommen [wird]. Die Radikalität des Produkts läßt gar nichts anderes zu“⁴³

Stählin schreibt weiter, es handle sich bei Schneiders Filmen „um einen unausgesprochenen Protest - die deutsche Filmkomödie, weggespült vom Nichts. Eine Art Nouvelle Vague, wie gesagt.“⁴⁴

⁴¹ Deutschland Deine Künstler: Helge Schneider.

⁴² vgl. Kluge, Alexander: Autorenfilm / Politik der Autoren (1983) In: Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 2002 S. 62

⁴³ Stählin: Der Kommissar Schneider ist gut.

⁴⁴ ebd.

3. Entfesseltes Kino

3.1. Kino der Attraktionen

Jens Steinbrenner schreibt am Ende seiner Filmkritik zu Praxis Dr. Hasenbein: „Manchmal, ganz selten, kommen Filme ohne Geschichte aus. Wie dieser, wegen des Charmes und der Stimmung. Und vielleicht auch wegen Helge Schneider und seiner Kollegen“.⁴⁵ Es scheint jedoch etwas ganz anderes als der Charme oder die Stimmung zu sein, weshalb dieser Film ohne Geschichte auskommt. Die Filme Schneiders kommen ohne Geschichte aus, weil sich Film hier nicht als Medium zur Erzählung einer Geschichte präsentiert. Es ist gewissermaßen falsch zu sagen, die Filme kommen ohne Geschichte aus, da sie sich jenseits von narrativen Maßstäben bewegen.

Will man die Filme von Helge Schneider nacherzählen, so zeigt sich, dass sie nicht unter erzähltechnischen Gesichtspunkten gefasst werden können. Die Erzählweise folgt einem Nummernprinzip und richtet sich dementsprechend nach einer Logik, nach der die Schlüsselmomente der Filme jene Szenennarrative bilden, die beispielsweise eine besondere und herausragende Absurdität aufweisen.

Die Höhepunkte in Schneiders Filmen haben insofern den Charakter von Attraktionen, als sie sich dadurch auszeichnen, dass sie beim Zuschauer Staunen und besondere Beachtung hervorrufen. In Schneiders Filmen sind solche Attraktionen Szenen, die eine auf den Film bezogene herausragende Unsinnigkeit und Absurdität aufweisen. Im Folgenden soll anhand einiger Beispiele eine Vorstellung dieser Erzählweise vermittelt werden.

Im Film Praxis Dr. Hasenbein ist eine Kinopremiere allein schon für die Bewohner des verschlafenen Ortes ein großes Ereignis. Die Attraktion des Filmes selbst, in dem Ereignisse ohnehin rar sind, ist der im Kinosaal vorgeführte 16mm-Film und die Reaktionen der Bewohner auf die Filmvorstellung. Vor einem minimalistischen, an den Bauhausstil erinnernden Szenenbild und zu atmosphärischen Lauten performt Tortellini mit einem zeitgenössisch-abstrakten Tanz einen Taubenmensch. Dr. Hasenbeins Sicht ist beeinträchtigt durch den Blumenstrauß Tortellinis, der neben ihm sitzt und ihm diesen ständig ins Gesicht hält. Der Arzt wird im Laufe der Aufführung fast verrückt davon und müht sich in einem grotesken Kampf mit dem raschelnden Blumenstrauß ab. Otto lacht ununterbrochen, lautstark und liegt am Ende regungslos in seinem Sessel, Tortellini vermeldet stolz, dass es schon wieder einen Toten während einer seiner

⁴⁵ Steinbrenner: Praxis Dr. Hasenbein.

Filmvorstellungen gibt. Dr. Hasenbein ignoriert den Ruf, ob ein Arzt anwesend sei. Nacheinander verlassen die Leute den Saal und kommentieren das Ganze: Tante Uschi sagt kopfschüttelnd: „Ich glaub ich bin einfach zu blöd für so was“, der Trafikant wundert sich anlässlich Ottos Tod, was morgen in der Zeitung stehen wird und Tortellini reklamiert bei der lächelnden Frau des Kinobesitzers über seinen komplett abgefressenen Blumenstrauß. Auf dem Nachhauseweg mit Dr. Hasenbein und seinem Sohn schließlich schimpft die Bucklige in einer Tour über den Film und dessen Anspruch auf Kunst.

Die Attraktionen des Filmes Jazzclub artikulieren sich ähnlich wie in Praxis Dr. Hasenbein in Bezug auf die Gesamtstruktur des Films. Der Film weist inhaltlich sowie formal eine realistische und relativ zurückgenommene Ästhetik auf, das Humoristische bricht meist subtil in den Film ein. Hier ist Attraktion gewissermaßen in einem Kontrast definiert. Zwei völlig überzeichnete Figuren brechen den Film mit etwas überaus Komischem auf, eine vermeintliche filmische Form wird jäh zerstört. Jazzclub beginnt mit einem überaus witzigen Intro, das Teddy bei seinem Nebenjob zeigt, indem er als Callboy Rodriguez Faszanates mit spanischem Akzent für die Agentur „Senora Fuck“ arbeitet. Faszanates besucht eine Hausfrau mittleren Alters, die vor Verlegenheit und Nervosität ständig kichert. Zunächst öffnet er seinen mitgebrachten Koffer, in dem er zusammenschraubbare Plastiksektgläser und Sekt mitführt, um die Stimmung aufzulockern. Er lässt dann den Sekt doch aus, will zur Sache kommen und zieht sich Gummihandschuhe an. Als sie eben ins Schlafzimmer gehen, kommt der Ehemann nach Hause und Faszanates schleicht sich davon. Darauf folgt die realistische Anfangsszene an der Straßenbahnhaltestelle. Ausgesprochen komisch und im Verhältnis zur filmischen Ästhetik herausragend ist auch die Szene, in der Teddys Freundin Jacqueline zu ihrem Psychiater Prof. Henry geht, der von Helge Schneider gespielt wird. Professor Henry sitzt an seinem Schreibtisch und rührt sich eine Unzahl an Würfelzucker in seinen Kaffee. Sein Telefon läutet, er hebt ab und stellt sich vor: „Professor Henry, homöopathische Fachklinik für Doofe“. Als Jacqueline kommt, wird sie vom Psychiater einer Reihe absurder Übungen unterzogen. Zunächst muss sie Tiergeräusche, die er ihr vormacht, nachahmen, dann bittet er sie zum Pult und fordert sie auf, ihre Finger in ein Glas mit eingelegten Früchten zu stecken. Als Jacqueline zögerlich reagiert, ermutigt er sie lüstern: „Sie dürfen alles hier“. Zum Schluss erklärt ihr der Doktor anhand eines Plastikgehirns, wie die Gehirnzone aufgeteilt sind: „Wir haben vier Parteien, sagt man da; Kucken, Kacken, Packen, Picken“; mit seinem Zeigefinger zeigt er dabei auf die

vier Zonen und wiederholt mehrmals seine Aufzählung: „Kucken, Kacken, Packen, Picken. Picken, Packen, Kucken, Kacken ... – Mehr brauchen Sie nicht.“ Während der Sitzung kommt eine Gestalt mit einem Jutesack und darauf aufgenähten Augen über den Kopf gestülpt in den Raum und verschwindet wieder.

„Szenen voller Witz wie die Schäferstündchen des Rodriguez Fazanatas von der Agentur Senora Fuck oder die Lektion des Prof. Henry über das menschliche Gehirn wechseln sich ab mit ganz planen Szenen, in denen Teddy Schu einfach nur Fische verkauft, die einen ganz ehrlichen Blick auf das normale Leben werfen, so ehrlich, dass auch sie zu einem erkennenden und fast beklemmten Lachen reizen.“⁴⁶

Die herausragenden Szenen in Texas und 00 Schneider sind jene, in denen in einem beispiellosen anarchistischen Gestus die Genre-Geschichte mit einer anderen Figur zerschlagen wird: „In Texas, Schneiders Regiedebüt, bricht er geradezu lynchesk die Erzählebenen auf, indem immer wieder ein überhaupt nicht in die Westernwelt gehörender Kommissar Schneider auftaucht, der nach eigenen Angaben aus der „Twilight-Zone“ stammt.“⁴⁷

In Texas und auch in 00 Schneider wurden weite Teile der ursprünglichen Handlung, wie sie im Drehbuch stand und teilweise auch abgedreht wurde, gar nicht verwendet. Im Film Texas gab es unter der Co-Regie von Christoph Schlingensief einen Nachdreh. Schneider entschloss sich kurzerhand, eine Figur eines anderen Genres in den Film einzufügen und erfand den Kommissar 00 Schneider, der sich in etlichen Szenen in die Westernhandlung einmischt und die Filmwelt regelrecht aufbricht. Ein selbstreflexives Kommentar der Figur scheint programmatisch: „So ein Erdbeben ist eine wunderschöne Sache, wenn man nicht dabei ist. Die Menschen, die hier umgekommen sind, kenne ich kaum, denn ich, der Kommissar 00 Schneider, komme aus einer anderen Zeit, der Twilight-Zone“. Der erste Auftritt des Kommissars markiert den Einschnitt in die Filmdiegeese sehr explizit. Nach einer Szene, die im Gefängnis spielt, steht Helge Schneider in Detektiv-Outfit draußen vor dem Gefängnis, das 00 Schneider-Lied setzt ein und die Figur stellt sich in einer improvisierten Ansprache in die Kamera vor:

„Guten Tach, ich bin Kommissar 00 Schneider...der Kommissar der alles gut macht, Fälle löst, und so weiter; ja, geheimnisvoll, geheimnisvoll. Was sich hinter diesen Gefängnismauern abspielt erwehrt sich einer Beschreibung, wo sich die Feder sträubt, fortzufahren. Doch Kommissar Schneider, Schneider Popeider wird diesen Fall sicherlich einmal lösen. Doch zunächst einmal zurück innerhalb dieser Gefängnismauern hinein.“

⁴⁶ Mühlbeyer: Das ganze Geld mit Quatsch verdient.

⁴⁷ ebd.

Eine vergleichbare Attraktion gibt es im Film 00 Schneider, wo die Zuspitzung in einer Szene stattfindet, die rein gar nichts mit dem Kriminarrativ zu tun hat. Der Täter wird weder durch den Kommissar noch aufgrund seines Deliktes gestellt. Die Szene ereignet sich in einem anderen Handlungsort mit einem anderen Protagonisten, in der Praxis des Arztes Dr. Hasenbein, welche auf Schneiders nächsten Film verweisen. Dr. Hasenbein macht sich einen Tee und schmeißt den Beutel auf den Boden, er stolziert mit seinen toupierten Haaren in seiner Praxis herum, sprüht seine Frisur mit Haarspray ein und macht Ballettübungen an einer Stange. Ein Patient kommt zu ihm, er diagnostiziert Krebs und muss dabei lachen. Genervt schickt er ihn weg: „Scheiß Kassenpatienten, der nächste kann lange warten.“ Wieder widmet er sich seinen Übungen und wird schließlich von Frau 00 Schneider, die einen Arzttermin hat, gestört. Sie will bei den Ballettübungen mitmachen, der Doktor schickt sie in die Ecke, wo sie sich ausziehen soll. Dann kommt Nihil Baxter. Er bewundert die Kunstwerke in Hasenbeins Praxis, sie unterhalten sich darüber. Dann entdeckt Baxter eine Skulptur, er nimmt sie an sich und rennt davon. Der Arzt will ihm nach und rutscht auf dem Teebeutel aus. Die aufgebrachte Frau des Kommissars eilt daraufhin zum Telefon und verständigt ihren Mann 00 Schneider über Baxters Flucht, womit die Szene wieder in das Kriminarrativ überführt wird.

3.2. Kino des Zeigens

Schneiders Filme können nicht unter den Parametern eines narrativen Kinos verstanden und gefasst werden. Was für Möglichkeiten eröffnen sich für die Erzählweise und die Filmsprache, wenn diese nicht in den Dienst eines narrativen Kinos gestellt werden?

Schneiders Filme zeigen ein Sammelsurium an witzigen Kleinnarrativen, die auf komischen Ideen und Charakteren gründen. Narration und filmische Welt haben keine bedeutungsvolle Funktion und erscheinen willkürlich. Schneiders Erzählstruktur folgt einer offenen Erzählung die an das Nummernprinzip des frühen Kinos angelehnt ist.

Tom Gunning zeigt in seinem Aufsatz „Kino der Attraktionen“ auf, dass das vorklassische Kino einem anderen Erzählmodus folgt, der sich grundlegend von dem des klassischen Kinos unterscheidet und deshalb nicht an diesem gemessen werden kann.

Schneiders Filmsprache kann in vielen Aspekten auf Tom Gunnings „Kino des Zeigens“ bezogen werden, als „man das Kino weniger als eine Form des

Geschichtenerzählens betrachtet [hat], denn als die Präsentation einer Serie von Ansichten“⁴⁸

Tom Gunnings Unterscheidung zwischen dem „Kino der narrativen Integration“ und dem „Kino des Zeigens“ ist hier insofern aufschlussreich, als sie auf die Verschiedenheit eines grundlegend anderen Erzählmodus hinweist. Weiter oben wurden die hegemonialen Vorstellungen von Film und Filmsprache angesprochen. Die Filmsprache im frühen Kino wurde in der Filmtheorie lange als primitiv und unausgereift dargestellt, da sie an den Techniken zur Erzeugung von Illusion und Kontinuität gemessen wurde. „Die Geschichte des frühen Kinos, wie auch die des Kinos ganz allgemein, ist unter der Hegemonie des narrativen Films geschrieben und theoretisch erörtert worden.“⁴⁹

Allgemein kann gesagt werden, „daß das frühe Kino in seiner Grundform theatral, szenisch-gestisch, performativ ist“, während das klassische Kino narrativ und illusionistisch ist und Handlungsaufbau und Figurenkonstruktion an die aristotelische Poetik angelehnt sind. Um diesen Erzählmodus zu unterscheiden, sprechen Filmhistoriker beim frühen Kino von einem Kino des Zeigens und beim klassischen Kino von einem Kino des Erzählens. Noel Burch spricht von einer präsentierenden und einer repräsentierenden Modalität, Tom Gunning spricht von einem Kino der Attraktionen und einem Kino der narrativen Integration, um die beiden Darstellungsmodi zu unterscheiden.

Ein bekanntes Beispiel ist die unterschiedliche Funktion der Nahaufnahme im vorklassischen Kino, die grundsätzlich anders ist als im klassischen narrativen Kino. „Viele Nahaufnahmen in frühen Filmen unterscheiden sich von späteren Einsatzformen dieser Technik insofern, als der Effekt der Vergrößerung nicht zur narrativen Interpunktion genutzt wird, sondern als Attraktion an und für sich.“⁵⁰ Schneiders Nah- und Großaufnahmen stehen nie im Dienst des Narrativen. Häufig werden Großaufnahmen abrupt ins Bild gerückt, Grimassen ziehende Gesichter springen den Zuschauer regelrecht an und werden als Großaufnahmen bewusst wahrgenommen. Die markanteste Großaufnahme ist in Jazzclub zu sehen. Über eine Minute lang ist Teddy Schus Gesicht im Bild, als dieser Klavier spielt und sich dabei die Tasten in seiner Sonnenbrille spiegeln. Schneider entwickelt hier aus einer Großaufnahme sogar so

⁴⁸ Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor. Nr. 4, 1996. S. 26

⁴⁹ ebd. S. 27

⁵⁰ ebd. S.29

etwas wie ein Narrativ. Tom Gunning schreibt, dass im frühen Kino das reine Sehen im Vordergrund stand, „der dramatischen Zur-Schau-Stellung wird der Vorrang gegeben vor dem Narrativen“.⁵¹

3.3. Cinéma Impur

Schneiders Filmsprache ist an das frühe Kino angelehnt und bezieht sich explizit auf erzählerische Verfahren der Frühzeit. Indem Schneiders Filme nicht an die Funktion einer Erzählung gebunden sind, verlagert sich der Schwerpunkt auf andere Qualitäten. Schneiders Filme zeigen einen Erzählmodus, der sich von den „unfilmischen“ Einflüssen einer aristotelischen Dramaturgie befreit und Möglichkeiten eines „filmischen“ Erzählens aufzeigt. Schneider versteht Film nicht als Medium, eine Geschichte zu erzählen. Das ermöglicht Schneider eine eigenständige Filmsprache, in der die filmischen Darstellungsmittel nicht in den Dienst einer Erzählung gestellt werden und dabei ihren autonomen sprachlichen Ausdruck bewahren.

Weiter oben wurde bereits auf Alexander Kluges Filmtheorie eingegangen, wo er eine eigene visuelle Filmsprache fordert und sagt, solange es diese nicht gibt, „bleibt damit auch der Film auf literarische Sprache angewiesen.“⁵² An der literarischen Sprache und der aristotelischen Grammatik kritisiert Kluge vor allem den totalen Sinnzwang, dem die Sprache unterliegt.

„In einer Welt, in der ein totaler Sinnzwang unsinnig geworden ist, wird es notwendig, gerade die literarische Sprache in Gebieten anzuwenden, in denen sie nicht wie in ihrer eigentlichen Domäne einem totalen Sinnzwang unterliegt. Sprache im Film darf blind sein.“⁵³

Kluge meint damit, dass nicht alles gewaltsam einem zusammenhängenden Sinn untergeordnet werden soll und spricht von der „Befreiung des Ausdrucks vom Zwang des Sinns“. Eine von Sinnzwängen befreite Sprache sei in den epischen Möglichkeiten des Mediums angelegt.⁵⁴

Kluge ist der Meinung, dass der Film auf Erkenntnis gerichtet sein soll. Er sagt, dass der Film mehr als jedes andere Medium Realität darstellen kann. Der Film, so Kluge, habe die Möglichkeit, Realbeziehungen darzustellen. Er ist der Ansicht, dass „der Film [...]

⁵¹ ebd. S. 29

⁵² Kluge: Wort und Film. S. 27

⁵³ ebd. S. 34

⁵⁴ vgl. ebd. S. 25

eine radikale Erweiterung der literarischen Mittel [zuläßt]“ und kritisiert die repräsentativen Tendenzen des Mediums.⁵⁵

„Diese Behauptung erscheint seltsam bei einem Medium, das allgemein als Illusionsmaschine angesehen wird. Es ist grotesk, daß die analytisch funktionierende Kamera zur Versimpelung der Realität verwendet worden ist, daß die Montage immer wieder nur Illusionswirkungen hervorrufen soll, während ihr doch jeder andere Ausdruck ebenfalls offenstünde.“⁵⁶

Kluge fordert eine Filmsprache, in der das Dargestellte und die Wahrnehmung des Dargestellten gleichermaßen Platz haben. Der Film entsteht im Kopf des Zuschauers. Kluge kritisiert also eine geschlossene Filmsprache, in der jegliche Bedeutung erschlossen wird, weil sie den Zuschauer entmündigt und seinem Realismusbegriff zufolge nicht realistisch ist: „Wenn es in der Realität keinen roten Faden gibt, dann ist die lineare Erzählweise ein Irrtum.“⁵⁷

Der Begriff des Cinéma impur bei Kluge ist in diesem Kontext zentral. Kluge sagt, die Filmsprache muss den „Charakter einer Baustelle“ haben und „grundsätzlich imperfekt“ sein. Man sollte sich nicht auf eine filmische Sprache festlegen, vielmehr soll Filmsprache ein „Provisorium“ sein.⁵⁸ Die filmischen Darstellungsmöglichkeiten sind „audiovisuelle Rohbauten“ und sollen sich gegen die Gewohnheiten des Mediums und gegen den Schein des Perfekten und Fertigen richten. Kluge sieht im frühen Film das Potential dieser sprachlichen Eigenständigkeit.

„Von der jungen Filmgeschichte (sie ist nicht älter als meine Großmutter mütterlicherseits) liebe ich besonders die Frühzeit: *Primitive Diversity* (einfache Vielfalt). Sie setzt auf die Autonomie der Elemente des Films. Sie ist anarchistisch, *cinéma impur*.“⁵⁹

Schaut man auf die Anfänge des Kinos zurück, lässt sich feststellen, dass die Dominanz des Narrativen keineswegs „natürlich“ ist und dass der Film damals eigenständiger war, da er noch nicht dem Diktat von Identifikation und größtmöglicher Illusion untergeordnet wurde. Im frühen Film war Sprache noch eigenständiger, ihre Entwicklungsmöglichkeiten offener und unentschiedener.

„Es ist fast paradox, daß der Film erst mit dieser Anpassung ans Theater als ‚eigenständige‘ Kunstform akzeptiert wurde – auf andere Art, programmformal, war das Kino wohl nie eigenständiger gewesen als in den zehner Jahren, als es sich mit dem

⁵⁵ vgl. Kluge: Die Utopie Film. S. 50

⁵⁶ ebd. S. 53

⁵⁷ Schulte: Cross-Mapping.

⁵⁸ vgl. Kluge, Alexander: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975). In: Kluge, Alexander/ Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 S. 137

⁵⁹ Kluge, Alexander: Geschichten vom Kino. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 S. 7

„Stundenfilm“ sowohl vom Variete entfernte als auch der Bühnenform noch „verweigerte“.⁶⁰

Elsaesser stellt die Entwicklung der Filmsprache als einseitig und hegemonial dar und fordert, der Filmgeschichte ein offenes Ende zurückzugeben:

„Oft genug führt seitdem in der Filmgeschichte der Anspruch der Kunst das Wort, wo andere Wertesysteme des Kinos sich Gehör verschaffen sollten. In diesem Sinn ließe sich die Filmgeschichte selbst als ‚Halbfertigprodukt‘ bezeichnen: indem ihr ein offenes Ende zurückgegeben wird und sie nicht, wie Filmhistoriker es so oft dargestellt haben, in einer Teleologie gefangen bleibt, die etwa angetrieben wird von der Suche nach immer größerem Realismus: vom stummen Schwarzweißfilm zum Ton- und Farbfilm, [usw.]“⁶¹

3.4. Autonomie der filmischen Ausdrucksmittel

So wie einzelne Szenen aufgrund ihrer autonomen Qualität widerspenstig sind gegenüber einer filmischen Gesamtstruktur, sind sämtliche Elemente in den Filmen von Schneider autonom in ihrem Ausdruck. Figuren, Settings, Requisiten sowie Schnitt, Kamera, Musik, usw. sind nicht Mittel eines Darstellungszwecks. Schneiders Filme zeigen ein filmisches Erzählen, das die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums einsetzt, spielerisch ausschöpft und aus ihnen Unsinn generiert.

Requisite, Darsteller, Kamera, Schnitt, etc. werden als eigenständige Mittel verstanden und eingesetzt. Dieser Umgang mit den Möglichkeiten des Mediums nimmt Anleihen an den Stummfilmgrotesken: „Dekoration, Requisite und Kostüm werden den gesamten Film hindurch als eigene, gegenüber dem Plot relativ verselbstständigte Ebene ausgespielt.“⁶² Die Kamera ist in Schneiders Filmen ähnlich autonom wie etwa bei Vlado Kristl: „Die Kamera soll allein arbeiten, und die Darsteller sollen Sorge tragen, daß die Einstellung etwas von ihnen erwischt.“⁶³ In der Erdbebenszene mit 00 Schneider schwenkt die Kamera einmal einfach von ihm weg und der Kommissar drängt sich daraufhin sichtlich wieder ins Bild. „Manchmal packt sogar die Kamera das nackte Grausen, und sie schwenkt einfach weg, Helge natürlich immer hinterdrein. Gewollt billig. gewollt ungekonnt und gewollt doof.“⁶⁴ Ähnlich anarchistisch setzt

⁶⁰ Müller, Corinna: Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Müller, Corinna; Segeberg, Hanno (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918. München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 74

⁶¹ Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München: Edition Text und Kritik 2002 S.165

⁶² Berg-Ganschow, Uta: Die Bergkatze. In: Patalas, Enno/ Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Lubitsch. München: Bucher 1984. S. 143

⁶³ zit. n. Schulte: Vlado Kristl. S. 80

⁶⁴ Strotmann: Texas - Doc Snyder hält die Welt in Atem.

Schneider in Texas die filmische Technik als autonomes Darstellungsmittel ein. Doc Snyder ist allein im leeren Saloon und macht Albernheiten hinterm Tresen. Dann ist eine Detailaufnahme eines Schuhs, der auf der Treppe liegt, zu sehen. Im Off-Ton beginnt der Schuh zu sprechen: „Guten Tach, ich bin der sprechende Schuh. Ich liege seit zweieinhalb Stunden hier auf der Treppe.“ Doc Snyder nähert sich dem Schuh und hebt ihn auf. Wieder folgt eine Detailaufnahme des Schuhs: „Hallo! Helge! Ich bin's“. Doc riecht daran und sagt: „Mamas Schuh“.

In Jazzclub, als Teddy Schu mit der Straßenbahn nach Hause fährt, wird ein autonomes Verhalten des Darstellers zur Kamera sichtbar. Eine frontale statische Kamera ist in der Straßenbahn positioniert. Der Protagonist steigt ein und geht nach vorne auf die Kamera zu, bis irgendwann sein Kopf abgeschnitten ist. Nachdem er dort kurz steht, steigt er eine Stufe hinab, wodurch sein Kopf wieder ins Bild rückt. Durch die eigenartigen Kadrierungen wird die Kamera bewusst wahrgenommen, sie wird zum autonomen Ausdrucksmittel. Gut zu sehen ist das auch in jener Szene, als Teddy steppend eine Treppe hinabsteigt und immer näher auf die unten positionierte Kamera zukommt, bis er mit seinem Brustkorb das Bild ausfüllt, dann an der Kamera vorbeigeht und aus dem Bild verschwindet.

Eine Szene zwischen Teddy und Jacqueline in ihrer Wohnung macht den Innenraum, das Filmset, zum „dritten“ Akteur. Das Szenenset ist räumlich in zwei Rahmen geteilt und legt durch eine Wandöffnung den Blick in die Küche, in der sich Jacqueline befindet und durch eine Türöffnung den Blick in den Korridor, wo Teddy steht, frei. Die frontal auf diese Anordnung gerichtete Kamera zeigt die beiden Protagonisten im Profil, sie führen einen Dialog. Die Szene inszeniert ein On-Off-Spiel mit der mise en scene. Jacqueline tritt in den Bildrahmen ihres Freundes, er fragt sie, ob sie nicht zum Konzert mitkommen wolle, die beiden treten aus dem Türrahmen, also aus dem Bild, im Off lehnt Jacqueline angewidert ab, worauf Teddy sagt, „dann nicht“ und sie in das Bild zurückstößt.

Erwähnenswert sind auch die On/Off-Spielereien in der Szene, als Teddy Zeitungen austeilt. Im Bild sind etliche Briefkästen einer Wohnungsanlage zu sehen, als unverhofft der Protagonist mit einem Stapel Zeitungen in einer ruckartigen Bewegung nach oben ins Bild rückt. Immer wieder bückt er sich, gerät aus dem Bildfeld und richtet sich wieder auf zurück ins Bild. Der Auftakt einer weiteren Szene ist ähnlich umgesetzt. Die Kamera zeigt eine Straßenecke, es regnet, plötzlich fällt ein Zeitungsstapel auf die nasse Straße. Helge Schneider kommentiert das im

Audiokommentar: „Zack, die Zeitungen raus, als kämen die aus dem Nichts.“⁶⁵ Hinterher rennt Teddy ins Bild. Die zahlreichen Verweise und Bezugnahmen auf die Möglichkeiten des Mediums sind auch in Schneiders eigenwilligen Kameraperspektiven und in seinen gegen jede Regel verstoßenden Kadrierungen zu erkennen. Extreme Ober- oder Untersichten rücken als „unnatürliche“ Blickwinkel den Fokus auf den Bildausschnitt selbst.

Schneider generiert aus diesen Verfahren auf subtile Weise Komik. Wenn Teddy hinten auf der Ladefläche steht und sein Profil am äußersten Bildrand klebt, weil er sich gekünstelt stramm an den Rand drückt, lässt er damit durch sein Spiel die Absicht dieser Einstellung erkennen, er verhält sich dazu und erzeugt Komik aus den filmischen Möglichkeiten.

3.5. Epische Einflüsse

Schneiders Filme verwehren sich einer Hierarchie der Mittel, jedes Element hebt sich autonom vom Rest ab. Die einzelnen Szenen ebenso wie die filmischen Darstellungsmittel stehen nicht im Dienst eines Narrativ und rücken selbst in den Fokus.

Dieses nicht-hierarchische Verfahren ist auch im Begriff der Parataxis definiert. Theodor W. Adorno schreibt in seinen „Noten zur Literatur“ über Parataxis in der späten Lyrik Hölderlins und vergleicht dessen Sprache mit der Musik. Musik, so Adorno, besitze anders als die Sprache keine signifikanten Elemente. „Die Sprache ist, vermöge ihres signifikativen Elements [...] an die Form von Urteil und Satz und damit an die synthetische Funktion des Begriffs gekettet.“⁶⁶ Adorno beschreibt Hölderlins Lyrik als „musikhaft“ und sagt: „Musikhaft ist die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente anders sich verknüpfen als im Urteil.“⁶⁷ Adorno sieht in der Dichtung (von Hölderlin) eine Sprachform, die sich durch begriffslose Synthesis auszeichnet und sich damit wider das Medium der Sprache wendet.⁶⁸ Vor diesem Hintergrund kann man die Frage in den Raum stellen, wie es sich angesichts dessen mit

⁶⁵ Audiokommentar von Helge Schneider zu Jazzclub. In: Jazzclub. Der frühe Vogel fängt den Wurm. Regie: Helge Schneider. Drehbuch: Helge Schneider u. Andrea Schuhmacher. Deutschland: Senator Film Produktion GmbH (Berlin), 2003/2004. Dauer: 84' Fassung: DVD Helge Schneider Edition. Euro Video, 2004. Dauer: 356'

⁶⁶ Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Holderlins. Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. S. 471

⁶⁷ ebd. S. 471

⁶⁸ vgl. ebd. S. 471

dem Medium Film verhält. Indem man Film als Text bzw. als Sprache auffasst, als etwas, das in seiner Bedeutung vollends aufgeht, haftet ihm eine hierarchische Struktur an. Als audiovisuelles Medium vereint der Film jedoch unterschiedliche Medien und zeichnet sich durch die Anordnung von Bildern, Sprache, Musik, Tönen usw. in der Zeit aus. Wird der Film auf die signifikanten Elemente der Sprache heruntergebrochen, entspricht das nicht seinen Ausdrucksmöglichkeiten. Indem nun aber die Elemente, die der Film vereint, nicht einer Hierarchie von Sprache und Bedeutung untergeordnet werden, entsteht ein Nebeneinander einzelner Elemente. In ihrem jeweils eigenen Ausdruck bleiben die einzelnen Teile autonom und existieren in ihrem Dasein gleichberechtigt nebeneinander.

Bertolt Brecht sah in den damals neuen Medien Film und Rundfunk eine epische Struktur angelegt.

„Die Formen des epischen Theaters entsprechen den neuen technischen Formen, dem Kino sowie dem Rundfunk. [...] Hat sich bereits im Film mehr und mehr der Grundsatz durchgesetzt, es müsse dem Publikum jederzeit möglich sein, „einzusteigen“, verwickelte Voraussetzungen seien zu meiden, es müsse jeder Teil neben seinem Wert für das Ganze noch einen eigenen, epischen besitzen, so ist das im Rundfunk [...] strikte Notwendigkeit geworden.“⁶⁹

Brecht hat in der Montage ein Potential des neuen Mediums erkannt, das die Möglichkeit einer neuen, von Sinnzusammenhängen befreiten Sprache aufzeigte. In Bertolt Brechts „epischem Theater“ geht es um „Gesten“, die eine „streng rahmenhafte Geschlossenheit jedes Elements einer Haltung“⁷⁰ haben; es geht „nicht um die Entwicklung von Handlungen, sondern um die Darstellung von Zuständen“, wobei „Darstellung [...] aber hier nicht Wiedergabe im Sinne der naturalistischen Theoretiker [ist]“.⁷¹ Auch Brecht spricht also von einem anderen Modus und wendet sich gegen das illusionistische und naturalistische Theater seiner Zeit.

Brecht lehnt die aristotelische Dramatik und den in dieser so entscheidenden Begriff der Katharsis und die Einfühlung des Zuschauers in den Helden und in das Handlungsgeschehen ab. Ein wesentlicher Ansatz in Brechts Theorie zum epischen Theater ist, „daß es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert“, der „nicht miterleben, sondern sich auseinandersetzen“ soll.⁷² In der epischen Struktur bleibt also etwas offen: „Wenn ich alles verstanden habe, ist

⁶⁹ Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Frankfurt am M.: Suhrkamp 2000 S. 22

⁷⁰ vgl. ebd. S. 19

⁷¹ vgl. ebd. S. 35

⁷² ebd. S. 29

etwas leer geworden.“⁷³ Kluge sagt damit, dass der Zuschauer seine Souveränität gegenüber dem Film behalten sollen kann.

Die epische Erzählstruktur und die Souveränität des Zuschauers sind zentrale Ansätze in Schneiders Filmsprache, auf die er mehrfach hinweist. Schneider erzählt im Audiokommentar zu Jazzclub, er habe neulich „Basic Instinct“ im Kino gesehen. Er sagt, dort sei „alles schon im Film“, d.h. der Zuschauer bekommt alles schon serviert und kann nicht selber nachdenken.⁷⁴ Bei Max Dax sagt er:

„Ich war dann auch in „Der Herr der Ringe“ und habe ihn bereits wieder vollkommen vergessen. Wahrscheinlich, weil dieser Film nicht nur unreal ist, sondern vor allem, weil er die Phantasie ausschaltet. Man wird als Kinozuschauer gewissermaßen entmündigt, wenn man Filme sieht, die einem mit einem so immensen Aufwand genau zeigen, was man in einem bestimmten Moment zu fühlen hat.“⁷⁵

Im Gespräch mit Dax bezeichnet Schneider das Stilmittel der ruhenden Kamera und die ruhigen Bilder des Stummfilms als Vorbilder für seinen Film Jazzclub, da „auf diese Art erzählte Geschichten die Phantasie ganz besonders [anregen]“.⁷⁶ Müller beschreibt in Bezug auf den frühen Film eine grundlegend andere Art der Rezeption.

„Was dem Film der zehner Jahre später angesichts einer elaborierten Montagetechnik der Blicklenkung und Gefühlssteuerung als Unzulänglichkeit ausgelegt wurde, kann man daher auch konstruktiv bewerten: der Film der zehner Jahre ließ den Zuschauer noch die Selbstständigkeit eigener Beobachtung und zwang sie noch nicht dazu, sich absorbieren zu lassen.“⁷⁷

3.6. Musik

3.6.1. Musik als erzählerische Referenz

Musik ist ein wichtiges Ausdrucksmittel in Schneiders Filmen und nimmt in diesen teilweise eine erzählerische Funktion ein. In Schneiders Filmen ist eine Befreiung von der literarischen Sprache, ihren Sinn- und Bedeutungszwängen erkennbar. Ein Zitat von Kuhlbrodt über Schlingensiefs Filme macht diesen Gedanken anschaulich. Schlingensief befreit sich „von den außermedialen (literarischen) Eingrenzungen des Bilder-Mediums“ und fordert „eine vom Erzählkino noch nicht korrumpierte Seherfahrung [...] - eine Erfahrung, die jeder wie selbstverständlich aus anderen Medien

⁷³ Kluge, Alexander: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975). S. 142

⁷⁴ vgl. Audiokommentar von Helge Schneider zu Jazzclub

⁷⁵ Dax, Max: Dreißig Gespräche. Helge Schneider. In: Ders.: Dreißig Gespräche. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 S. 267

⁷⁶ ebd. S. 266

⁷⁷ Müller: Variationen des Kinoprogramms. S. 67

mitbringt, wenn er Musik hören kann, ohne sie auf einen Text oder einen Gedanken zu reduzieren“.⁷⁸

Schneider setzt Musik auch als autonomes Ausdrucksmittel in seinen Filmen ein. Dabei ist eine Ähnlichkeit zur expressiven Sprache der Stummfilme erkennbar. Schneider war einige Zeit als Stummfilmbegleiter tätig, seine erzählerischen Verfahren haben vielleicht auch deshalb viel mit der auf Ausdruck ausgerichteten Sprache des frühen Kinos gemein. Im Audiokommentar zu 00 Schneider spricht der Künstler den selbstredenden Charakter der Filmmusik an und zieht einen Vergleich zur Musik im Stummfilm: „Die Musik erklärt das“, die Art und Weise, eine Geschichte zu erzählen.⁷⁹ Musik ist jenes Medium, dessen Ausdruck nicht bedeutungstiftend ist. Schneider überträgt diese medienspezifische Eigenschaft ein Stück weit auf seine Filme.

In Praxis Dr. Hasenbein und Jazzclub sind die wenigen erzählerischen Elemente nur noch narrative Versatzstücke. Sie sind Anlass für Spielereien mit stilistischen und filmsprachlichen Verfahren, wobei vor allem Helge Schneiders Musik eine wichtige Rolle einnimmt. So wird beispielsweise der Konflikt um den Hamster in Praxis Dr. Hasenbein von einem musikalischen Thema getragen. Schneider verleiht diesen Szenen im Grunde nur durch Musik eine dramaturgische Qualität. Die ausdrucksstarke, teils traurige, teils spannungsgeladene Klaviermusik erinnert an Stummfilmmusik und hat einen ähnlich autonomen Charakter. Das zeigt sich dadurch, dass die Musik den Szenen aufgedrückt wird und nicht umgekehrt Musik die Handlung, beispielsweise einen Konflikt, untermalt. Als Dr. Hasenbein bei Tante Uschis Geburtstag das heitere Fitze-Fatze-Lied anstimmt und dann Peterchen mit dem kaputten Ball kommt, stimmt er am Klavier wieder das Thema des Konflikts an. Die Zuspitzung wird hier zudem zum stilistischen Zitat eines Stummfilms, die Musik wird immer lauter und emotionaler und Dr. Hasenbein macht schließlich eine an den Stummfilm angelehnte expressive Geste, um seine Unwissenheit und Reue, den Hamster getötet zu haben, anzuzeigen und sagt: „Das hab ich nicht gewusst“. Auch die zu- und aufgehende Kreisblende, die die Kriegssequenz einführt und die Kriegsszene selbst erinnern in ihrer theatralischen Künstlichkeit und ihrer illustrativ-zusammenfassenden Erzählweise an das Stummfilmkino. In Jazzclub ist das einzige Narrativ des Films tatsächlich als eine Stummfilmszene zu sehen, die durch eine Parallelmontage eingeleitet wird. Während

⁷⁸ Kuhlbrodt, Dietrich: Portrait Christoph Schlingensief. In: epd film. 1989
<http://www.filmzentrale.com/rezis/schlingensiefdk.htm> (28.1.2012)

⁷⁹ Audiokommentar von Helge Schneider zu 00 Schneider

auf der Tonebene wieder expressive Klaviermusik zu hören ist, werden verschiedene Handlungen der unterschiedlichen Charaktere des Films in illustrativen Eindrücken aneinander montiert: Der Pflasterverkäufer in der Fußgängerzone, Teddy als Faszanates, der bei einer Frau ist und sich gerade seine Gummihandschuhe auszieht, Jacqueline, die zu Hause aus dem Marmeladeglas löffelt, dann die Band an der Straßenbahnhaltestelle und schließlich Willi, der Barbesitzer, wie er draußen aus einer Gelte trinkt; nach einem Zwischenschnitt auf Teddy, der gerade zur Bar aufbricht, sieht man Willi, der bewusstlos wird, in das Fass fällt und ertrinkt. Es folgt die Stummfilmszene, begleitet von traurig schwermütiger Klaviermusik: Um Willi herum hat sich eine Mensentraube gebildet, Teddy kommt ums Eck und sieht, was geschehen ist. Ein Schriftbild: „Was ist passiert?“, fragende Gesichter, das nächste Schriftbild: „Der Alkohol!!“, dann sieht man im Bild auf der Treppe den Krug, Teddy deutet mit einer Geste darauf: „Der Schnaps steht da noch.“ Die Bandmitglieder schauen sich traurig an „Vorbei mit dem Jazz“, Willi wird weggetragen: „Armer Willi“.

3.6.2. Jazz und Utopie

Schneider ist Jazzmusiker und es fällt auf, dass seine erzählerischen Verfahren strukturelle Ähnlichkeiten mit Strategien des Jazz haben.

„Man darf nicht vergessen, was Schneider macht ist eigentlich Jazz, übertragen auf verbale Komik. Aufgrund von eintrainierten Läufen, von lockeren Standards, von eingepägten Grundelementen ergeben sich immer neue, improvisierend zusammengesetzte Storyfiguren.“⁸⁰

Ohne näher auf Theorien des Jazz einzugehen, soll hier nur auf einen Grundzug des Jazz verwiesen werden, der in seinen Filmen wiederzuerkennen ist. Improvisationen im Jazz brechen Strukturen auf, sie setzen Impulse und führen Neues, Unerwartetes ein. Die erzählerische Freiheit in Schneiders Filmen kann damit verglichen werden.

„Im schneiderschen multimedialen Universum ist es nun einmal so, dass alles improvisiert wirkt, auch mal dilettantisch, dass die einzelnen Motive und Elemente aber eben doch aufeinander aufbauen und einen merkwürdigen Rhythmus, eine kakophonische Melodie ergeben. Darin sind seine Werke mit dem Jazz verwandt.“⁸¹

Wie gezeigt wurde wird in Schneiders Filmen häufig ein vermeintliches Detail in einer Art Exkurs erzählerisch ausgeführt und driftet in eine eigenständige Erzählung ab.

„Wenn ich auftrete, breche ich manchmal Nummern mittendrin ab und fange was Neues an. Das ist überraschend für die Leute, sie verstehen es manchmal nicht. Ich finde

⁸⁰ Mühlbeyer, Harald: DVD Helge Schneider live. Komm hier haste ne Mark. In: Screenshot 2011 <http://screenshot-online.blogspot.com/2011/04/dvd-helge-schneider-live-komm-hier.html> (23.4.2012)

⁸¹ Mühlbeyer: All das Geld mit Quatsch verdient.

dieses Fertige langweilig. [...] Ich will [...] mittendrin ein anderes Stück reinschneiden und total umdenken können.“⁸²

In diesem Aufbrechen erzählerischer Räume ist formal sowie inhaltlich ein utopisches Moment zu erkennen. In und mit der Musik eröffnet sich bei Schneider immer etwas Jenseitiges, Utopisches, eine phantastische, irreale Welt bricht die filmische Realität auf, der Film wird in einen bodenlosen Raum entrückt.

Die Szenen um die Jazzabende zeigen dies sehr eindrücklich. Sie werden mit dem Zeigen des Hingehens, des Spielens, der Spielpause, des anderen Geschehens in der Bar, dem Verabschieden und Nachhausegehens in einen dichten und detailverliebten Ablauf aufgefächert und scheinen diese Parallelwelt damit regelrecht zu zelebrieren. Die Konzertszenen sind stilistisch an Konzertaufnahmen angelehnt und werden nicht in eine filmische Form übertragen. Die Band und ihre Musik wird in verhältnismäßig langen Aufnahmen aus verschiedenen, miteinander kommunizierenden, Perspektiven inszeniert, die Kamera zeigt in vielen Detailaufnahmen die Gesichter sowie die bespielten Instrumente, die Musiker blicken in die Kamera und spielen für diese.

In Praxis Dr. Hasenbein gibt es eine bemerkenswerte Szene, die ebenfalls sehr aufschlussreich ist. Die Szene ist aus jeglichem Kontext herausgerissen und bringt den gesamten Film zum Stillstand. Eingeführt wird sie durch eine Detailaufnahme: eine absurde Kadrierung zeigt einen sich dehnenden Ziehkörper einer Ziehharmonika, man hört einen langen hohen Ton; ein Einstellungswechsel zeigt eine Totale und klärt den Zuschauer auf: Dr. Hasenbein sitzt gemütlich auf seinem Sessel auf der Strasse und stimmt mit seiner Ziehharmonika das Fitze-Fatze-Lied an, im Hintergrund spielt Peterchen wie immer mit seinem Ball und singt verhalten mit. Das Lied wird in gesamter Länge gezeigt, der Arzt äugelt dabei wiederholt mit der Kamera. Die Musik wird *gezeigt*, sie steht für sich, niemals wird sattem Bekanntes über die Musik gelegt. Es ist wie bei Schneiders Bühnenauftritten, wenn er zwischen all dem Quatsch auf einmal ein Lied spielt, das gänzlich für sich steht.

Hier ist auch das in Schneiders Arbeit zentrale Sujet des Feierabends ein wichtiges Stichwort, das bei Schneider eng mit Musik verbunden ist. Wie in der Musik wird im Feierabend Realität und Alltag aufgehoben, bricht etwas Utopisches auf, das Schneider häufig mit Jenseitigkeit und Unsinn darstellt. Exemplarisch wird das in Praxis Dr. Hasenbein gezeigt. Als Dr. Hasenbein Peterchen endlich dazu gebracht hat, schlafen zu

⁸² RÜth, Steffen: Helge Schneider und die Elchsuppe. In: Main Post, 11.01.2010
<http://www.mainpost.de/ueberregional/journal/journal/mp/aw/Helge-Schneider-und-die-Elchsuppe;art40535,5427655> (1.2.2012)

gehen, hüpfert der ausgewachsene Sohn auf dem für ihn viel zu kleinen Bettchen herum und kracht ein. Dr. Hasenbein sieht das, es reicht ihm aber bereits: „Ne, das kleb ich jetzt nicht nochmal zusammen“; er zieht Jacke und Hut an, nimmt sein Saxophon und ruft „Ich geh zum Jazz.“ Im Jazzkonzert von Dr. Hasenbein und seiner Band in der folgenden Barszene hebt die Musik alles in einen Nebel von Zeitlosigkeit und Vergessenheit, bis der Barmann das Licht andreht, „Feierabend“ ruft, die Musik aufhört und der kurze Zauber vorbei ist. Überspitzt wird das am Ende des Films, als eine neue Generation die alte ablöst und nichts mehr ist wie früher und die Alten Zuflucht in der Musik finden und in gemütlicher Runde im Altersheim jassen. Das Leben der beiden Protagonisten Dr. Hasenbein und Teddy Schu ist von Arbeit bestimmt. In diesem Sinne wird im Feierabend das Alltägliche aufgesprengt. Die Geschichte von Schneiders letztem Film Jazzclub gründet schließlich auf diesem Thema. Es geht um die Flucht aus dem Alltag in die Musik, in eine Utopie, in der Alltag und Zeit aufgehoben scheinen.

3.6.3. Die Filmenden

Die Enden von Schneiders Filmen finden ebenfalls alle in einer Art Utopie statt, wobei auch dort Musik eine zentrale Rolle einnimmt. Das Ende der Filme rückt den jeweiligen vorangegangenen Film in eine andere Sphäre. Endgültig wird nochmals die filmische Welt und die Erzählung komplett aufgebrochen und in ein erzählerisches Vakuum entrückt. Zuspitzung geschieht bei Schneider immer außerhalb der filmischen Welt, das Ende der Filme ist im Grunde niemals ein Ende im Sinne eines Abschlusses. Im Gegenteil, Schneider macht mit der ihm eigenen anarchistischen Geste den Rahmen des erzählten Filmes nochmals weit auf. Bei Schneider gibt es „Zuspitzung nur als entfesselte Aktion, nicht als psychologisch determinierten Konflikt.“⁸³

Schneider setzt dies mit einer tatsächlichen bzw. mit einer allegorischen Jenseitigkeit um. In Praxis Dr. Hasenbein findet das Ende in einer anderen Zeit statt. Nach einem Zeitsprung von dreißig Jahren ist nichts mehr, wie es war. Jenseitig mutet der abgedunkelte Raum im Altersheim an, indem sich wie in einer Endzeitstimmung die Filmcharaktere zum Jazz und zum Tanz zusammenfinden.

Auch in Jazzclub finden sich am Ende die Protagonisten zusammen und musizieren am Feuer von Teddys obdachlosem Kumpel. Aus dem Nichts taucht dort ein Raumschiff auf und vier Außerirdische nehmen die Musiker ins All mit. Einer von ihnen, Captain X, wird von Helge Schneider selbst gespielt, der in dieser Rolle seine berühmte Udo

⁸³ Schulte: Vlado Kristl. S. 63

Lindenberg Parodie einbaut. „Wir waren unterwegs in unserer 20000 Kilometer entfernten Galaxis und hören auf einmal ein bisschen Sound. Wir sind gekommen, damit wir auf unserem Planeten schöne Mucke machen können, weil wir überhaupt keine Musik da haben.“ – Teddy und seine Freunde sind einverstanden: „Wolln wa machen, ne, komm wa mit“. So landen sie schließlich in einer außerirdisch anmutenden, rosafarbenen Landschaft und spielen Jazz mit dem Obdachlosen, dem im Raumschiff eingefallen ist, dass er Earl Mobile ist.

Das Ende von 00 Schneider ereignet sich durch einen abstrusen Handlungsablauf ebenfalls in einem „Zwischenreich“. Nihil Baxter wird im Flugzeug auf seiner Flucht nach Rio gefasst. 00 Schneider und sein Team schaffen es zwar rechtzeitig zum Flughafen, fassen den Täter jedoch nicht gleich am Flughafen, sondern begeben sich inkognito an Bord und verstecken sich im Cockpit. Nach einer absurd-phantastischen Ansage des Piloten alias „Spürpiloten“ hebt das Flugzeug ab, kurz darauf fliegt ein Vogel ins Triebwerk, drinnen wackelt und ruckelt es und die Maschine stürzt ab, zumindest wird das in einer Totale suggeriert. In der nächsten Szene scheint mit dem Flugzeug wiederum alles in Ordnung zu sein und 00 Schneider tritt, als Engel verkleidet, aus dem Cockpit zu Baxter und spielt ihm ein Geigensolo, woraufhin Baxter fragt, ob er schon im Himmel sei. Die anderen treten hinzu, 00 Schneider enttarnt sich und fasst mit Hilfe des Spürpiloten den Mörder.

Auch das Schlussbild in Texas ist ähnlich entrückt. Der Westernheld verlässt das Städtchen Texas und sucht das Weite. Auf seinem Pferd reitet er mit seiner Gitarre in eine Kulisse, die erstmals eine tatsächliche Westernlandschaft zeigt, im Off hört man Südstaatenmusik. Eine der Edeldamen kommt mit einer Geige zu Fuß auf ihn zu und fragt, ob er sie nicht mitnehme. „Hm, ne, lieber nich. Erstmal spielst du Geige und ich bin Sologitarrist. Und dann willst was von mir, dann kommt der Klapperstorch. - Ne!“ Doc Snyder wendet sich ab und reitet davon, Gott fährt auf seinem Fahrrad ins Bild und winkt. Im Anschluss daran fahren 00 Schneider und Körschgen mit Blaulicht aus dem Filmset und überfahren auf der Landstraße Doc Snyder, der am Straßenrand autostoppt. Körschgen: „Wir haben gerade den Doktor Schneider überfahren.“ - 00 Schneider: „Das geht gar nicht, Doc Snyder gibt es nicht.“ - Körschgen: „Das gibt es nicht“.

3.7. Film als entfesselte Aktion

Die Autonomie der Szenen und die Befreiung von Sinnzusammenhängen nehmen in Schneiders Filmen radikale und anarchistische Züge an. Man kann sagen, dass sich Schneider nicht nur von Sinnzwängen befreit, sondern die Szenen derart autonom sind, dass aus ihren Schnittstellen Unsinn entsteht. Seidl spricht vom „panischen Charakter“ der Lücke, dem Riß in der Bedeutungskette und deren „Beliebigkeit in Raum und Zeit“ und sagt: „Nonsense entsteht weniger in unsinnigen Aussagen, sondern in den Lücken, die sie in die Sinnzusammenhänge reißt.“⁸⁴

In einem Kommentar über den Film „Die Bergkatze“ von Ernst Lubitsch heißt es: „Um die Liebe einer Räuberin und eines Offiziers geht es, aber der Fortgang der Handlung ist wenig mehr als der zurückgelegte Weg [zwischen Schneegebirge und Kaserne, RH] [...] Regieeinfälle melden den Plot ein ums andere Mal ab.“⁸⁵

Dieses Zitat drückt mit einfachen Worten aus, dass Handlung nur eine oberflächliche und beliebige Skizze ist, gegenüber der sich der Fortgang des Films in jedem Moment völlig frei verhält. So sind die einzelnen Szenen bei Schneider zu verstehen, jede Szene behauptet sich autonom gegenüber dem Film.

„Nichts ist Schneiders Filmen fremder als eine ernsthafte Drehbucharbeit. Allenfalls lassen sich grobe Szenenentwürfe erkennen, die, sobald sie eine geschlossene Form anzunehmen drohen, aufgebrochen werden: mittels eines Liedes, einer Grimasse oder sekundenlangen, äußerst verstörenden Innehaltens des Hauptdarstellers.“⁸⁶

Schneiders Unsinn ist eine komplette Lossagung von Sinn. Aus der Verknüpfung einzelner Teile entspringt Unsinn. Schneider versteht Montage nicht als Mittel zur dramaturgischen Verbindung einzelner Szenen – Montage unterbricht bzw. zerstört Zusammenhänge. Völlig konträr zur Montage im narrativen Kino, wo die Aufgabe des Schnitts darin liegt, zugunsten einer ungebrochenen Narration unsichtbar zu werden, montiert Schneider die einzelnen Teile und Szenen „nie zu einem Ganzen, sondern zu einer filmischen Möglichkeit.“⁸⁷ Aufschlussreich ist hier Bertolt Brechts Auffassung von Montage. Brecht sah im Verfahren der Montage ein Äquivalent zu dem von ihm proklamierten „Prinzip der Unterbrechung“: „Das Montieren unterbricht ja den Zusammenhang, in welchen es montiert ist“⁸⁸

⁸⁴ Seidl, Jörg: Guten Tach. Helge Schneider und die Philosophie. Giessen: Focus Verlag 2005 S. 119

⁸⁵ Berg-Ganschow: Die Bergkatze. S. 143

⁸⁶ Rahayel, Oliver: Praxis Dr. Hasenbein. In: film-dienst. Nr. 02, 1997
<http://www.filmportal.de/node/44507/material/609646> (15.11.2011)

⁸⁷ Schulte: Vlado Kristl. S. 64

⁸⁸ Benjamin: Versuche über Brecht. S. 119

Eine Untersuchung der Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos von Michèle Wannaz hat gezeigt, dass oft auch Filme, die eine realistische Erzählweise anstreben, sich auf ein dramaturgisches Rückgrat stützen:

„Dieser klassischen Erzähltradition steht die epische gegenüber, die ihre Geschichten nicht mittels einer vorgegebenen Struktur zu vermitteln sucht und ein „realistischeres“ Abbild der Wirklichkeit anstrebt. [...] Handlungsstränge stehen neben- oder folgen unvermittelt aufeinander, ohne dass sie kausal miteinander verbunden werden. [...] Da der Zuschauer sich nicht mehr am Prinzip der Kausalität orientieren kann, [...] versucht er auf andere Weise eine Einheit der Handlung auszumachen, sprich dem Geschehen einen Sinn zu verleihen.“⁸⁹

Bei Helge Schneider wird genau das unmöglich gemacht, es geht um Unsinn und nicht um eine Wiederaufführung zum Sinnhaften. Wannaz beschreibt das Epische als „das Zerfallen eines Werks in die Selbständigkeit seiner Teile“, in Helge Schneiders Filmen geht es gerade um diesen Zerfall.

Wie kann Schneiders radikale Autonomie bewertet werden und was haben seine anarchistischen Verfahren zur Folge?

In einem Zitat zu Kristls Filmen, der ähnlich wie Schneider „seine Szenen zu einem aktiven Eigenleben bringt“, wird genau das, was sich dabei einstellt, beschrieben: „Die Szenen demonstrieren nicht nur etwas, sie machen etwas. Sie zerstören einen [...] filmischen Ablauf, indem sie nicht mehr in ihm aufgehen, ihm nicht mehr folgen.“⁹⁰

Schneider macht den Film zu einem offenen Raum, wo alles jederzeit möglich zu sein scheint. In diesem Sinne ist Schneiders anarchistischer Gestus zu verstehen. Bei Schneider ist jede Szene entfesselte Aktion, jede Szene demonstriert ihre Freiheit.

„Was sich derart lapidar erzählen lässt, gibt tatsächlich – neben der offiziellen Legitimation des Films – nur den Rahmen ab, innerhalb dessen sich Kamera, Darsteller und Schnitt ausagieren können, das Ziel des Plots nur den Vorwand für ein entfesseltes Kino“⁹¹

Das autonome Verständnis der einzelnen Elemente machen seine Filme zu nichts anderem als zu einer filmischen Möglichkeit. Dem Zuschauer wird jeden Moment vorgeführt, dass Schneider in der immensen Freiheit, die er sich in seinen Filmen schafft, einfach tut und lässt, was er will.

Seidl bemerkt, dass der Film an jedem seiner Punkte latent offen ist und von der Betrachterseite aus gesehen ständig noch alles passieren könnte und sagt:

⁸⁹ Wannaz, Michèle: Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kino. Marburg: Schüren 2010 S. 40

⁹⁰ Schulte: Vlado Kristl. S. 80

⁹¹ ebd. S. 80

„So funktionieren Schneiders Filme: Das Unmöglichste des Möglichen, das Undenkbarste des Denkbaren, das Unerwartetste des zu Erwartenden, [...] wird, wenn auch konsequenterweise nicht immer, in Szene gesetzt, um trotzdem als Film, als Erzählung Bestand zu haben.“⁹²

In diesem Sinne bekommen die Begriffe Nicht-Filme bzw. Anti-Filme eine zusätzliche Bedeutungskomponente. Schneider fügt seine Filme in keine Form, man kann auch sagen, dass es für ihn so etwas wie eine filmische Form bzw. „den Film“ gar nicht gibt. Die Filme verunmöglichen mit ihrer entfesselten Erzählweise einen Werkstatus. Verständlich wird das an einem Zitat zur Organisationsstruktur im frühen Kino: „In dieses Wirrwarr tritt erst eine gewisse Logik, wenn man sich von der Ebene des einzelnen Films in die nächst höhere Organisationsform, das Programm, begibt.“⁹³

Die Filme von Schneider sind keine in sich geschlossene Einheiten, keine Produkte bzw. Illusionsprodukte. Im Gegenteil, sie zerstören in einer radikalen Weise die Homogenität des Werkes. Schneiders Filme sind diesbezüglich als Repräsentationskritik zu lesen.

Hier liegt möglicherweise die Antwort auf die Frage nach der Bestimmung dieser Filme: Was sind das für Filme? – Film als reine Performanz, als reine Potentialität. Oder in den Worten von Roland Barthes: Film als „ein bloßer Raum, ein Feld von Permanenzen und Permutationen“.⁹⁴

⁹² Seidl: Guten Tach. S. 127

⁹³ Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino. S. 150

⁹⁴ Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 S. 62

4. Film als Ereignis

4.1. Improvisation

Schneiders gesamtes Werk ist von Improvisation geprägt. Auch in seinen Filmen schafft er sich Möglichkeiten zur Improvisation, obwohl der Film aufgrund der erforderlichen Planung und ähnlichem gemeinhin nicht als Medium der Improvisation gilt. Wie realisiert Schneider Improvisation spezifisch im Film? Schneiders Filmen haftet eine Direktheit, eine Live-Atmosphäre an, so gut wie alles an ihnen wirkt improvisiert. Was ist es, das seinen Filmen diese improvisierte Wirkung verleiht, was lässt die Filme als eine spontan hingelegte Aktion erscheinen? Welche Rolle spielt in diesem Hinblick Schneiders Arbeitsweise, was zeichnet diese aus und wie kann sie charakterisiert werden?

Helge Schneider spricht in einem Interview die Produktionsbedingungen des Filmes an, die durch die Planungsanforderungen weit von der Spontanität, die die Bühne zulässt, entfernt sind.

„Also Bühne ist direkt, der Sprung ins kalte Wasser; und so etwas kann beim Film ja gar nicht passieren, du bist ja ständig minutiös am planen, du improvisierst zwar, wir haben ja auch improvisiert in dem Film Texas, genau wie Johnny Flash, haben wir eigentlich nur improvisiert und darum herum so eine Handlung gebaut, das geht natürlich auch, das soll auch gehen im Film, finde ich, das ist meine Überzeugung, gerade wenn man eine komische Sache macht, muss man die Möglichkeit haben zu improvisieren“⁹⁵

Improvisation, wie sie im Stegreiftheater erstmals zur Kunstform entwickelt wurde, scheint eine Domäne des Theaters sowie der Bühne zu sein. Harald Mühlbeyer wirft zu Beginn seiner Buchkritik zum Sammelband „Improvisieren“ voraus, dass dieser Essayband eigentlich gar nichts mit Improvisieren im Film zu tun hat, „dabei gäbe es auch über dieses Feld etwas zu schreiben.“ Er macht darauf aufmerksam, dass Improvisation oft nur in Zusammenhang anderer Künste besprochen wird und wünscht sich gewissermaßen in dieser Einleitung eine bisher ausgebliebene Forschung zu Improvisation im Film. Er stellt mögliche Ansätze in den Raum, über Improvisieren im Film zu schreiben, wie die Frage, „wie ein Regisseur den Problemen begegnet, die ein Dreh immer mit sich bringt, und wie er schnell und geschickt aus dem Nichts weitreichende Entscheidungen zu treffen hat“. Mühlbeyer stellt Beispiele von einigen Regisseuren und Filmen zur Disposition. Wenn er schließlich sagt, „die Filme von Helge Schneider wirken ohnehin dilettantisch hingerotzt, am Set improvisiert – und

⁹⁵ dctp Mitternachtsmagazin. Helge Schneider interviewt von Christoph Schlingensief.

entfalten genau deshalb ihre grotesk-komische Wirkung“, ist das als ein Hinweis zu lesen, dass man diesen Filmen ohne einen solchen Zugang gar nicht näher kommen kann.⁹⁶ Es ist ein großer Verdienst der Filme von Helge Schneider, dass sie Film als Improvisation realisieren und damit auf eindringliche Art und Weise aufzeigen, dass Improvisation im Film kein Widerspruch bedeutet und dass improvisierte Filme möglich sind. Der häufig vernommene Einwand, Film verhindere wegen seiner Planungsanforderungen Improvisation, ist natürlich berechtigt, dennoch kann man nicht sagen, Improvisation im Film ist unmöglich bzw. stellt ein Paradox dar. Entscheidend ist hier, Improvisation im Film anders, medienspezifisch zu definieren und sie nicht mit Improvisation auf der Bühne gleichzusetzen.

Ein entscheidender Unterschied der Improvisation auf der Bühne ist die Interaktion mit dem Publikum, die sich aus der Technik des Improvisierens ergibt und die im Medium Film gar nicht möglich ist. „Auf der Bühne, da ist alles eins zu eins, ich geh auf die Bühne und bin lustig und alle lachen, beim Film ist das anders.“⁹⁷ Solche Eigendynamiken, die auf der Bühne entstehen können, sind im Film nicht gegeben. Trotzdem gelingt es Schneider, die Effekte der Bühne und der Improvisation auf andere Weise hervorzubringen und indirekt eine improvisierte und direkt anmutende Ästhetik zu erzeugen. Es ist Schneiders Filmen in vielen Momenten anzumerken, dass am Filmset eine Situation geschaffen wird, die Raum für freies und improvisiertes Spielen und Handeln bietet. Das ist vielleicht ein entscheidendes Merkmal in Helge Schneiders Filmen. Die Art und Weise, wie er Improvisation im Film realisiert, wie er eine Direktheit in und mit seinen Filmen vermittelt, die beachtlich ist.

4.1.1. 35% Drehbuch, 100% Improvisation

Zuvor wurden die Problematiken von Improvisation angeschnitten, die sich angesichts der Produktionsbedingungen des Filmes ergeben. Die Schwierigkeiten beginnen nicht erst bei den technischen Herstellungsbedingungen eines Filmes, sondern stellen sich bereits viel früher ein, nämlich bei der Filmfinanzierung, die die Realisierung eines Filmes oft erst möglich macht. Dazu ist ein Drehbuch erforderlich, das möglichst detailliert das Endresultat eines geplanten Filmes beschreiben soll. Filme wie jene von Schneider zeichnen sich jedoch wie gezeigt wurde gerade durch eine Spontanität und Direktheit aus, sind so konzipiert, dass sie über weite Teile beim Dreh entstehen und

⁹⁶ vgl. Mühlbeyer, Harald: Buchkritik: „Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren.“ In: Screenshot 2010 <http://screenshot-online.blogspot.com/2010/07/buchkritik-improvisieren-paradoxien-des.html> (13.3.2012)

⁹⁷ Deutschland Deine Künstler. Helge Schneider.

deshalb nahezu unvereinbar sind mit einem Drehbuch. Das, was Schneider macht, das, was seine Filme ausmacht, lässt sich nur schwer in Schriftform ausdrücken. Im Audiokommentar zu Jazzclub plädiert Schneider auf ein größeres Vertrauen in seine Arbeit, denn vieles könne man „natürlich in keinem Drehbuch erklären, dass das lustig sein soll“⁹⁸ Den Erfolg seines Debutfilms Texas führt Schneider auf seine Durchsetzungskraft zurück: „Texas ist auch deshalb zum erfolgreichsten Film des Jahres geworden, weil ich rigoros nachgedreht und den Endschnitt nach meinen Vorstellungen durchgesetzt hatte.“⁹⁹ Helge Schneider sucht nach Wegen, die auch, wie der Film Texas zeigt, vor radikalen Aktionen und Mitteln nicht haltmachen, um sich von der Vorlage, der Vorschrift des Drehbuchs zu befreien. Dass Schneiders erster Spielfilm im Vergleich zu seinem Letzten relativ viele, wenn auch absurde, Narrative hat, kann auch mit produktionstechnischen Gründen zu tun haben. Man kann sagen, dass Schneider Planung im Film genau nur soweit zulässt, wie dies das Medium und seine Produktionsbedingungen unbedingt erfordern: „35% Buch, 100% Improvisation, beschreibt er seine Dreharbeit“¹⁰⁰ Hätte Schneider volle künstlerische Freiheit, gäbe es wahrscheinlich gar kein Drehbuch bzw. ein sehr loses, entsprechend der losen Rahmenstruktur seiner Filme. Schneider betont des öfteren die Unvereinbarkeit eines Drehbuchs mit seiner direkten Art, Filme zu machen.

Helge Schneider spricht häufig davon, dass ihm ein Film nur dann gelingen kann, wenn er die entscheidenden Dinge selber macht bzw. maßgebend daran beteiligt ist. In einem Audiokommentar spricht Schneider von der Schwierigkeit, künstlerische Entscheidungen an Andere zu delegieren. Im Kopf habe er eine klare Vorstellung über beispielsweise die Kulisse des Films, da andere Leute in einen Film eingebunden sind, könne es passieren, dass er dann über die Kulisse enttäuscht ist.¹⁰¹ Schneider hat in seinen Filmen deshalb so viel wie möglich selbst gemacht. Das liegt nicht daran, dass er nicht gerne mit anderen Leuten zusammenarbeitet, sondern wahrscheinlich hauptsächlich daran, dass seine Art von Kunst schwer vermittelbar ist. Schneider hat über die Jahre eine kleine „Helge-Familie“ um sich geschart, viele Leute, die in seinen Filmen mitwirken, sind Freunde und Laien, es geht nicht um Professionalität, sondern um Vertrauen und das Verständnis dieser Ästhetik. Im Audiokommentar zu 00

⁹⁸ Audiokommentar von Helge Schneider zu Jazzclub.

⁹⁹ Dax: Dreißig Gespräche. S. 270

¹⁰⁰ Kuhlbrodt, Dietrich: Praxis Helge Schneider. In: epd Film. Nr. 03, 1997

http://www.filmportal.de/sites/default/files/A8ACDC2CC39043B19031C9953D8DF9C5_Praxis_Helge_Schneider.pdf (23.1.2012)

¹⁰¹ vgl. Audiokommentar von Helge Schneider zu 00 Schneider.

Schneider spricht der Regisseur seine Zusammenarbeit mit Christoph Schlingensiefel, der Kameramann dieses Filmes, an. Man merke, dass Schlingensiefel, der in seinem Kunstschaffen selbst improvisiert, das anstrebe mit der Kamera.¹⁰²

4.1.2. Der Schauspieler als Autor

Zu den Protagonisten, die Schneider in seinen Filmen selbst darstellt, sagt er einmal: „Die sind aus der Not heraus entstanden, weil keiner mit mir einen Film drehen kann, deshalb hab ich mich selbst inszeniert.“¹⁰³ Helge Schneider hat bereits in den Anfängen seiner künstlerischen Tätigkeit eine Kunstfigur geschaffen, sich selbst erfunden. Dazu gibt es ein schönes Zitat von Schneider: „Das ist nicht einfach ein Beruf, den ich erlernt habe, sondern ich hab den Beruf eigentlich für mich erfunden.“¹⁰⁴ Die Figuren, die Helge Schneider in den 80er Jahren in den Filmen Johnny Flash von Werner Nekes sowie in Menu Total und Mutters Maske spielte, tragen bereits starke Züge des Autors Helge Schneider, er drückt diesen Filmen seine bereits damals ausgeprägte Handschrift auf. Schneiders Verständnis des Schauspielers erinnert an jenes der Commedia dell'Arte, bei der die Rolle und Funktion des Schauspielers grundlegend anders definiert werden muss. Im Stegreifspiel ist der einzelne Schauspieler nicht an einen schriftlichen Text gebunden, damit kommt ihm eine größere Bedeutung zu als im literarischen Theater oder im narrativen Film. Der Schauspieler wird zum Autor, darin ist eine allgemeine Charakteristik des Improvisierens zu erkennen. Hecker schreibt über die Commedia dell'Arte, dass „im Grunde [...] jeder Stoff aufgenommen werden [konnte]; was zählte, waren vor allem Bühnenwirkung, Komik und virtuose Darstellung.“¹⁰⁵ Schneider scheint sich bewusst auf diese Technik zu beziehen, wenn er im Audiokommentar zu 00 Schneider den Satz von Dr. Hasenbein, „Ich bin alleinstehender Golfer“, kommentiert. Er sagt, aus diesem Satz könnte man eine ganze Geschichte entwickeln.¹⁰⁶ Ähnlich wie im Stegreifspiel der Commedia dell'Arte kann das Handlungsgerüst in einem Satz formuliert werden.

Kluge beschreibt die autonome schauspielerische Produktion von Schneider sehr schön, als er über ihre Zusammenarbeit spricht. Schneider hat in zahlreichen Fake-Interviews

¹⁰² vgl. ebd.

¹⁰³ Deutschland Deine Künstler: Helge Schneider.

¹⁰⁴ Baustelle Kulturzeit. Regie: Sabine Keutner. Moderation: Katrin Bauerfeind. 3Sat/ZDF, D/Ö/CH 2008. Dauer: 37'

<http://www.youtube.com/watch?v=bEzpc-DxoFc> (30.11.2011)

¹⁰⁵ Hecker, Kristine: Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerinnen. Zur Geschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel taschenbuch 2000. S. 41

¹⁰⁶ vgl. Audiokommentar von Helge Schneider zu 00 Schneider

von Alexander Kluge mitgewirkt, in denen er in unterschiedliche groteske Rollen schlüpft: Helge Schneider als bayrischer Kellner, der Millionär wurde und als er Millionär war, wieder Kellner sein wollte, Helge Schneider als Roland von Stendal, Cousin von Asterix, der seit dem 12. Jahrhundert auf der Erde weilt, Helge Schneider als Hans-Erich Bügelsack, Kampfschwimmer von Heiligendamm, uvm.

„So wie er ein Kostüm trägt, geht er in die Rolle hinein, und er ist ein sehr begabter Schauspieler, ein sehr phantasievoller Schauspieler, eigentlich eine Mischung zwischen Autor und Schauspieler. Ja, also der Schauspieler, der nie geschriebene Rollen übernehmen würde, sondern der sich selber im Moment erfindet.“¹⁰⁷

Helge Schneider hat in Dani Levis Film „Mein Führer“ Hitler in der Hauptrolle gespielt. Schneider lehnt diesen Film später ab und sagt, da ihm und seinem Spiel zu wenig Raum und Freiheit gegeben wurde, dass der Schnitt den Humor seiner Hitler-Darstellung zerstöre. Helge Schneider wird als Schauspieler zum Autor, indem er improvisiert, indem er während seines Spiels etwas kreiert, etwas entstehen lässt. „Ich bin ja immer noch Philosoph und eigenständiger Künstler und vor allen Dingen Autor“¹⁰⁸ Kluge sagt über Schneider: „Er ist als Gesprächspartner faszinierend, er weiß nicht was ich frage, ich weiß nicht was er antwortet und dann ergibt sich da ein Gespräch, [...], also die Gedanken entstehen sozusagen.“¹⁰⁹ Schneider sagt in anderen Worten etwas Ähnliches über sein Selbstverständnis als Schauspieler:

„WELT Online: In der 3sat-Produktion „Haydn Reloaded“ verkörperten Sie gerade den Komponisten Joseph Haydn. Wollen Sie ins intellektuelle Fach wechseln? - Schneider: Nein, anders. Ich versuche das intellektuelle Lager zu infiltrieren. Ich bin kein Schauspieler, habe aber versucht, den Haydn so zu spielen, wie er wirklich war. Gleichzeitig bin ich aber auch ich selber.“¹¹⁰

Schneider zeigt, wie er als Helge Schneider eine Rolle verkörpert. Dieses Verfahren erinnert an Brechts Konzeption des Schauspielers. „Es ist das oberste Gebot dieses Theaters, daß „der Zeigende - das ist der Schauspieler als solcher - gezeigt werde“.¹¹¹ Ein sehr schönes Zitat zu Kluge formuliert, was sich dabei einstellt: „[Es] gibt [...] keinerlei Identifikation mit der jeweiligen Rolle, im Gegenteil: Gezeigt wird die Arbeit der Imagination. Ein Mensch, der sich vorstellt, ein anderer zu sein, ohne diese Fiktion dem Zuschauer aufzuzwingen.“¹¹²

¹⁰⁷ Deutschland Deine Künstler: Helge Schneider.

¹⁰⁸ Baustelle Kulturzeit.

¹⁰⁹ Deutschland Deine Künstler: Helge Schneider.

¹¹⁰ Neumann, Olaf: Helge Schneider will die Intellektuellen infiltrieren. In: WELT Online. 01.01.2010 <http://www.welt.de/kultur/article5674514/Helge-Schneider-will-die-Intellektuellen-infiltrieren.html> (19.11.2011)

¹¹¹ Benjamin: Versuche über Brecht. S. 27

¹¹² Schulte: Cross-Mapping / Aspekte des Komischen

4.1.3. Improvisiertes Spielen

In den Anfängen des Films wurde ein Publikum noch stellvertretend gedacht. Das direkte Spiel in die Kamera war ein Spielen für ein imaginiertes Publikum. Ähnlichkeit hat das mit Schneiders Verfahren, wenn er Konzepte der Bühne bzw. der Aufführung in den Film überträgt. Schneider betont in Audiokommentaren zu seinen Filmen die Wichtigkeit des Blickes in die Kamera, der Zuschauer soll präsent sein im Film. Der Regisseur spricht mehrfach seine Vorliebe für die Ästhetik des Stummfilms an, eine besondere Affinität hat er zu Szenen, in denen bei stehendem Bild ein Mensch improvisiert. „Das sind meine Lieblingsszenen: eine Kamera steht vor irgendeiner Szene, mit der man dann irgendwas machen kann.“¹¹³

Beispiele hierfür gibt es in Schneiders Filmen zahlreiche. Die Szene mit den Ballettübungen, die Dr. Hasenbein im Film 00 Schneider in seiner Praxis macht, ist ein Beispiel für unzählige solcher Szenen. Schneider sagt dazu, er habe die Übungen einfach gemacht, die Kamera sei dagewesen, das sei ohne Ankündigung geschehen, er hatte das nicht vor¹¹⁴ – und eben das ist dieser Szene anzumerken. Schneider schafft selbstbestimmte Handlungsspielräume am Set, es geht um die Möglichkeit von Spontanität am Drehort. Schneider lässt die Szenen ganz, eine statische Kamera delegiert die Gestaltung der Szene an den Darsteller und sein Spiel, die Darsteller verhalten sich autonom zur Kamera. Damit rückt Schneider das Medium Film ein Stück weit an die Bühne. Der Film wird an diesen Stellen maßgeblich am Set, beim Dreh realisiert und nicht in der Postproduktion am Schneidetisch. Für Schneiders Filme ist das sehr wichtig, da er Komik häufig aus seinem improvisierten Spiel heraus entwickelt. Schneider sagt, er habe unter anderem bei Ernst Lubitschs frühen Filmen gelernt, dass man „Komik nicht durch Schnitte erzwingen [kann].“¹¹⁵ Das zeigt sich auch sehr schön in kleinen Gesten, wenn beispielsweise die Kamera nach einer Situation oder einer Handlung noch auf das Geschehen gerichtet bleibt. In diesen Momenten wendet sich Schneider zur Kamera und macht eine komische Grimasse oder Figur oder schaut einfach blöd drein. Die Spontanität wird auf diese Weise im Film spürbar, der Zuschauer sieht, dass das improvisiert ist. Das ist ungewohnt für den Film.

Vor allem im Film Jazzclub werden mit einer meist statischen und frontalen Kamera und langen Einstellungen ruhige Bilder erzeugt: Tableaus, in denen die Darsteller Raum

¹¹³ Audiokommentar von Helge Schneider zu 00 Schneider.

¹¹⁴ vgl. ebd.

¹¹⁵ Dax: Dreißig Gespräche. S. 266

für ihr Spiel, für Improvisationen haben. In Jazzclub kann man regelrecht dabei zusehen, wie sich aus einem zeitlichen Ablauf heraus Improvisation einstellt, entwickelt. In einem Blick auf das Alltägliche, auf die ewig gleichen Abläufe in Teddys Leben baut Schneider in seinem Spiel auf unscheinbare Weise kleine Improvisationseinlagen und groteske Gesten ein. Einmal sehen wir beispielsweise in einer relativ langen Szene dem Protagonisten dabei zu, wie er den Verkaufswagen belädt. Die zunächst realistisch dargestellte Alltagshandlung geht allmählich in eine überspitzte und komische Darstellung über. Durch das lange Hinschauen werden die ewig gleichen Bewegungen selbst zum Gegenstand der Szenenerzählung. Teddy muss die ganze Zeit mit den Waren eine Treppe auf- und absteigen, dabei geht das Treppensteigen irgendwann in Slapstick über und die Darstellung des Alltäglichen kippt ins Humoristische. Diese Szene erzeugt Komik jedoch auch durch einen Bezug auf filmtechnische Mittel und zeigt damit, dass Schneiders Filme sich auf das Medium beziehen und hier nicht das Missverständnis aufkommen sollte, die Filme würden nur aus schauspielerischen Improvisationen bestehen. In aus unterschiedlichen Winkeln gefilmte Aufnahmen von Teddy, der mit der Ware die Treppen auf und ab rennt werden in einer übertrieben schnellen Schnittabfolge montiert, was sich zu einem Bild überspitzter Betriebsamkeit verdichtet, das im Kontrast zu Teddys Vorgesetzten steht, die ihm regungslos dabei zuschauen. Auch mit der Tonspur werden mediale Möglichkeiten genutzt, etwa erzeugt die Szene Komik indem verhältnismäßig viel zu lautes Krache zu hören ist, als Teddy die Kisten in den Bus stellt.

Wie wichtig für Schneider diese filmsprachliche Ästhetik der statischen Kamera ist, sieht man auch in den Dialogszenen, die in seinen Filmen nie filmisch aufgeschlüsselt werden. Dialoge werden nicht im Schuss-Gegenschuss-Verfahren umgesetzt sondern bleiben ganz und ermöglichen auf diese Weise improvisierte Dialoge. Im Audiokommentar zu 00 Schneider sagt der Regisseur, dass es „charakteristisch für solche Filme [ist], dass man sich versprechen kann.“¹¹⁶ Der wohl genialste und überaus authentische Versprecher ist in Texas zu finden, als Kommissar Schneider eine „Kaktatas-tee-tasse-kaffee“ bestellt. Helge Schneider ist ein Meister von improvisierten Nonsense-Dialogen und schafft in seinen Filmen gezielt Situationen, wo sich solche entfalten können. Die Zusammentreffen von Teddy Schu mit seinem obdachlosen Freund in Jazzclub und die Trafikszenen in Praxis Dr. Hasenbein sind Fixpunkte für

¹¹⁶ Audiokommentar von Helge Schneider zu 00 Schneider.

improvisierten Smalltalk. „Ich rauche nicht, meine Frau hat es mir verboten. - Ihre Frau? - Ich hab gar keine Frau.“; „Wetter, was? - Ja, Wetter.“; Auch die Verhöre in 00 Schneider sind Fixpunkte für genial absurde Dialoge. Etwa das besonders aberwitzige Verhör des Vaters von Metulskie: „Was wissen Sie? - Ich weiß! - Hatte Ihr Sohn Hobbys? - Er verkaufte Autos. - Wieviel? - Eins. - Interessant. - Wir schließen jetzt.“

4.2. Performativität

Schneider schafft sich mit der statischen Kamera eine Bühnensituation und adaptiert das Medium für seine Improvisationen und für seine spontanen Darbietungen. Der Film kann metaphorisch als Bühnenraum verstanden werden.

So ist die Praxis von Dr. Hasenbein als eine Art Bühne zu verstehen, auf der der Protagonist agiert, improvisiert und Narrative entwickelt. Schneider schafft sich hier einen Raum, in dem sich eigenartige, unkonventionelle Dinge ereignen. Der Doktor erhält beispielsweise ein Notfall-Telefonat und fällt dabei noch am Hörer in einen Sekundenschlaf, bevor er mit den Worten „nur schnell keine Zeit verlieren“ davon eilt. Oft albert er in seiner Praxis herum und interagiert mit Requisiten, beispielsweise strampelt er auf seinem Home-Trainer, rückt die Perücke am Skelett zurecht oder tritt durch einen Medizinerschrank in seine Praxis.

Das Pendant zur Praxis ist in Jazzclub der Verkaufswagen, in dem Teddy Fische feilbietet. Das Fenster des Verkaufsstandes ist in diesem Fall tatsächlich eine Guckkastenbühne und kann auch metaphorisch als eine Art Bühne für den Hauptdarsteller betrachtet werden. Schneider entwickelt auch aus diesem narrativ eintönigen Rahmen, wo sich eine Verkaufsszene an die andere reiht, absurde Ereignisse, häufiger aber gebiert er sich schlicht und einfach grotesk-komisch durch sein Spiel, etwa, wenn sein wiederholtes Anbieten von Kabeljau irgendwann zu einem Song wird und Schneider dazu tanzt: „Ka-Ka-Kabeljau ...“

Schneiders Filme haben auch in dramaturgischer Hinsicht Ähnlichkeiten mit seinen Bühnenauftritten. In seinen Auftritten sind nur wenige Narrative eingebaut. Urs Bühler schreibt über Helge Schneider:

„Er ist ein Meister der Pausen, die er bald mit lautem Räuspern, bald mit Schweigen überbrückt. Doch was heisst hier überbrücken? Die Zwischenräume sind es, Momente scheinbarer Ereignislosigkeit, die seine Bühnenpräsenz und Poesie erst ausmachen.“¹¹⁷

¹¹⁷ Bühler, Urs: Ein Grossmeister der Beiläufigkeit. In: Neue Zürcher Zeitung. 30.05.2009
http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/zuercher_kultur/ein_grossmeister_der_beilaeufigkeit_1.2646909.ht

Jazzclub zeigt zahlreiche Szenen, in denen es tatsächlich oder metaphorisch um eine Pause, eine Unterbrechung, geht. Schneider zeigt gerne alltägliche Handlungen, die „unfilmisch“ sind, Szenen, wo nichts passiert. Besonders groteske Beispiele dafür sind die beiden Schlafzimmerszenen in Jazzclub. Der Film zeigt, wie Teddy und Jacqueline in ihrem Bett schlafen. Dabei träumt Teddy vom nächsten Tag, er murmelt diverse Fischarten vor sich her und macht schlafend wilde Bewegungen, die für sich genommen äußerst witzig sind. In der zweiten Schlafszene träumt er von Earl Mobile, Traumsequenzen von seinen Jazzabenden werden eingefügt, dann wird er von einer Menschenmenge bedroht, die im Chor „Wir wollen Fisch“ schreien. Die Nachtszenen können mit der Szene der Mittagspause in der Fußgängerzone und derjenigen, in der die Spielpause der Band gezeigt wird, verglichen werden. Die Kamera ist in die Toilette gerichtet, die drei Bandkollegen plaudern miteinander während sich Teddy rasiert und wäscht und Howard pinkelt. Steinberg steht am Zigarettenautomat und raucht. Aus der alltäglichen Handlung des Rasierens entwickelt Teddy eine Slapstick-Nummer, er schneidet vor dem Spiegel absurde Grimassen und spielt mit dem On/Off des Bildausschnitts. In der Mittagspause, die Teddy mit seinen Bandkollegen in der Fußgängerzone verbringt, entspinnt sich ein absurder Dialog, mit einer redundanten Struktur: „Jazz, Jazz, Jazz – Hört sich gut an, sag nochmal – Jazz, Jazz Jazz“, usw. „Das sind auch Szenen, die nichts aussagen, wo man mit einem leeren Gefühl im Kino sitzt, die auf keinem vorgegebenen Text beruhen.“¹¹⁸ Dadurch, dass diese Szenen nichts aussagen, werden sie als solche bewusst, d.h. der Zuschauer nimmt das leere Gefühl, mit dem er im Kino sitzt, bewusst wahr. In diesem Sinne erhalten die Szenen eine performative Qualität.

Schneider ist ein Meister darin, aus einfachen, banalen Situationen groteske Darstellungen zu generieren. Szenen, in denen Helge Schneider etwas isst, sind hierfür gute Beispiele. Die alltäglichste Handlung, einen Apfel, einen Kuchen oder ein Käsebrot zu essen, wird bei Schneider zu genialer Komik. Lange schaut ihm die Kamera etwa in Praxis Dr. Hasenbein dabei zu, wie er an seinem Apfel beißt und ihn nahezu expressiv kaut. Auch hier werden die Filme als Pendant zur Bühne erkennbar, neben wenigen narrativen Szenenerzählungen (die weiter oben als Attraktionen klassifiziert wurden) entsteht Komik häufig aus einem subtilen Blick. In einer Filmkritik zu Texas wird ein zentrales Schema bei Schneider zum Ausdruck gebracht:

ml (24.1.2012)

¹¹⁸ Audiokommentar von Helge Schneider zu Jazzclub.

„Ansonsten jedoch ist in diesem Film völlig egal, wer wann was macht. Es kommt nur auf das Wie an.“¹¹⁹ Inhalte sind nicht entscheidend. Mühlbeyer schreibt,

„dadurch, dass Schneider ein eingespieltes Team um sich herum hat, dadurch, dass die Form einigermaßen gefestigt ist, kann er inhaltlich treiben, was er will und begibt sich haarscharf an den Rand des Witzigen, da, wo ein paar Schritte weiter die Leere klafft.“¹²⁰

Die Qualität dieser Szenen liegt in einem langen und ruhigen Hinsehen und dabei in der Sichtbarmachung der Darstellungen und Szenen als reine Ereignisse. Viele Szenen sind an sich schon komisch, erreichen ihre Qualität jedoch vor allem durch ihre Präsenz, durch ein wiederholtes Zeigen und ein beharrliches Hinsehen.

Ein Beispiel ist jene Szene in Jazzclub, als Teddy Schu Zeitungen austrägt. Unermüdlich und unbeirrbar müht sich Teddy damit ab, die vom Regen völlig durchnässten Zeitungen in die Briefkästen zu stecken, obwohl er selbst um Unsinnigkeit seiner Unternehmung erkennt: „Was für ein nasser Klumpatsch! Das kann man ja gar nicht mehr lesen!“ Kurz darauf kommt eine Bewohnerin, um ihre Zeitung zu holen und sagt genau dasselbe: „Was für ein nasser Klumpatsch! Das kann man ja gar nicht mehr lesen!“ Der Zuschauer nimmt nicht nur über seinen Verstand diese Handlung als absurd wahr, sondern die Absurdität an sich wird durch das wiederholte Zeigen und Benennen dieser absurden Tätigkeit regelrecht erfahrbar, die Szene wird eigentlich erst dadurch witzig.

Überaus komisch ist auch Schneiders Slapstick in Praxis Dr. Hasenbein, als er im Kino neben dem Regisseur sitzt, dessen Blumenstrauß dem Doktor die Sicht versperrt. Wild und nervös fuchtelte er mit den Blumen vor seinem Gesicht herum, knabbert an ihnen und schneidet Grimassen. Oder jene Szene, als Tante Uschi zu voluminös für das Auto, eine Isetta, ist und die Tür, eine Fronttüre an der sich Lenkrad und Windschutzscheibe befinden, zunächst nicht zugeht und immer wieder aufspringt.

4.3. Das Filmische

Schneiders Präsenztalent liegt darin, so zu spielen, dass es den Anschein hat, dass in diesem Moment nur das Jetzt zählt, es ist in seinem Spiel absolut kein Bewusstsein für den Film als Ganzes, für die Handlung erkennbar. An all den Stellen, wo Handlung scheinbar stagniert, in all den Szenen, wo nichts passiert, wird die Absurdität, die Freiheit und das Anarchistische von Schneiders Filmen erfahrbar und spürbar.

¹¹⁹ Holighaus: Spiel mir das Lied vom Kot.

¹²⁰ Mühlbeyer: DVD Komm hier haste ne Mark.

Szenen wie die, als Helge Schneider als Dr. Hasenbein in 00 Schneider zwischendurch in seiner Praxis Ballettübungen macht oder als Doc Snyder im Korridor des Salons eine plötzliche Eingebung hat, sich einen Clownhut aufsetzt und vor einem Spiegel groteske Grimassen schneidet, seinen Westernhut wieder anzieht und schließlich auf dem Teppich ausrutscht, hinterlassen eine Ratlosigkeit, man weiß nicht so richtig, was sie sollen, kann sie nicht einordnen. Dadurch machen sie sich als das sichtbar, was sie sind, als freie Improvisationen ohne Sinn, als Unsinn. Aufschlussreich ist das Kommentar des Regisseurs zur Szene in 00 Schneider, in der die Polizisten Übungen auf dem Polizeihof machen, indem sie die Treppen auf und ab rennen und dabei ein absurdes Bild abgeben. Schneider sagt, sie seien „nur da, um so eine Art Bewegungsablauf zu zeigen.“¹²¹ Die Szene, als der Hausmeister des Polizeipräsidiums während dem Kehren plötzlich aufschreit und der Kommissar daraus einen Wadenkrampf kombiniert, kommentiert Schneider ebenfalls in bezeichnender Weise: „Das sind Szenen, da weiß man nicht so genau: Bringt das Spannung – oder Vergnügen?“¹²² „Es handelt sich um reine Performanz, die Figuren tun, was sie tun, nicht mehr.“¹²³

Was bewirken nun solche Szenen, die ihr bloßes Dasein behaupten und was bedeutet das für den Film selbst?

Stollmann schreibt in seinem Artikel „Grotesker Realismus“, dass Alexander Kluges Fernsehmagazine uns angesichts unserer Gewöhnung an die Glätte, Schnelligkeit und Perfektion der Unterhaltungsindustrie fremd und holzschnittartig erscheinen, sie seien gewissermaßen „falsch, gemessen an der Bildästhetik des Fernsehens“. Im Anschluss daran bemerkt Stollmann: „Vergleichbar ist es aber in dieser Hinsicht etwa mit dem, was Helge Schneider auf der Bühne macht. Es ist die Wiedereinführung der authentischen Spontanität“ Er sagt, diese habe im Fernsehen keinen Platz und stellt zur Anschauung eine Frage in den Raum: „Wieviel Spontanität kann jemand bei Thomas Gottschalk aufbringen?“¹²⁴ Der Autor hat dabei wohl an Schneiders legendär gewordenen ersten Auftritt 1994 bei „Wetten, dass...“ vor einem Millionenpublikum gedacht, wo Schneider irgendwann einfach nichts mehr sagte, eine Strategie, mit der Schneider noch andere TV-Moderatoren überraschte und verduzte. Seidl bemerkt dazu: „Gottschalk und Schmidt waren hoffnungslos überfordert, als Schneider nichts mehr

¹²¹ vgl. Audiokommentar von Helge Schneider zu 00 Schneider.

¹²² ebd.

¹²³ Schulte: Vlado Kristl. S. 64

¹²⁴ vgl. Stollmann, Rainer: Grotesker Realismus. Alexander Kluges Fernseharbeit in der Tradition von Komik und Lachkultur. In: Schulte, Christian (Hg.): Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 253

sagte, nichts mehr tat, nur noch da war. Das reine Ereignis ist unerträglich geworden. In gewisser Weise inszeniert Schneider sich als reines Ereignis.“¹²⁵ Diese Eigenwilligkeit des Künstlers trifft ebenso auf seine Filme zu. Was Schneider vor der Kamera tut oder auch nicht tut, die Art und Weise von Schneiders Inszenierung entweicht jeglichem Bewusstsein, dass das ein Film ist. Seine Filme sind in dem Sinne „unfilmisch“, als sie eine Verschiebung vom Werk zum Ereignis darstellen. Die erzählerische Verfahren bei Schneider „zielen darauf ab, jene Ebene des Filmischen freizulegen, die das Medium in seiner reinen Potentialität wahrnehmbar macht, als etwas, das sich erfahren, aber nicht diskursiv einholen lässt.“¹²⁶

Sabine Nessel konstatiert in ihrem Buch „Kino und Ereignis“ „eine Verschiebung vom Text zum Ereignis“ in den neunziger Jahren, „wobei ereignisbezogene und nicht-hermeneutische Phänomene des Films und des Kinos in den Vordergrund“ gerückt werden.¹²⁷

„Im Unterschied zu Theorien, die das ursprünglich fotografische Filmbild, ausgehend von seiner Abbildqualität, denken (Bazin), oder solchen, die den Zeichencharakter betonen (Metz), wird der Ereignischarakter des Films jenseits von Repräsentation und Sprache herausgestellt.“¹²⁸

Nessel bezieht sich auf Steven Shaviros Theorie „The Cinematic Body“, in der der Körper an die Stelle des Textes tritt. Laut ihm sind Filmbilder „nothing but images“.¹²⁹ So wie im Theater mit dem Modus des Performativen das Augenmerk etwa auf den Körper des Schauspielers und seine Präsenz auf der Bühne gelenkt wird und nicht auf die Figur, die der Schauspieler darstellt, ist es im Film etwa das Selbstreferenzielle des Film-Bildes – das Bild, das nicht mehr und nicht weniger bedeutet als das, was es in seiner Materialität ist, das den Fokus auf die Bedeutung wegnimmt und das filmische Bild anders begreift. Laut Nessel bezieht sich Shaviros Theorie

„auf Bilder des modernen Kinos, welches seine Bildhaftigkeit selbst mit ausstellt. Die Bilder vom Kiesel in der Hand und dem sich in der Tasse drehenden Kaffee in Godards Filmen stehen im Dienst der Erforschung des Bildes. Doch allein in der Botschaft, die sie transportieren sollen, gehen die Bilder nicht auf“¹³⁰

Diese These geht auf Roland Barthes zurück, der das Filmbild in drei Ebenen unterteilt; neben der informativen Ebene der Kommunikation und der symbolischen Ebene der

¹²⁵ Seidl: Guten Tach. S.

¹²⁶ Schulte: Vlado Kristl. S. 29

¹²⁷ vgl. Nessel, Sabine: Kino und Ereignis. Das Kinematographische zwischen Text und Körper. Berlin: Vorwerk 2008 S. 18f

¹²⁸ ebd. S. 39

¹²⁹ vgl. ebd. S. 38

¹³⁰ ebd. S. 40

Bedeutung gebe es einen „dritten Sinn“: „Ist das alles? Nein, denn ich kann mich immer noch nicht von dem Bild lösen.“¹³¹ Barthes unterscheidet zwischen einem „stumpfen“ und einem „entgegenkommenden“ Sinn. „Wenn man den stumpfen Sinn nicht beschreiben kann, so deshalb, weil er im Gegensatz zum entgegenkommenden Sinn nichts nachbildet: Wie soll man beschreiben, was nichts darstellt?“¹³² Der stumpfe Sinn geht also nicht in einer Bedeutung, einem Sinn und folglich nicht in Sprache auf. Das Bild verweist somit nur auf sich selbst, auf das, was da ist.

Barthes meint, dass der Film als audiovisuelles Medium die Möglichkeiten einer Sprache birgt, die strukturell anders ist als die literarische Sprache. Davon ausgehend, definiert Barthes „das Filmische“: „Das Filmische ist dasjenige im Film, das sich nicht beschreiben läßt, die Darstellung, die sich nicht darstellen läßt. Das Filmische beginnt erst dort, wo Sprache und die gegliederte Metasprache aussetzen.“¹³³

4.4. Direktes Kino

In Helge Schneiders Filmen gibt es keine Trennung zwischen außerfilmischer Realität und Filmwelt, das Filmemachen manifestiert sich im Film, es ist Teil des Filmes und gehört zu diesem dazu, die Trennung zwischen Filmproduktion und Filmdiegese wird aufgehoben. Helge Schneider zeigt das Spielen für den Film, das Erzeugen der Filmgeschichte. In Schneiders Inszenierungsmethode schwingt immer das starke Bewusstsein mit, einen Film zu machen. Was Bertolt Brecht über das Theater sagt, gilt bei Schneider für den Film:

„Die naturalistische Bühne [...] ist eine durchaus illusionistische. Ihr eigenes Bewußtsein, Theater zu sein, kann sie nicht fruchtbar machen. [...] Das epische Theater dagegen behält davon, daß es Theater ist, ununterbrochen ein lebendiges und produktives Bewußtsein.“¹³⁴

Ein schönes Zitat über Schneiders Bücher kann an dieser Stelle auf die Filme übertragen werden: „Helge Schneiders Bücher sind in Form gegossene Improvisation. Sie sind flott heruntergeschrieben, scheinbar ohne dass der Autor auch nur einen seiner hingeschriebenen Sätze noch einmal durchliest.“¹³⁵ Eben dadurch wird der Film und die

¹³¹ Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 S. 49

¹³² ebd. S. 60

¹³³ ebd. S. 63

¹³⁴ Benjamin: Versuche über Brecht. S. 19f

¹³⁵ Mühlbeyer. Das ganze Geld mit Quatsch verdient.

Handlung transparent. Hinter dem Film stecken deutlich seine Dreharbeiten und seine Produktion. Der Produktionsprozess selbst manifestiert sich im Film.

Das „Spielen für den Film“, das Drehen am Drehort, ist nicht vorrangig auf das fertige Produkt, den fertigen Film ausgerichtet und schon gar nicht, wie gezeigt wurde, auf das Erzeugen einer Filmgeschichte. Dieser Gestus erinnert etwa stark an Schlingensiefels Kino, seine Filme sind teilweise an einem Drehtag entstanden. Der Titel eines Kurzfilms von Schlingensiefel bezeichnet etwas, das in den Filmen der beiden Filmemacher ständig mitschwingt: „Mensch Mami, wir drehn 'nen Film!“

Schneider geht es stark um eine improvisierte Ästhetik, Improvisation nicht nur im Spiel vor der Kamera, sondern auch indirekt in einem Dilettantismus. Schneider sagt, dass er Fehler wie beispielsweise Fehlschnitte nicht ausbessert und sie bewusst im Film lässt. Die Spontanität und das Zufällige reichen bei Schneider bis in die Postproduktion: „Die Drehbücher sind immer völlig konträr zu dem, was nachher daraus wird, wir nehmen dann nur die besseren Szenen, den Rest schmeißen wir weg“¹³⁶ In einem ähnlichen Zitat betont Schneider noch deutlicher die spontane Haltung und Einstellung zum Filmemachen: „Wir haben so viel weggeschnitten, aus einer Laune heraus.“¹³⁷

Schneiders selbstreferentielle Bezug und sein direkter Zugang zum Medium Film ist u.a. in der Art und Weise der Inszenierung bemerkbar. Schneiders Inszenierungsmethoden sind auf in der Nouvelle Vague und wenig später in den Produktionen des Jungen Deutschen Films entwickelte Strategien zurückzuführen.

„Der Perfektion künstlerischer Studio-Inszenierungen wird hier das – vom Standpunkt klassischen Erzählens – dilettantisch wirkende Prinzip einer inszenierten Improvisation entgegengesetzt, das vor Ort ganz bewußt Fehler [...] zuläßt, um in der filmischen Erzählweise einen direkten Zugriff auf Alltagsrealität zu suggerieren [...] Der spontane Stil einer entfesselten Kamera verstärkt diese realistische Tendenz der Darstellung“¹³⁸

Das Improvisierte, die Arbeit mit Laien, die entfesselte Kamera sowie das Dilettantische und Fehlerhafte sind Elemente in Schneiders Filmen, deren Wirkungen ihm bewusst sind und deren Wichtigkeit er betont. Schneider bezieht sich auf diese in den 60er-Jahren entwickelte Inszenierungsansätze, radikalisiert sich aber gleichzeitig. Seine Motive gehen über die Absicht einer realistischen Darstellungsästhetik als Entgegensetzung zu einer illusionistischen und glatten Ästhetik hinaus. Schneiders

¹³⁶ Audiokommentar von Helge Schneider zu Texas. In: 00 Schneider. Jagd auf Nihil Baxter. Regie: Helge Schneider. Co-Regie: Christoph Schlingensiefel (ungenannt). Deutschland: Senator Film Produktion GmbH (München-Geiselgasteig), 1994. Dauer: 92' Fassung: DVD Helge Schneider Edition. Euro Video, 2004. Dauer: 356'

¹³⁷ ebd.

¹³⁸ Barg: Erzählkino und Autorenfilm. S. 114

Kritik ist radikaler und umfassender und impliziert eine klare Absage an einen künstlerischen und intellektuellen Anspruch. Das Dilettantische ist tatsächlich dilettantisch – und dabei authentisch.

„Helge Schneider ist die "Nouvelle Vague" aus Herne, so viel wird allmählich klar. Verhaspelte Anschlüsse, Schnitte wie mit dem Rasenmäher gesetzt, der erste Hauptdarsteller kommt über seine eigenen Auftritte ins Kichern, der zweite glotzt beständig in die Kamera, diese wiederum übt Ranfahnen, die an Körperverletzung grenzen - die Franzosen hätten es nicht besser gekonnt. Beziehungsweise: sie konnten es letztlich ja doch - darin liegt zumindest ein Unterschied.“¹³⁹

Mühlbeyer bemerkt etwas Interessantes über Schneiders Romane, das auf Schneiders direkten Umgang mit dem jeweiligen Medium hinweist:

„Wie bei allem von Schneider, das improvisiert wirkt, manifestiert sich auch in seinen Romanen der Produktionsprozess selbst. [...]. Auch das Einbinden des (Des-)Interesses des Autors in sein Werk gehört zum Schneider-Kosmos und lässt sein Œuvre lebendig und gewissermaßen privat wirken, wie man es sonst in der Literatur nicht findet. Denn der Leser fühlt sich unmittelbar an der Herstellung des Buches beteiligt.“¹⁴⁰

Auf eine sehr experimentelle und überdeutliche Weise zeigt Schneider den Produktionsprozess in den Trafikszenen in Praxis Dr. Hasenbein, worin auch Schneiders Selbstironie erkennbar ist. Die drei Szenen im Tabakladen sind einander so ähnlich, dass sie als verschiedene Takes eines Drehs erscheinen, man kann annehmen, dass diese tatsächlich auch so entstanden sind. Ihr Ablauf ist immer derselbe, die minimalen Abweichungen im Dialog zwischen dem Arzt und dem Verkäufer sowie in dem, was sich der Arzt kauft, sind einem Rest an Zufälligkeit, der sich aus dem Durchspielen der Szene ergibt, geschuldet. Fünfmal geht Dr. Hasenbein in den Zigarrenladen, dreimal davon ereignet sich ein fast identischer Ablauf (zwei Mal geht er nur hinein und macht gleich wieder kehrt): Die Szenen beginnen mit einem klassischen Smalltalk, Dr. Hasenbein riecht an den Zigarren, sagt dann aber wehmütig, er rauche nicht, seine Frau habe es ihm verboten. Gleich darauf stellen die beiden fest, dass er gar keine Frau hat und kommen so auf den armen Peter, der keine Mutter hat, zu sprechen. Der Arzt kauft sich eine „Moped 2000“, schnappt sich irgendeinen Kleinartikel vom Verkaufstisch, testet ihn und feilt um den Preis. Zum Schluss fällt dem Doktor dann immer gerade noch ein, eine „Überraschungstüte für den Herrn“ zu kaufen, die er gleich gespannt aufreißt und ihren Inhalt begutachtet. In der letzten Szene gibt es nur noch eine „Überraschungstüte für die Dame“. Die Überraschungstüte ist Garant und Metapher

¹³⁹ Stählin: Der Kommissar Schneider ist gut.

¹⁴⁰ Mühlbeyer: Schluss mit dem Quatsch.

dafür, dass die identischen Szenen jedes Mal eine überraschende Wende und einen anderen Ausgang nehmen.

„Da wird eine Szene im Kiosk dreimal wiederholt und dreimal gezeigt, mit minimal abgewandeltem Dialog. Das einzige, was sich ändert, ist der Inhalt der Wundertüte, auf den entsprechend reagiert wird – Improvisation als Form, um Inszenierung so weit wie möglich zu vermeiden. Solche Ansätze haben dem Kino selten gutgetan, und auch hier verlangt dies dem Publikum einiges an Nerven und Geduld ab; eine Antihaltung, in Reinform dargeboten, ist selten amüsant.“¹⁴¹

Neben den drei längeren Szenen, in denen das gesamte Skript durchgespielt wird, gibt es zwei Szenen, in denen der Doktor in den Laden kommt, dann aber doch keine Lust auf den Ablauf hat. Dr. Hasenbein betritt wortlos die Trafik, läuft zielstrebig auf ein Spielzeuggadget an der Verkaufstheke zu, reißt die Verpackung auf, steckt das Plastikrad gehetzt zusammen und zieht es mit dem Bändel auf. Dann lässt er es los und macht es kaputt, schaut auf, sagt „Auf Wiedersehen“ und verlässt den Laden. Ein anderes Mal kommt er lediglich in das Zigarrengeschäft, sagt, „da bin ich nochmal“, dreht um und geht wieder. Er hat keine Lust und spielt die Szene ganz einfach nicht bzw. kürzt das Narrativ bis zur völligen Unsinnigkeit ab.

Vergleichbar ist diese Szene mit der Überraschung, die 00 Schneider für Körschgen hat in der Szene, als er ihn im Krankenhaus besucht: Johnny Flash, die Hauptfigur, die Helge Schneider im gleichnamigen Film von Werner Nekes spielte, singt dem Patienten Körschgen ein Ständchen. Schneider bricht bei seinem Auftritt als Johnny Flash immer wieder während des Liedes in Lachkrämpfe aus und geht dreimal zur Tür hinaus, um in einem erneuten Versuch wieder ins Zimmer zu treten und das Lied erneut anzustimmen. Darin sind auch deutlich die Dreharbeiten zu sehen.

4.5. Kritik der Repräsentation

„Falsch ist für ihn [Helge Schneider, RH] insbesondere die Illusion von Wirklichkeit. Nicht ihre Reproduktion soll erreicht werden, sondern ihre Zerlegung und Neuzusammensetzung; Brechtsches Theater- und dadaistisches Kunstverständnis treffen hier aufeinander“¹⁴²

Schneider setzt der Repräsentation von Wirklichkeit eine filmische Wirklichkeit entgegen. Dabei vermitteln seine Filme ein medienbezogenes und phantastisches Verständnis des Mediums. Seine Filme erheben keinen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit. Realismus und Illusion werden anarchistisch zerstört. Wie im frühen Kino leugnet Schneider nicht die doppelte Realität von Präsentation und

¹⁴¹ Rahayel: Praxis Dr. Hasenbein.

¹⁴² ebd.

Repräsentation sondern macht sie vielmehr für sein direktes Kino nutzbar. Im Folgenden soll Schneiders Repräsentationskritik an unterschiedlichen Strategien und Beispielen aufgezeigt werden.

4.5.1. Spielen für den Film

Die Darsteller in Schneiders Filmen zeigen häufig eine Bewusstheit, dass das „nur ein Film“ ist. Diese lustvolle Haltung erinnert an den frühen Film, als „man sich der Medialität der Vorstellung noch in hohem Maße bewußt [blieb], und manchmal [...] die Spielfilme auch selbst noch von ihren Illusionierungsbemühungen Abstand [nahmen]“¹⁴³ Zu sehen ist diese Einstellung etwa in zahlreichen Vorwegnahmen der Handlungsgeschehnisse in Texas. Doc Snyder trifft beispielsweise in der Banküberfallszene im Wissen um ihren Verlauf und Ausgang gleich zu Beginn die nötigen Vorkehrungen und reitet „mit einer dritten, unbekanntem Person“ in die Stadt. Der Zuschauer weiß zunächst nicht, was es mit dieser mysteriösen Person auf sich hat, die gleich gekleidet ist wie Doc Snyder. Am Ende der Szene gerät Doc Snyder in Bedrängnis und muss flüchten. Es gelingt ihm, seinen Verfolger zu täuschen, am Wegrand hinter Büschen versteckt, reitet der Nasenmann an ihm vorbei. Durch die Kamera eröffnet uns der versteckte Cowboy hämisch, dass der Mann mit der Nase einer Strohpuppe hinterher reitet, die er in seinem Labor gebastelt hat und es wird ersichtlich, was es mit diesem eigenartigen Double auf sich hatte. Die ungebrochene Sicht des Zuschauers in eine in sich stimmige filmische Welt erfährt eine Störung, indem die Logik der Chronologie außer Kraft gesetzt wird. Ein auf einer Art virtuellem Filmskript gestütztes Wissen des Protagonisten widerspricht der filmischen Welt und lässt das Außerfilmische in die Diegese einbrechen. Die Entzauberung des Geschehens führt zur Desillusionierung des Zuschauers, der im Nachhinein feststellen muss, dass der Hergang der Szene in all seinen Details von Anfang an festgelegt war.

„Anders als der spätere Spielfilm wollte das ‚Kino der Attraktionen‘ die Zuschauer noch nicht ‚illusionieren‘ (..) und sie ihre tatsächliche Realität und die Tatsache, dass sie einen Film sahen, vergessen lassen. Es versuchte nicht, wie der spätere Spielfilm, alle Spuren seiner Künstlichkeit zu verwischen und die Illusion zu erzeugen, daß die ‚Bilder sich von selbst erzählen‘ – „im Gegenteil, viele filmische Elemente dieses Systems haben eben genau die Aufgabe, den Betrachter daran zu erinnern, daß er einen Film sieht.“¹⁴⁴

Auch die Figuren, die ein die Handlung betreffendes Wissen haben, das sie eigentlich nicht haben können, erinnern den Zuschauer an die Medialität des Films. So weiß

¹⁴³ Müller: Variationen des Kinoprogramms. S. 60

¹⁴⁴ ebd. S. 46

bereits der Kommissar 00 Schneider im Vorfeld, dass „Doc Snyders Mutter jeden Moment mit ihrem Barhocker umfallen wird“ und als der Stotterer zu Doc Snyder eilt, die Kunde des Vorfalls wegen seines Sprachfehlers aber nicht über die Lippen bringt, errät es Doc Snyder selbst und bringt seinen Satz zu Ende. Die Figuren treten hier in eine Interaktion mit der Filmnarration bzw. mit dem Szenenskript und werden als Darsteller sichtbar gemacht. Der Als-ob-Modus des Schauspiels wird hier explizit außer Kraft gesetzt. An anderen Stellen wird dieser Als-ob-Modus in der schauspielerischen Produktion reflektiert und erkennbar gemacht.

In einer Szene in Texas schleicht sich ein Unbekannter von hinten an 00 Schneider heran. Der Kommissar hört ein Geräusch und weiß, ohne die Person zu sehen, dass es ein Taschendieb ist. In verlangsamer Bewegung, die eine Zeitlupe imitieren soll, dreht sich der Kommissar um und holt mit seiner Tasche aus, der Dieb spielt dabei mit und macht das Wissen über seine Überwältigung durch 00 Schneider ebenfalls in Zeitlupenbewegung sichtbar. Die Figuren spielen mit offenen Karten und geben in ihrem grotesk anmutenden Spiel zu erkennen, dass sie auf ein festgesetztes Ergebnis der Szenenerzählung zuarbeiten. Die Figuren führen ihre Handlungen nicht auf der Handlungsebene durch, sondern vollziehen als Darsteller ihrer Figuren das Szenenskript in sichtlicher Angestrengtheit und Künstlichkeit.

Ein weiteres schönes Beispiel für den medialen Fingerzeig ist die Schlusszene von Texas, wo im Widerspruch zur Ankündigung des Off-Kommentars eine klassische Duellsszene bildlich inszeniert wird. Diese endet dann doch wider die Erwartung im, aus dem zuvor im Off angekündigten, Rückenschuss, indem sich die Kontrahenten so angestrengt falsch und absurd verhalten, um die Duellsituation zu einem Rückenschuss hinzubiegen. Den Nasenmann überfällt plötzlich eine nicht nachvollziehbare Angst und er fällt in einer Drehung langsam zu Boden. In diesem Moment zückt Snyder endlich seinen Revolver und schießt ihm in den Rücken.

4.5.2. Der Regisseur im Film

So wie die Darsteller ihr Spielen für den Film sichtbar machen, so wird auch die Arbeit des Regisseurs im Film sichtbar. Texas zeigt mit sehr vielen Szenen an, dass das nur ein Film ist und im Film alles möglich ist. Eine Szene in Texas parallelisiert die Magie des Mediums und die Möglichkeiten des Filmregisseurs mit der Allmächtigkeit von Gott. Auf einer Anhöhe trifft der Westernheld auf die bereits einmal im Film vorgekommene Figur von Gott, der einen USA-Pullover trägt. Dieser zeigt ihm einen Koffer, in dem

sich ein Miniaturmodell des Städtchen Texas befindet: „Siehst du, das hab alles ich gemacht.“ Im Koffer sind Miniaturfiguren auf dem Platz vor dem Saloon versammelt und unten bietet sich den beiden dieselbe Ansicht in Realgröße. Als die versammelte Menge Anstalten macht, sich Doc Snyder zu schnappen, sagt Gott zu Doc Snyder: „Siehst du, du musst aufpassen, die wollen dir ans Leder. Was machst du?“ Docs Antwort: „Hm, Erdbeben.“ Er schnappt sich den Koffer, schüttelt ihn und die Erde unten beginnt zu beben. Mit Westernmusik hebt sich die Szene in eine erhabene und entrückte Sphäre. Harald Mühlbeyer vergleicht diese Schlüsselszene aus Texas mit der Eingangsszene des Lubitsch-Filmes „Die Puppe“ von 1919. Darin nimmt Lubitsch aus einer Spielzeugschachtel Figuren und Requisiten heraus und baut diese zu einer Miniaturszene aus Pappmache.

„Die Kamera fährt auf die Miniaturlandschaft zu, ein kaum merklicher Schnitt, und aus dem Haus, das nun offensichtlich kein Modell mehr ist, kommen die Frau und der Mann, ihr Sohn – tatsächliche Schauspieler. Sie laufen den Berg hinab, vorbei an den Papptannen mit den wohlgeordneten Zapfen, die jetzt maßstabsgetreu vergrößert sind. Der Sohn rutscht aus und fällt in einen rechteckigen See. Nass steigt er heraus und fängt an zu weinen. Mutter und Sohn beten nun kniend: Liebe Sonne, bitte scheine doch, dass ich keinen Schnupfen bekomme! Die Pappsonne schaut freundlich hinter Pappwolken hervor, und dank ihrer Strahlen fängt der Sohn dampfend an zu trocknen.“¹⁴⁵

Prinzler schreibt zu dieser Szene: „Dieser Prolog ist ein schönes Kommentar über die Möglichkeiten eines Filmregisseurs.“¹⁴⁶ Wieder ist es der Film Texas, in dem eine Szene vorkommt, die buchstäblich den Regisseur am Set zeigt. Der Nasenmann sucht Doc Snyder in seinem Zuhause auf, um ihn zu töten, er verfehlt und schießt seinem Feind nur ins Bein. Snyder lacht ihn daraufhin aus und befiehlt ihm zur Demütigung seine Schuhe zu putzen. Bei dieser Gelegenheit bohrt ihm der Nasenmann seinen Finger in die Wunde am Bein und flieht zur Tür. Hier folgt ein Schnitt. Doc Snyder/Helge Schneider, eben noch im Haus, sitzt nun draußen vor dem Haus gemütlich in einem Regisseursessel und gibt eine Art Regiezeichen an Körschgen. Er ruft: „Und Los“. Daraufhin schreit Körschgen aus dem Off: „Nasenmann, bestell dir ruhig schon mal einen Sarg.“; Doc schreit: „Lauter!“ und Körschgen wiederholt den Satz nochmal. Dann folgt der Anschluss zur Flucht des Nasenmanns und man sieht, wie er zur Tür hinaus rennt.

Diese Szene und der obige Vergleich von Mühlbeyer sind auch in einem phänomenologischen Sinn zu verstehen. In Schneiders Filmen gibt es zahlreiche

¹⁴⁵ Mühlbeyer: Schluss mit dem Quatsch.

¹⁴⁶ Prinzler, Hans H.: Berlin, 29.1.1892 – Hollywood, 30.11.1947. Bausteine einer Lubitsch-Biografie. In: Patales, Enno; Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Lubitsch. München: Bucher 1984. S. 27

Szenen, die den Anschein von spontanen Einfällen am Set vermitteln und auf diese Weise die Regieführung am Set durchscheinen lassen. Viele Szenen lassen einen spontanen Umgang mit Gegebenheiten und Situationen am Set erkennen.

So macht die Szene, als der Nasenmann flüchten will, gleich auch noch die Anwesenheit der Kamera am Set präsent. Der Nasenmann rennt zweimal direkt in die Kamera, die ihm den Weg versperrt, bis ihm dann beim dritten Anlauf die Flucht aus dem Bild endlich gelingt und er das Weite sucht. Der indirekte Verweis auf die Dreharbeiten, den Produktionsprozess, der, wie gezeigt wurde, häufig in Schneiders Filmen mitschwingt, ist in dieser Szene deutlich und auf direkte Weise ausgestellt. Auf die Realität am Set verweist auch jene Szene in *00 Schneider*, als Körschgen auf die vielen Leute hinter der Kamera hinweist, wenn er sagt: „So viel Personal und ich muss mir meine Zigaretten selber holen.“

4.5.3. Alles Spiel, Alles Spaß

Wie bereits aufgezeigt wurde, geht es um ein Spielen für den Film, das Spielen am Set, um Spaß bei der Umsetzung von Szenen. An etlichen Stellen wird angezeigt: „Das Spiel beginnt, ein Anspruch auf Wahrscheinlichkeit wird nicht erhoben.“¹⁴⁷ In *Jazzclub* wird diese Haltung im Intro des Films angezeigt. Rodriguez Faszanates ist bei einer Hausfrau auf Hausbesuch, um ihr seine sexuellen Dienste anzubieten; überraschend kommt der Ehemann und als er gerade im Begriff ist, ins Schlafzimmer zu gehen und für einen kurzen Moment Spannung hochkommt, folgt ein Schnitt und wir sehen, wie sich Faszanates langsam und vorsichtig übers Balkongeländer manövriert und den Eindruck erweckt, er befinde sich in schwindeligen Höhen. Die Situation wird ent-täuscht, als er sich anschließend mühelos auf den Boden stellt. Den Vollzug seiner „Action-Szene“ kommentiert Faszanates mit einem emotionslosen Blick in die Kamera: „Karamba“. Spaß am Spiel und der Realisierung des Films ist in der Verfolgungsszene von *Texas* besonders gut zu sehen. Der Nasenmann reitet Doc Snyder hinterher, die bildliche Umsetzung ist allein schon witzig in ihrer Künstlichkeit. In einer amerikanischen Einstellung aus einer Untersicht gefilmt, hält der Nasenmann die Zügel in den Händen und bewegt rhythmisch seinen Oberkörper vor dem unbewegten Hintergrund des Himmels, dazu hört man laute Galoppgeräusche. In der nächsten Einstellung erscheint jäh Doc Snyder im Bild. Er späht am Wegrand hinter Büschen hervor, grinst in die Kamera und signalisiert mit seinem Zeigefinger das auf der Tonspur zu hörende

¹⁴⁷ Müller: Variationen des Kinoprogramms. S. 49

Vorbereiten des Nasenmanns und klärt die Zuschauer auf: „Hehe, ausgetrickst. Der Nasemann reitet einer Strohpuppe hinterher, die ich in meinem Labor gebastelt habe.“ Das ist reiner Trash. Szenennarrative gründen auf absurden Einfällen und ihre Umsetzung wird möglichst dilettantisch und fernab von jedem guten Geschmack gestaltet. In diesem Trash zeigt sich ein kindlicher Gestus. Schneider denkt sich immer wieder unwahrscheinliche Ereignisse aus, die in ihrer Unplausibilität und ausholenden Phantasie stark an eine kindliche Vorstellungswelt erinnern. Auch eine kindliche Logik ist häufig erkennbar.

Wenn Doc Snyder etwa in bedrohlichen Situationen nichts tut und dennoch nie in Bedrängnis gerät, ist darin eine vorbestimmte Spielregel zu sehen, nach der der Held sowieso überleben wird und seine Feinde sterben werden. Als der Nasemann Doc Snyder in seinem Zuhause aufsucht, um sich zu rächen und ihn zu töten, verfehlt er den tödlichen Schuss ohne Zutun Doc Snyders indem ihm durch einen blöden Zwischenfall der Vogel Snyders auf den Revolver fliegt. Doc tut „nichts“, er steht bloß blöd da und schneidet alberne Grimassen. Die Begegnungen zwischen Doc Snyder und seinem Gegner verfehlen trotz zahlreicher Möglichkeiten auf absurde Arten ihren Ausgang bzw. ihre Auflösung und zeigen einen lustvollen Umgang mit der Erzeugung eines Films, einer Filmgeschichte.

Als der Nasemann dem flüchtenden Doc Snyder hinterherreiten will und just in dem Moment kein Pferd zur Verfügung steht, regt er sich auf: „Hier scheint aber auch immer etwas schief zu gehen“. Dieser Kommentar spielt auf seine Rolle als ewiger Verlierer hin und verweist auf die Künstlichkeit und Konstruiertheit der Filmgeschichte. Gegen Ende des Filmes gibt es einen Gag, der selbstreflexiv auf den baldigen Tod des Nasemanns angesichts des baldigen Endes des Filmes verweist. Der Mann mit der Nase wird von Körschgen und dann vom Bestattungsunternehmer aufgefordert, sich „ruhig schon mal einen Sarg zu bestellen“.

4.5.4. Der kinematographische Apparat

Ähnlich wie im vorklassischen Kino rückt Schneider die technischen Eigenheiten des Mediums in den Vordergrund.

„Die erste Attraktion, die die Aufmerksamkeit eines zahlenden Publikums auf sich zog, war der Apparat selbst, seine Neuartigkeit, Komplexität und die evidente Konstruktion seiner heterogenen Teile. Erst in der Folge verschob sich die Faszination auf die Geschichten und Stars, auf das Spektakel und das Spektakuläre.“¹⁴⁸

¹⁴⁸ Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino. S. 275

Schneider greift fast ein Jahrhundert später, in den 90er Jahren, auf solche „trivialen“ Tricks zurück und doch geschieht das bei ihm aus anderen Gründen und hat andere Funktionen. Schneiders Kino ist, wie wir gesehen haben, ein direktes Kino, so wie das Erzeugen der Filmgeschichte und das Machen des Films immer miterzählt werden, wird auch das Medium selbst miterzählt, indem Schneider die technischen Möglichkeiten des Mediums offenlegt. Der experimentelle und anarchistische Umgang mit der Filmtechnik verweist auf einen den Spaßfaktor in Schneiders Filmen. Mit Sinn für Humor und Distanz zeigt er eine „pure Begeisterung für die grotesken Möglichkeiten des [...] Mediums“¹⁴⁹

Mit banalen und leidlich simplen Tricks setzt Schneider den Maßstäben von Illusion, Plausibilität und Glaubwürdigkeit die bloße Freiheit der Phantasie entgegen. Brandlmeier sagt zu den Filmtricks im frühen Kino: „Gerade die Filmgroteske war dazu ein idealer Tummelplatz, erlaubt und legitimiert sie doch große Freiheiten.“¹⁵⁰ Vor allem Schneiders Film Texas enthält unzählige liebevoll amateurhafte Filmtricks. Mit Schnitttricks, wie beispielsweise dem Zusammenschneiden von Vorher und Naher, mit dem ein Ereignis dazwischen suggeriert wird, oder durch trickreiche Spielereien mit der Kamera, beispielsweise dem Wechseln von Einstellungsgrößen oder Kameraschwenks, die durch ein Öffnen des Bildraumes vorenthaltene Informationen preisgeben, schöpft Schneider genüsslich aus der Trickkiste des Mediums.

In Texas spießt Doc Snyder mit einem Stecken einen Vogel auf: ein Bildausschnitt zeigt einen Vogel auf einem Baum, das Ende eines Spießes nähert sich diesem; dann schwenkt die Kamera nach unten und Doc Snyder wird sichtbar, der soeben den Spieß mit dem aufgespießten Vogel an sich reißt – auf der Tonspur endet abrupt das Vogelpfeifen. Wie im frühen Kino präsentiert Doc Snyder mit einem stolzen Blick in die Kamera dem Zuschauer dieses filmische Kunststück. Die unverdeckte Künstlichkeit der Tricks birgt ein ganzes Arsenal an szenischen Gags.

Wenn in frühen Filmen etwa zwei bei Brandlmeier beschriebenen Beispielen zufolge, „die Schlamperei der Feuerwehr durch Zeitlupe oder der Tatendrang von Durand durch Zeitraffer betont wird“, wird Komik durch die technische Umsetzung realisiert und das Medium erzählt sich selbst.¹⁵¹ Vergleichbares geschieht in Texas etwa in der Szene, als

¹⁴⁹ Brandlmeier, Thomas: Lachkultur im Kino vom fin de siècle bis zum Ersten Weltkrieg. In: Müller, Corinna; Segeberg, Hanno (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918. München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 84

¹⁵⁰ ebd. S. 82

¹⁵¹ vgl. ebd. S. 82

die Darstellung eines Erdbebens mit einem wild wackelnden Kamerabild umgesetzt wird, auch die Figuren spielen mit und fliegen übertrieben durchs Bild.

Eine Trickszene, die beinahe schon comichafte Züge annimmt, ist die erste Szene von 00 Schneider, wo Körschgen den Kommissar beim Parken einweist; dabei schlägt Körschgen wild mit den Armen um sich, während 00 Schneider das Lenkrad herumkurbelt, der Motor laut aufheult, der Wagen jedoch kaum von der Stelle kommt; dann kommt die Nachbarin ins Bildfeld, der Kommissar grüßt, „Tach, Frau Feld“ und mit einem Ruck rast der Wagen in die Einfahrt. Hier folgt ein Schnitt und die nächste Einstellung zeigt Körschgen aus einer Vogelperspektive, wie er, von seinem Chef überfahren, stramm aber unversehrt auf dem begrünten Mittelstreifen der Einfahrt liegt und in die Kamera blickt. Ein prägnanter Satz über Lubitschs Filme kann hier auch über Schneiders Filme gesagt werden: „Witzig ist, wie er schneidet, was er wegläßt, was er montiert.“¹⁵²

Helge Schneider betrachtet das Medium Film mit kindlichen Augen und thematisiert den kinematographischen Apparat als eine phantastische Illusionsmaschine. In Texas gibt es eine absurde Szene, die Schneiders magisches Verständnis des Mediums explizit zur Schau stellt. Doc Snyder sitzt am Lagerfeuer und brät sich sein Mittagessen. Der Zeitsprung zu einer nächtlichen Szene am selben Lagerfeuer wird dem Zuschauer durch einen eingefügten Handlungsstrang erklärt: Eine Einstellung zeigt eine Türklingel mit der Aufschrift „Der liebe Gott“; drinnen befindet sich ein älterer, bärtiger Mann, der einen Pullover mit dem Aufdruck „USA“ trägt, er werkelt an seinen alten Apparaten herum, geht schließlich zum Lichtschalter und macht das Licht aus. Gott legt sich ins Bett und gähnt, es folgt ein Schnitt zu Doc Snyder, der in der Hängematte liegt und ebenfalls gerade gähnt und sich wundert: „Wieso ist es auf einmal so dunkel?“ Filmsprachliche Codes werden hier also außer Kraft gesetzt, stattdessen wird der Zeitsprung vom Tag zur Nacht magisch aufgeladen und durch eine Zwischenszene mit Gott übergeleitet. Dass durch diesen Schnitt ein viel einschneidender Bruch entsteht, der durch den völlig unplausibel gearteten Inhalt nicht ausfallender sein könnte, ist klar – und gewollt. Schneider nutzt im wahrsten Sinne des Wortes die illusionistischen Möglichkeiten des Mediums. In einem Zitat über Lubitsch's „Die Puppe“ heißt es: „Das

¹⁵² Grafe, Frieda: Was Lubitsch berührt. In: Patales, Enno; Prinzer, Hans Helmut (Hg.): Lubitsch. München: Bucher 1984. S. 81-87 S. 83

ausgestellte Als-ob des Films stört nicht die Faszination, sondern begründet sie; es wird als neuer filmischer Märchenreiz offeriert.“¹⁵³

4.6. Werkbegriff/ Ereignisbegriff

Eine auf dem Album „Da Humm!“ von Helge Schneider veröffentlichte Ankündigung eines Liedes trägt den Titel „Videoprodukt“¹⁵⁴ und parodiert die Gattung des Musikvideos und dessen Hang zu übertriebenen Videoeffekten und schnellen Schnitten sowie zu einer Narration, die mit phantastischen Geschehnissen überladen ist. Die Band fliegt auf Schaumgummimatten über einen Fußballplatz, sie scheuern sich dabei den Arsch auf und landen im Krankenhaus, wo Madonna sie pflegt; nachdem sie „mit ihr poppen nach allen Regeln der Kunst“, sperren sie sie in einen Besenschrank und gehen einem anderen Mädchen hinterher; sie kommen in ein Stadion wo alte Opas auf Gittern sitzen und unten nur der Sack raushängt, und sie hangeln sich an den Säcken durchs ganze Stadion. Dann kommt ein Elefant ins Bild, aus dem zuerst Ameisen und dann die Band herauskommen, sie haben eine Art Schuhe aus Leder an und springen damit in eine Brühe, in der sie sich auflösen und dann wird daraus ein Schrei, der „natürlich mit der Kamera eingefangen wird und als Mikrofon auf einmal verkauft wird“. Die Band steht als Mikrofon und als Orgel im Musikgeschäft und dann in der Kirche. Anschließend gehen sie noch auf der glatten Fassade des Hochhauses der Dresdner Bank hoch, springen runter und lachen, unten ist eine Kreissäge, wo sie als Scheiben herauskommen und dann kommt wieder Madonna ins Bild und geht durch sie durch, mit einem Riesenpenis.

Schneider erzählt aus einer naiven Perspektive, wie aus einem Dreh am Set ein fertiges „Produkt“ entsteht und zeigt wie aus unzusammenhängenden Erzählsträngen voller Attraktionen ein glattes und abgerundetes Artefakt gemacht wird: „Das wird dann auch mit der Kamera alles aufgenommen und nachher wird das ein Produkt, ein Videoprodukt.“ Nach der Aufzählung dieser sich ständig überbietender und immer ausartender Geschehnisse, schließt Schneider mit der Pointe: „Dann ist aber auch bald schon Schluss, dann sind die ersten zwei, drei Sekunden auch schon vorbei. Den Rest drehen wir noch.“

¹⁵³ Berg-Ganschow, Uta: Die Puppe. In: Patalas, Enno/ Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Lubitsch. München: Bucher 1984. S. 136

¹⁵⁴ Videoprodukt. Autor: Helge Schneider. In: Da Humm (Album). Autor: Helge Schneider. 1997. Dauer: 6'05 Fassung: CD Deutschland: Spin Records 1997.

Hier wird aufgezeigt, dass die narrative Tradition dieses Genres im Grunde ebenso an das Phantastische, Trashige und Unplausible grenzt, wie etwa das Narrativ von Texas. Der Unterschied liegt lediglich in der Repräsentation, sozusagen in der Verpackung, das Musikvideo täuscht als ein in sich geschlossenes „Produkt“ über die Holprigkeit und Diskontinuität hinweg, während in Texas dieselbe unhaltbare Narration als solche auch gezeigt wird.

Helge Schneiders Filme operieren insofern jenseits von Repräsentation und Sprache, als der Film *Film* bleibt: Der Prozess des Filme-Machens selbst in seiner Ereignishaftigkeit ist es, der den Film mitkonstituiert. Darin haben Helge Schneiders Filme eine Dimension des Performativen. Dreharbeiten bleiben Dreharbeiten; Schnitt bleibt Schnitt; Filmset bleibt Filmset usw. In diesem Sinne wird Wirklichkeit als vorfilmische Wirklichkeit konstituiert, nicht repräsentiert.

Der Begriff des Performativen geht, so Fischer-Lichte, in der Theaterwissenschaft mit der des Aufführungsbegriffs einher. Max Hermann trat für eine Verschiebung vom Text, dem Drama und dem Dichter zur Aufführung, dem Publikum und den Schauspielern ein und begründete damit die Theaterwissenschaft.¹⁵⁵

„Vielmehr spricht er [Max Hermann, RH] vom „wirklichen Körper“ und vom „wirklichen Raum“, das heißt, er begreift den Körper des Schauspielers im Bühnenraum nicht als reinen Bedeutungsträger [...], sondern nimmt Körper und Raum in ihrer ganz spezifischen Materialität in den Blick. Sie sind es, die in erster Linie die Aufführung mitkonstituieren.“¹⁵⁶

Wenn Max Hermann sagt, dass nicht das Drama, sondern Körper und Raum in ihrer spezifischen Materialität die Aufführung in erster Linie mitkonstituieren, so kann man sagen, dass die spezifische Medialität des Filmes den Film konstituiert. Filmdiegeese, Filmfiguren, Filmraum und -zeit und dergleichen werden bei Schneider nicht als Bedeutungsträger begriffen, sondern als das, was sie sind. Helge Schneider schafft mit seinen Filmen eine Wirklichkeit, die Wirklichkeit des Filmes; er repräsentiert keine Wirklichkeit. Darin zeigt sich ein philosophischer Ansatz des Ereignisses: „Sprache, Zeichen und Bilder repräsentieren nicht irgendetwas, sondern tragen dazu bei, dass es sich ereignet. Bilder, Sprachen und Zeichen sind konstitutiv für die Wirklichkeit und nicht für ihre Repräsentation.“¹⁵⁷ Fischer-Lichte sagt über performative Handlungen:

¹⁵⁵ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 S. 43f

¹⁵⁶ ebd. S. 49

¹⁵⁷ Lazzarato, Maurizio: *Kampf, Ereignis, Medien*. In: Raunig, Gerald (Hg): *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*. Wien: Turia + Kant 2004. S. 178

„Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor.“¹⁵⁸

Schneiders Filme widersetzen sich dem Produktstatus. Der Prozess des Filmemachens wird nicht vom Produkt getrennt, sondern der Prozess ist das Produkt. Präsentation und Repräsentation fallen zusammen. Bei Schneider werden außerfilmische bzw. vorfilmische Wirklichkeit nicht strikt getrennt von der Filmwirklichkeit bzw. der filmischen Welt. Es ist zu vermuten, dass die generelle Befremdlichkeit bei der Rezeption von Schneiders Filmen maßgeblich eben damit zu tun hat, dass die Filmdiegeese ständig unterbrochen wird, dass üblicherweise strikt voneinander getrennte Realitätsebenen durchmischt und unterwandert werden.

Was geschieht, wenn Realitätsebenen verschoben werden, wenn Gesetze außer Kraft gesetzt werden? Es führt letztlich dazu, dass der Rezipient vor allem diese Verstöße sieht und wahrnimmt. Mit Brecht gesprochen wird die Unterbrechung sichtbar und tritt vor die Illusion. Fischer-Lichte meint etwas Ähnliches, wenn sie Selbstreferentialität als ein Merkmal des Performativen ausmacht.¹⁵⁹ Sie sagt, wenn Gesten und Bewegungen das bedeuten, was sie vollziehen und für den Zuschauer Sein und Bedeutung in eins fallen, „entsteht Bedeutung im und als Akt der Wahrnehmung“.¹⁶⁰ Entscheidend ist jene Bedeutung, die sich im Akt der Wahrnehmung ereignet, nicht die Bedeutung der performativen Handlungen. Fischer-Lichte sagt: „Für die Ereignishaftigkeit der Aufführung ist die Emergenz dessen, was geschieht, wichtiger als das, was geschieht“, d.h. das Ereignis „erschöpft sich in seinem Vollzug“.¹⁶¹

Die Theaterwissenschaftlerin demonstriert ihre These am Beispiel von Christoph Schlingensiefels „Chance 2000“. Im ständigen Wechsel der Gattungen - Wahlkampfveranstaltung, Talkshow, usw. - wird der Zuschauer verunsichert in der Bestimmung dessen, was das ist, dem er beiwohnt und kann es folglich nicht einordnen. Fischer-Lichte sagt, was der Zuschauer dabei wahrnimmt ist, „dass er teilhat an der Grenzüberschreitung von Realität und Fiktion“.¹⁶² Ähnlich verhält es sich mit der Unterscheidung von Präsenz und Repräsentation die sich, so Fischer-Lichte, ebenfalls erst aus der Wahrnehmung des Rezipienten ergibt, indem Repräsentation und

¹⁵⁸ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 37

¹⁵⁹ vgl. Fischer-Lichte, Erika: Performativität und Ereignis. In: Fischer-Lichte, E.; Horn, C. u.a. (Hg.): Performativität und Ereignis. Tübingen: Francke 2003. S. 27

¹⁶⁰ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 245

¹⁶¹ Fischer-Lichte: Performativität und Ereignis. S. 17

¹⁶² ebd. S. 30

Präsentation eine jeweils andere spezifische Ordnung der Wahrnehmung begründen.

Die Autorin folgert daraus:

„Je öfter die Wahrnehmung zwischen der Ordnung der Präsenz und der Ordnung der Repräsentation umspringt, also zwischen eher „zufälligen“ und eher zielgerichteten Prozessen der Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung, desto größer erscheint das Maß an Unvorhersagbarkeit insgesamt und desto stärker richtet sich die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden auf den Prozeß der Wahrnehmung selbst.“¹⁶³

Bedeutung ereignet sich aus einer besonderen Wahrnehmung des Zuschauers, welche wiederum aus einer Unbestimmbarkeit des Rezipierten resultiert. Im Anschluss daran kann man die Bedeutung der Filme von Helge Schneider in ihrer Rezeption ansiedeln.

In diesem Zusammenhang soll nochmal Fischer-Lichte zitiert werden:

„Im Kern impliziert Hermanns Aufführungsbegriff einen Wechsel vom Werkbegriff zum Ereignisbegriff. Ihm ist weder eine hermeneutische Ästhetik kompatibel noch die heuristische Unterscheidung von Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik. Die Aufführung hat vielmehr eine Ästhetizität in ihrer Ereignishaftigkeit.“¹⁶⁴

Man kann also sagen, dass die Ästhetizität von Schneiders Filmen in ihrer Ereignishaftigkeit liegt.

„Helge Schneider bewegt sich frei innerhalb des festen Rahmens seines Konzertes, hat sich dort einen unendlich großen Spielraum geschaffen, indem er sich assoziativ, improvisierend, mit irrlichterner Komik austoben kann. Das ist es, was man auf seinen Konzerten spürt, die Freiheit, die von der Bühne abstrahlt.“¹⁶⁵

Dieses Zitat kann im Grunde ebenso auf Schneiders Filme übertragen werden. Der Film in seiner Materialität ist der feste Rahmen, innerhalb dem Schneider sich einen unendlich großen Spielraum schafft.

¹⁶³ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 261

¹⁶⁴ ebd. S. 55

¹⁶⁵ Mühlbeyer: DVD Komm hier haste ne Mark.

5. Politik der Wahrnehmung

5.1. Lehrjahre eines Clowns

Hier soll auf Schneiders filmische Anfänge als Darsteller in den 80er Jahren eingegangen werden. Schneiders Zusammenarbeit mit Christoph Schlingensiefel spielt dabei eine wichtige Rolle. 1986 spielte Schneider die Hauptrolle in Werner Nekes Film Johnny Flash. Im selben Jahr spielte Schneider in Christoph Schlingensiefels Menu Total, 1988 spielte er in Schlingensiefels Mutters Maske. Schneider hat außerdem in einigen Filmen Schlingensiefels die Musik komponiert. Schlingensiefel wiederum führte in Texas Co-Regie und war Kameramann in 00 Schneider. Die Filme sollen auf die gemeinsame Ästhetik und gemeinsame künstlerische Verfahren bei Schneider und Schlingensiefel untersucht werden.

5.1.1. Johnny Flash

In Johnny Flash verkörpert Schneider Jürgen Potzkothen aka Johnny Flash, den Sohn einer Elektrikerfamilie, der Schlagerstar werden möchte. Mit diesem Film wurde auch der Grundstein für die langjährige Zusammenarbeit mit Christoph Schlingensiefel gelegt, der ebenfalls mit einer kleinen Rolle im Film mitwirkte. Eine weitere langjährige Zusammenarbeit entsteht mit Andreas Kunze, der in Johnny Flash die Mutter von Jürgen, den Manager Toi von der Agentur Toi, Toi und Toi sowie einige kleinere Nebenrollen spielte. Johnny Flash war vom Experimentalfilmer Werner Nekes ursprünglich als Kurzfilm gedacht. Schneider und Kunze prägten die Dreharbeiten zum Film stark mit und es entstand spontan ein Langfilm. Auch Schneider selbst spricht Kunzes und seinen kreativen Anteil an Johnny Flash an, den sie hauptsächlich durch ihr absurdes Improvisationsspiel in den Film brachten. Kunze, so Schneider, habe die Idee gehabt, neben Mutter Potzkothen auch den Manager Toi zu spielen, was ihn angestiftet habe, ebenfalls mehrere Rollen zu gestalten, was wiederum Kunze dazu animierte, weitere fünf Rollen einzustudieren. Schneider resümiert ihre Mehrfachbesetzungen dann so: „Im Nachhinein betrachtet, möchte ich, ohne eitel zu wirken, behaupten, dass diese Art der penetranten Selbstpräsentation der wohl gelungenste Schachzug in der Geschichte dieser Billigstproduktion ist.“¹⁶⁶ Eine bezeichnende Überschrift hat die Filmkritik von Hajduk: „Johnny Flash. Lehrjahre eines Clowns“¹⁶⁷.

¹⁶⁶ o. A.: Helge Schneider zu Johnny Flash. In: Werner Nekes Webseite.
http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=288 (17.2.2012)

¹⁶⁷ Hajduk, Thomas: Johnny Flash. Lehrjahre eines Clowns. In: filmzentrale.
<http://www.filmzentrale.com/rezis/johnnyflashth.htm> (22.3.2012)

„Schneider muss in diesen frühen Jahren sein Filmhandwerk gelernt haben: Wo bei Johnny Flash – hoffentlich! – das knappe Budget den Unsinn diktierte, da übernimmt er in seinen späteren Produktionen bewusst den Trashfaktor.“¹⁶⁸

Weitere stilistische Merkmale, die auch in Schneiders Filmen markant sind, sind die platten Späße, die Ruhrgebiets-Ästhetik von Johnny Flash und das lustvolle Zitieren von Genresprachen und Filmklischees, die fragmentarisch herangezogen und willkürlich durchmischt werden.

Helge Schneider hat aus diesem „ersten Helge-Film“ ein ästhetisches Konzept gemacht, mit diesem Film wurde gewissermaßen das schneidersche Filmuniversum begründet. „Es ist schwer, Worte für das Kino des Helge Schneider zu finden.“¹⁶⁹ Johnny Flash hat einen Kult-Status erlangt.

Die oben bereits angesprochene dilettantische Ästhetik des Filmes korrespondiert mit einer Ästhetik der filmischen Improvisation und einem direkten Kino, das, wie in Schneiders eigenen Filmen, auf das Sichtbarmachen der Dreharbeiten sowie das freie und spontane Arbeitsklima am Set zurückzuführen ist. Bernd Upnmoor beschreibt die Dreharbeiten zu Johnny Flash:

„Wenn ein Spielfilm ohne Drehbuch gedreht wird und im Prinzip alles frei improvisiert werden kann, so dass nicht gehetzt oder geschludert werden muss, entsteht beim Drehen eine tatsächliche Live-Atmosphäre. Dann ist jede Einstellung unwiederholbar, jeder spürt das Adrenalin in seinem Blut und jeder im Team ist wach dabei. Wer noch eine Hand frei hat, kriegt irgendeine Aufgabe dazu“¹⁷⁰

Ähnliches ist aus einem Kommentar Schneiders herauszulesen:

„Es war wie im Traum! Ich wandelte durch die Kulissen und Vorstädte und fühlte mich großartig! Die Kamera surrte, das Licht blendete. Ich merkte von alledem nichts, denn ich war JOHNNY FLASH! Es war großartig! Und auf einmal schwamm ich in Geld! Aufregend war es schon, wenn auch sehr, sehr anstrengend! Aber die vielen Leute an der Kamera waren immer müde! Einfach toll!“¹⁷¹

Das schneidersche Filmuniversum ist werkübergreifend und wurde mit dem Film „Johnny Flash“ begründet. Das beste Beispiel dafür sind die Figuren in Schneiders Filmen, allen voran Andreas Kunze und seine diversen Frauenrollen. In Texas spielt Kunze wie schon in Johnny Flash die autoritäre Mutter des Protagonisten, in 00 Schneider spielt er die Frau des Kommissars und in Praxis Dr. Hasenbein schließlich die autoritäre Erzieherin Tante Uschi vom Waisenhaus. In allen Filmen ist seine jeweilige Frauenrolle ins Extreme überzeichnet, wie schon in Johnny Flash. Das

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ o. A.: Bernd Upnmoor zu Johnny Flash. In: Werner Nekes Webseite.

http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=288 (17.2.2012)

¹⁷¹ o. A.: Helge Schneider zu Johnny Flash.

Konzept der Mehrfachbesetzung hat Schneider in seinen Filmen ebenfalls übernommen und zu einem Charakteristikum gemacht. In Texas spielt Schneider den Westernheld Doc Snyder sowie die aus einem anderen Genre entsprungene Figur des Kommissars 00 Schneider. Mit dieser Figur begründet Schneider dann ganz einfach die Grundgeschichte seines nächsten Films, 00 Schneider. Dort spielt Schneider wiederum den Kommissar und den Mörder, sowie eine kleine Rolle als Arzt Dr. Hasenbein, welche wiederum den Grundstein für den nächsten Film bildet: Praxis Dr. Hasenbein. Erst kürzlich hat Schneider in einem Interview angekündigt er wolle wieder einen Film machen, und zwar „eine Art Western, aber mit Kommissar 00 Schneider in der Hauptrolle, das kommt rund 20 Jahre nach Texas und 00 Schneider gerade richtig.“¹⁷²

Auch Jazzclub kann in gewisser Weise als Neubearbeitung der Geschichte von Johnny Flash gesehen werden. Seine Filme, und im Grunde seine gesamte Arbeit, treten miteinander in Beziehung und sind nicht für sich abgeschlossen. Schneiders Filme bzw. seine Kunst allgemein sind werkübergreifend, Motive, Figuren und Narrative bilden sein Repertoire. Diese Arbeitsweise spiegelt sich auch in Schneiders Team wider, er arbeitet mehr oder weniger immer mit den gleichen Leuten zusammen. Langjährige Freunde und Bekannte aus seinem Musikerdasein spielen und wirken in seinen Filmen mit und bilden so etwas wie eine „Helge-Familie“. Das professionelle Schauspielertum und das professionelle Filmemachen werden abgelehnt, wichtiger ist eine Beziehung zu den Menschen, die im Film mitspielen oder anders mitwirken und die ein Verständnis für Schneiders Ästhetik haben.

5.1.2. Menu Total und Mutters Maske

In Schlingensiefs Filmen Menu Total und Mutters Maske ist Schneiders Handschrift zwar nicht so stark wie in Johnny Flash, da Schlingensiefs Filme selbst eine ganz eigene Ästhetik haben, dennoch bringt sich Schneider mit seinen Darstellungen stilprägend in die beiden Filme ein. Über seine Rolle als böser Bruder Martin von Mühlenbeck in Christoph Schlingensiefs Mutters Maske schreibt Mühlbeyer: „In knapper, kantiger Sprache beherrscht Schneider seine Figur, und die Figur beherrscht den Film. [...] Er ist das Herz der Handlung und, obwohl nur Nebendarsteller, der Mittelpunkt des Films.“¹⁷³ Mühlbeyer sieht in diesem Film den „künstlerische[n] Knotenpunkt zwischen den

¹⁷² Thissen, Torsten: Fühlst du dich unverstanden, Helge Schneider? In: Morgenpost. 22.01.2012 <http://www.morgenpost.de/kultur/article1887056/Fuehlst-du-dich-unverstanden-Helge-Schneider.html> (3.3.2012)

¹⁷³ Mühlbeyer, Harald: Mutters Maske. In: Screenshot 2008 <http://screenshot-online.blogspot.de/2008/04/christoph-schlingensief-edition-3-menu.html> (28.1.2012)

beiden Filmmachern“.¹⁷⁴ Tatsächlich hat der Film viel gemein mit den Nonsens-Grotesken schneiderscher Machart. Wie später bei Schneider ist hier das Stilmittel der Affirmation und eine spielerisch-anarchistische Konfrontation der klassischen Narration erkennbar. Mühlbeyer zieht zur Anschauung einen Vergleich des Dieners der von Mühlenbecks, der die Handlung des Film aus absurden Positionen kommentiert, mit der Rolle des Kommissars 00 Schneider in Texas, mit dem Schneider die Erzählebenen aufbricht, indem ein Kommissar aus einem ähnlichen Standpunkt außerhalb der eigentlichen Handlung wie der Diener, aus einer Twilight-Zone, die Westernparodie kommentiert. Diese Szenen sind unter Co-Regie und Kameraführung von Christoph Schlingensiefel im Nachdreh von Texas entstanden und stehen eindeutig unter dem Einfluss Schlingensiefels. Mühlbeyer schreibt, dass Schneider vermutlich viel gelernt hat aus diesem Film und weist auf die grotesken Brechungen hin, die „den Film in künstliche, abstrakte Sphären aufsteigen lassen, um durch die Hintertür einen ganz anderen Diskurs zu eröffnen: [...] Wie sich ein Film selbst aufbrechen lässt, um sein Inneres, sein Skelett freizulegen, das oft genug nur von einer Hohlform umschlossen ist.“¹⁷⁵

Zwei Jahre zuvor, 1986, spielte Helge Schneider die Figur des Joe in Schlingensiefels Film *Menu Total*. Parallelitäten zwischen den frühen Schlingensiefel-Filmen und den Filmen Schneiders sind etwa in jener Szene erkennbar, in der die Eltern eine gefühlte Ewigkeit an einer Tür klingeln und dabei ständig „Hallo“ schreien. *Menu Total* wurde als eine Art Familienfilm bezeichnet, es gibt Eltern in Nazi-Uniformen und Kinder, die sich dazu verhalten, das Eklige steht im Vordergrund und zieht sich als eine Art Leitmotiv wie ein roter Faden durch den Film, eine Handlung hat der Film keine. „Christoph Schlingensiefels zweiter Langfilm ist kein Film, der einer narrativen Struktur folgt – vielmehr scheinen Versatzstücke verschiedener Erzählungen ineinander vermischt“.¹⁷⁶ In seiner Filmkritik stellt Mühlbeyer mögliche intellektuelle Lesarten des Films in den Raum und verweist schließlich auf Schlingensiefels eigene Worte, die den Film abermals an Schneiders Arbeiten heranrücken: „Vielleicht aber, und darauf besteht Schlingensiefel, ist alles einfach nur eine absurde Komödie, über die man sich totlachen sollte, wenn man sich als Zuschauer erst mal die richtige Einstellung zum Film

¹⁷⁴ ebd.

¹⁷⁵ ebd.

¹⁷⁶ Mühlbeyer, Harald: *Menu Total*. In: Screenshot 2008
<http://screenshot-online.blogspot.de/2008/04/christoph-schlingensiefel-edition-5.html> (28.1.2012)

angeeignet hat.“¹⁷⁷ Auch dieser Film zeigt einen aggressiven Umgang mit der Erzählung sowie ein freies und respektloses Vermischen und Zitieren filmsprachlicher Traditionen, die sich Schneider später ebenfalls aneignete. „Immer wieder spielt Schlingensief mit den Bildern des Genrefilms: Horror, Film Noir, Melodram werden ins Eklige gezerrt; vielleicht also ist alles als eine Art Travestie-Phantasmagorie der filmischen Form zu sehen.“¹⁷⁸

5.2. Schlingensief und Schneider

„Schlingensief und Schneider, das steht für Wut und Witz, für Katholizismus und Kaisertum, für Christoph und Helge. Und dafür, daß Kino Spaß machen kann, wenn die wenigsten damit rechnen“.¹⁷⁹ Schneider hat von Schlingensief seine spezifische Haltung zu Film und Kino übernommen. Schneider und Schlingensief stehen für ein Kino, das einen befreiten Umgang mit Film zeigt. Fernab von jeglichem Professionalismus gehen die Filmemacher in einer Geste der Selbstermächtigung her und machen einen Film. Ohne Ausbildung und ohne Scheu, mit einer puren Lust und Liebe. „Schlingensief [...] 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.“¹⁸⁰ Dem Ernst von Kino, das sich als Kunst versteht und verstanden werden will, wird hier gespottet. Das Spaß- und Unsinn-Kino von Schneider und Schlingensief kann als Verweigerung gegenüber dem Theoretischen und Intellektuellen gelesen werden. Schlingensiefs und Schneiders Filme formulieren eine Kritik an konventionellen Normen des Films, „ohne dabei dem als selbstgefällig empfundenen Ernst einer besserwisserischen Avantgardekunst und ihrer strapaziösen Theorielastigkeit zu verfallen.“¹⁸¹ Schneiders Kritik ist im Vergleich zu Schlingensief verhaltener, versteckter und „heiterer“, wenn man so will.

In Praxis Dr. Hasenbein gibt es eine Szene, die Helge Schneiders Haltung zur Kunst klarstellt. Auf dem Nachhauseweg nach der Kinovorstellung von Tortellinis 16-mm-Kurzfilmes schimpft die bucklige Alte in einer Tour über den Film:

„Der Film war eine einzige Blamage. Das soll Kunst sein, oder wie, eine Taube als Mensch? Und dann dieser Typ, wie der aussieht, was gibt es nur für Leute, fühlen die

¹⁷⁷ ebd.

¹⁷⁸ ebd.

¹⁷⁹ Holighaus: Spiel mir das Lied vom Kot.

¹⁸⁰ Kuhlbrodt: Portrait Christoph Schlingensief.

¹⁸¹ Mühlbeyer: Menu Total.

sich wohl in ihrer Haut, diese bescheuerte Aufmachung, ein Taubenmensch, wie der alleine aussieht und dann noch die Musik dazu. Kunst? – Ne!“

Peterchen kichert nur über die Bucklige und der Doktor sagt danach zu seinem Sohn, dass er den Film ganz gut fand. „Ruck, ruck, ich bin der Taubenmensch“, als 16-mm-Kurzfilm in die "Praxis Dr. Hasenbein!" eingebracht, kündigt Kunst – und erledigt ein für allemal das Thema des Anspruchsvollen.¹⁸² Helge Schneider macht sich hier gewissermaßen über die Intellektualität von Avantgardefilmen lustig und wehrt sich gegenüber dem Wichtigtuerischen und Anspruchsvollen in der Kunst.

In zahlreichen Interviews zeigt Schneider eine bodenständige Haltung zur Kunst. So antwortet er beispielsweise auf Günter Jauchs Frage, ob er so eine Art Joseph Beuys des Films und der Musik sei: „Also ich würd nie so ne These [Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler, RH] aufstellen. Das ist immer so wichtig, wichtigtuerisch. Also ich finde das nicht gut, ich lehne das ab.“¹⁸³ In einem Interview mit der ZEIT sagt Schneider: „Wenn ich in einen Film gehe, möchte ich noch denken können und nicht zugeballert werden. Das als Gegenkultur rauszustellen wie diese Filmleute aus Dänemark – Dogma – finde ich aber auch nicht gut.“¹⁸⁴ Schlingensiefel und Schneider wehren sich gegen eine Ernsthaftigkeit und Strenge der Kunst, mit Spaß und Mittelmäßigkeit wird hier das Anspruchsvolle attackiert. Im Zusammenhang mit Schneider und Schlingensiefel fällt oft die Bezeichnung der „Genialen Dilletanten“.

„Schneider ist das Genie der Mittelmäßigkeit, des Dilettantismus, der Genielosigkeit, das Original des Unoriginellen. Er ist manchmal sogar schlecht – das aber unausgesprochen gut. [...] Er widersetzt sich damit nicht nur der allgemein anerkannten Perfektionierungs- und Optimierungslogik, sondern unterläuft, entblößt sie“¹⁸⁵

Mit dem Gewöhnlichen, Naheliegenden und Alltäglichen sprengen sich die beiden Künstler aus der Isoliertheit einer selbstbezogenen Kunst ins Leben. Seeßlen schreibt zu Schlingensiefel: „Es ist wichtig, dass da einer spricht, der nicht von obenhin, sondern aus dem Gewöhnlichen spricht, der niemals das Gewöhnliche verachtet.“¹⁸⁶ Seeßlen sieht darin eine Möglichkeit der „Überschreitung der Kunstsphäre und eine „Voraussetzung für die Wiedereinführung der Unschuld in die Kunst“ und bemerkt in Hinblick auf eine

¹⁸² Kuhlbrodt: Praxis Helge Schneider.

¹⁸³ Menschen 1994. Moderation: Günter Jauch. ZDF, D 1994.
<http://www.youtube.com/watch?v=HLuff97SU8o> (28.01.2012)

¹⁸⁴ Heidkamp, Konrad: Ich bin Jazz. In: ZEIT Online. Nr. 15, 2004
http://www.zeit.de/2004/15/Helge_Schneider (1.3.2012)

¹⁸⁵ Seidl: Guten Tach. S. 134

¹⁸⁶ Seeßlen, Georg: Laudatio Christoph Schlingensiefel. Über Christoph Schlingensiefel und das, was Kunst heute können, dürfen und wollen sollte. In: Getidan 2010
http://www.getidan.de/kritik/film/georg_seesslen/8864/kautner-preis-2010-fur-christoph-schlingensiefel (2.2.2012)

sehr breite Diskussion in Internetforen zu Schlingensief, dass „diese Kunst [...] an den überraschendsten Stellen und in den überraschendsten Formen ihren Widerhall [findet], sie [...] es geschafft [hat], das Ghetto, das die Gesellschaft ihr zuordnet, zu verlassen.“¹⁸⁷ Darin zeigt sich auch eine Rückführung des Lebens in die Kunst. Helge Schneider drückt das auf die ihm eigene vereinfachte Art aus: „Aber meistens bin ich Künstler, also Leben.“¹⁸⁸ In dieser Hinsicht ist Helge Schneider beachtenswert.

5.3. Kunst / Blödsinn

„Helge Schneider macht durchaus auch mainstreamkonforme Witze. Geschichten ohne Pointe, alberne Assoziationen, Zoten, Imitationen, Fratzen, verzerrte Stimme, verrückte Kleidung sind seine Markenzeichen. Diese vordergründige Witzschkeit ist ein wichtiger Teil der Bühnenpersönlichkeit namens Helge, sie taucht in Schneiders Bühnenshows ebenso auf wie in Musik, Filmen, Büchern. Dieser Schneidersche Humor ist es, der ihm viele Fans, viele Besucher seiner Konzerte, viele Käufer seiner Alben beschert, der ihn zu einer „Kult“-Figur macht. Doch im Gegensatz zu anderen Komikern, Hoffmann, Appelt, Raab oder Herbig, belässt er es nicht dabei.“¹⁸⁹

Helge Schneider hat immer eine Strategie parat, um sich nicht einordnen zu lassen. „In der Presse ist es so, erst wollen sie dich aufbauen und dann dich kaputt machen, dem hab ich aber bis jetzt immer entgegen können – zum Beispiel mit einem Film.“¹⁹⁰ Schneider spricht damit eine Dynamik an, dass sobald eine künstlerische Position verstanden und damit fassbar wird, wird diese kategorisiert und eingeordnet. Schneider sagt, Texas habe sicherlich auch viele Leute enttäuscht: „Also sagen wir mal so, bei den Filmen wurde das ganz deutlich, dass das, was ich da mache etwas ganz anderes ist als was man sonst sieht.“¹⁹¹ Helge Schneiders Filme sind, wie gezeigt wurde, nicht mainstreamkonform. Schneiders Filme bedienen vielleicht am wenigsten die Erwartungen eines „Blödelclowns“, als welchen er von einem Teil seiner Fangemeinde gesehen wird.

„Der Unterschied zwischen Schneider und den üblichen Comedians besteht nicht in der albernen Bühnenfigur Helge, sondern im Autor und Performer Schneider, der das tut, was er für richtig hält. Diese bewusste Unabhängigkeit vom Publikum macht einen großen Teil seiner Qualität aus, denn sie bewirkt eine gewisse gesunde Publikumsverachtung.“¹⁹²

„Ist das jetzt Kunst oder absoluter Blödsinn?“ Mit dieser Provokation bzw. Verunsicherung konfrontiert Schneider eigentlich bis heute die Mechanismen der

¹⁸⁷ vgl. ebd.

¹⁸⁸ Dax: Dreißig Gespräche. S. 262

¹⁸⁹ Mühlbeyer: Das ganze Geld mit Quatsch verdient.

¹⁹⁰ dctp. Mitternachtsmagazin. Helge Schneider interviewt von Christoph Schlingensief.

¹⁹¹ Deutschland Deine Künstler: Helge Schneider.

¹⁹² Mühlbeyer: Das ganze Geld mit Quatsch verdient.

Kulturindustrie, die über Kunst und Nicht-Kunst entscheiden. Schneider hält bewusst diese Uneindeutigkeit über die Jahre aufrecht, sie ist als ein zentraler Aspekt seiner Kunst zu sehen. Seit Schneiders Erfolg mit seinem Lied „Katzeklo“ spalten sich die Meinungen in zwei Lager. Eine klassische Einführung zu Helge Schneider lautet ungefähr so, wie in diesem exemplarischen Zitat: „Sein scheinbar aus dem Nichts entstehendes Programm ist für seine Fans der Gipfel eines subversiven Blicks auf die Welt, für die anderen einfach nur Blödsinn. Unstrittig ist sein musikalisches Ausnahmetalent“.¹⁹³ Dieses wird oft als eine Art künstlerische Legitimation angeführt. Man kann den Eindruck gewinnen, dass Schneiders musikalisches Ausnahmetalent den Kulturexperten den sicheren Boden zur Verfügung stellt und das intellektuelle Lager in der Annahme bestärkt, dass das Kunst ist. Schneider versteckt sich hinter einem Mantel von Blödsinn und ist teilweise so glaubhaft darin, dass Kritiker dann oft doch eine gewisse Scheu haben, beispielsweise seinem filmischen Werk eine ungeteilte künstlerische Bedeutung zu zuerkennen.

„Vielleicht sollte man es gar nicht verraten. Aber irgendwann fliegt der Bluff sowieso auf: Helge Schneider, meist als alberner Spaßmacher angepriesen, ist einer der großen Künstler dieser Republik. Dass er ein fabelhafter Jazzer ist, hat sich ja schon rumgesprochen. Und Cineasten ließ schon Praxis Dr. Hasenbein ahnen, dass er als Filmemacher was weiß von frühem Kino und europäischem Autorenfilm.“¹⁹⁴

Schneiders Filme werden häufig mit einem zweideutigen und ironischen Unterton beschrieben:

„Der Redakteur hat's verboten, ich tu's trotzdem. Und sage: Praxis Dr. Hasenbein hat was [...] eine Art Geist [...] Der Redakteur wird nicht begeistert sein, das Wort "Geist" im Zusammenhang mit Helge Schneider zu hören. Aus gutem Grund, schließlich hat Herr Schneider bisher den überwiegenden Teil seiner Karriere damit zugebracht, so etwas wie Geist zu verneinen. Ein fröhlicher Verweigerer, mit dem kein ernsthaftes Interview möglich war“¹⁹⁵

Die unernste Helge-Haltung, in der Schneider auch Tiefgründiges und Ernstgemeintes vorträgt, ist programmatisch. Helge Schneider hält gewissermaßen bis heute die Verunsicherung aufrecht, ob das Kunst oder absoluter Blödsinn ist. Im Grunde zeigt er damit, dass diese Frage obsolet ist, d.h. Schneider demonstriert, dass das, was er macht, sich auch diesen Kategorisierungen entzieht.

Schneider findet das intellektuelle Interpretieren seiner Arbeit teilweise übertrieben und wundert sich darüber, gleichzeitig kritisiert er die voreilige Behauptung, seine Arbeit

¹⁹³ Deutschland Deine Künstler: Helge Schneider.

¹⁹⁴ Willmann, Thomas: Jazzclub – Der frühe Vogel fängt den Wurm. In: Artechock <http://www.artechock.de/film/text/kritik/j/jadefr.htm> (27.3.2012)

¹⁹⁵ Steinbrenner: Praxis Dr. Hasenbein.

wäre eben die Arbeit eines Quatschmachers und könne nie ganz ernst genommen werden.

Helge Schneider verweigert eine Diskursivierung seiner Arbeit. Seinen Statements lassen sich zwar an etliche theoretische Diskurse anlehnen, werden aber immer in einer simplen Sprache formuliert. Darin und in seinen Blödeleien ist eine Art Selbstschutz erkennbar: „Ich darf alles sagen – aber es interessiert niemanden. Weil es ein Komiker, ein Quatschmacher gesagt hat. So funktionieren die Medien.“¹⁹⁶

Indem sich Schneider nie in einen künstlerischen Diskurs einschreibt, indem er, wenn er über seine Arbeit spricht, nie in einer intellektuell-reflektierten Sprache spricht, hat Schneider vielleicht eine gelungene und zugleich denkbar einfache Antwort darauf gefunden, wie man seinen Unmut gegenüber den Mechanismen des (Kunst-)system äußern kann. Wie kann man eine Haltung der Ablehnung einnehmen, ohne sich unversehens selbst als Teil des Systems wiederzufinden, das längst jede Kritik an sich selbst mit einschließt. Schneider ermöglicht sich so einerseits eine Freiheit und Unabhängigkeit, muss dadurch aber auch nach wie vor eine Missachtung und Verkennung hinnehmen. Im Interview mit der Morgenpost spricht er ein ablehnendes Schreiben der FSK zu seinem Film Jazzclub an, worin es heißt, dass sich Schneider nur selbst darstellt und die filmischen Qualitäten missachtet werden.¹⁹⁷ Schneider lehnt in diesem Interview dennoch gleichzeitig die Frage, ob er sich angesichts solcher Reaktionen unverstanden fühle, entschieden ab, worin sich eben genau diese Unabhängigkeit Schneiders ausdrückt:

„Ich dreh ja so einen Film für mich und für die Leute, die den gerne sehen, nicht um die Goldene Palme zu gewinnen. Es ist nur auffällig, wenn eine besondere Qualität überhaupt nicht erkannt wird. Wenn dann so ein ablehnendes Schreiben kommt bei so einem tollen Film wie „Jazzclub“, was einer der besten Filme der letzten neun Jahre ist.“¹⁹⁸

Aufschlussreich ist diesbezüglich eine Bemerkung zu Schlingensief: „Es scheint eine Strategie der Verkennung hinter all dem zu lauern, in der das, was Schlingensief der Gesellschaft zumutet, zur Lausbüberei oder eben zum Dosenbier-Gestus des Punk heruntergestuft ist.“¹⁹⁹

¹⁹⁶ Dax: Dreißig Gespräche. S. 265

¹⁹⁷ vgl. Thissen: Fühlst du dich unverstanden, Helge Schneider.

¹⁹⁸ ebd.

¹⁹⁹ Seeßlen: Laudatio Christoph Schlingensief.

5.4. Unsinn als Befreiung

Schneider sagt, er betreibe „eine Art Politik der Freiheit“ und „eine Art Wahrnehmungspolitik“.²⁰⁰ Was lässt sich über Schneiders Wahrnehmungspolitik im Allgemeinen sagen und wie lässt sich diese auf den Film übertragen? Schneider sagt: „Ich verschreibe mich nie irgendeiner Sache, ich bin die Sache selbst, das heißt, mir geht es um Unverwechselbarkeit.“²⁰¹ Diese Unverwechselbarkeit meint Holighaus, wenn er schreibt, „Schneider ist sein eigenes Genre.“²⁰²

Für ein Verständnis ist hier ein Vergleich von Schneiders Filmen mit denen von Alexander Kluge hilfreich. „Kluges Filme leben von der verwilderten Form und man liegt richtig, wenn man an diese Kunst die Erwartung des Unerwarteten richtet.“²⁰³ Die Arbeiten von Schneider wie von Kluge zeichnen sich durch ein Denken aus „das die Medien- und Genreüberschreitung sucht, sich sozusagen ständig etwas aus einem anderen Medium ausborgt [...] Ein Denken, das ästhetische Schmuggeldienste einführt, das das enge Denken in klaren Medienformatierungen durchbricht“²⁰⁴ Kluge missachtet Grenzen und Formate und schafft „hybride Formen [...], die mit den Einteilungen der Kulturindustrie unvereinbar sind.“²⁰⁵ Stollmann schreibt: „Kluge hält sich an das Nichtliterarische, das Nichtfilmische und das Nichtfernsehhafte.“²⁰⁶

Schneiders Filme haben in ihrem Eigensinn ein politisches Moment, sie sind im Sinne von Godard politisch:

„Versteht man unter dem „Politischen“ hingegen den Moment der Offenheit und Unentscheidbarkeit, der auftritt, wenn Strukturprinzipien der Gesellschaft in Frage gestellt werden, dann wäre „Filme politisch machen“ nicht die Wiederholung bzw. Verbreitung von politischen Parolen, sondern die Schaffung von solchen Momenten, die nicht zuletzt auch die Strukturprinzipien des Kinos sowie den Vertrag Filmer-Gefilmtes-Zuschauer in Frage stellen und damit auf jenem Terrain operieren, auf dem Film unmittelbar politisch ist.“²⁰⁷

Heißenbüttel schreibt, man könne Kluges Texte nicht gerecht werden, wenn man „sich nicht von der Norm des überlieferten Literaturbegriffs [...] frei machen [kann]. Wir haben nicht anstelle der Roman-Fiktion nun eine Dokumentarliteratur oder eine

²⁰⁰ zit. n. Seidl: Guten Tach. S. 72

²⁰¹ zit. n. ebd. S. 72

²⁰² Holighaus: Spiel mir das Lied vom Kot

²⁰³ Becker, Jörg: Mit Tigersprüngen in andere Zeiten. In: Alexander Kluge Homepage.

<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/mit-tigerspruengen-in-andere-zeiten.html> (11.11.2011)

²⁰⁴ Röggl, Kathrin: Die Zapperfalle. Alexander Kluge wird 75. In: Alexander Kluge Homepage.

<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/die-zapperfalle.html> (13.1.2012)

²⁰⁵ Schulte: Cross-Mapping / Aspekte des Komischen.

²⁰⁶ Stollmann: Grotesker Realismus. S. 237

²⁰⁷ Öhner, Vrääth: Was heißt: Filme politisch machen? In: Raunig, Gerald (Hg): Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus. Wien: Turia + Kant. 2004 S.164

sprachimmanente Literatur oder Mischformen usw., sondern wir haben eine ganz andere Schreibweise.“²⁰⁸ Seidl sagt über Schneiders Bücher, was ebenso Gültigkeit für seine Filme hat: „Schneider etwa schreibt in gewisser Weise gegen die Großschriftstellerei an, die sich, darauf hat er zu verschiedenen Anlässen hingewiesen, in Autoren wie Thomas Mann oder Kritikern wie Reich-Ranicki personifiziert.“²⁰⁹ Auch Schneider selbst sagt, dass es Leute gibt, die das nicht verstehen wollen, wie etwa Raich-Ranicki, der zusammen mit Schneider Gast in einer TV-Sendung war und sich abwertend weigerte, seinen Roman zu lesen: „Der müsste sich ja eigentlich fair um Literatur bemühen. Aber wenn du so bist wie ich, dann bekommst du von solchen Leuten nur Gegenwind. Aber das macht ja nichts.“²¹⁰

Die Komik, das Groteske an Schneiders Filmen ist auf diese Regelverstöße, auf das Nichtfilmische zurückzuführen. Die These in Stollmanns bereits zitiertem Aufsatz ist, dass die Regelverstöße bei Kluge in der Tradition des von Michail Bachtin geprägten Begriffs des „grotesken Realismus“ gesehen werden können. Auch Schneider lässt sich in diese Tradition einreihen. „Der „groteske Realismus“ als Pflanze innerhalb einer in- oder antioffiziellen „Lachkultur“ richtet sich zwangsläufig gegen die offizielle und offiziöse Kultur [...], so daß alle aus der offiziellen Kultur herangetragenen Maßstäbe fremd bleiben“²¹¹ Schulte sagt über die Arbeiten Kluges: „Bereits phänomenologisch erfüllen die Arbeiten Kluges eine Grundbedingung des Komischen: nämlich als konsequenter Regelverstoß.“²¹²

Über Schlingensiefs Verweigerungshaltung gegenüber einer Ernsthaftigkeit schreibt Seeblen: „Christoph Schlingensiefs Kunst ist gleichsam ernsthaft karnevalisiert. Es ist nicht die Kunst, die sich karnevalistisch genießen ließe, sondern umgekehrt jene Kunst, die mit der karnevalisierten Befreiung ernst macht.“²¹³ Vergleichbar ist Helge Schneider darin auch mit Dada:

„Dada produzierte Unsinn. Unsinn als Befreiung. Der Neo-Dada nimmt sich ernst; er demonstriert. [...] Dada ist klassifiziert und eingeordnet, historisch geworden, in Ausstellungen zu belegen. [...] Eins aber hat sich Dada gegen alle Geschichtlichkeit anarchistisch bewahrt: es konnte keine Tradition stiften. Denn der Neo-Dadaismus hat

²⁰⁸ vgl. Heißenbüttel, Helmut: Der Text ist die Wahrheit. Zur Methode des Schriftstellers Alexander Kluge. (1985) In: Alexander Kluge Homepage. <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/der-text-ist-die-wahrheit.html> (20.11.2011)

²⁰⁹ Seidl: Guten Tach. S. 144

²¹⁰ Thissen: Fühlst du dich unverstanden, Helge Schneider.

²¹¹ Stollmann: Grotesker Realismus. S. 240

²¹² Schulte: Cross-Mapping / Aspekte des Komischen.

²¹³ Seeblen: Laudatio Christoph Schlingensief.

nichts mit Dada zu tun. Der echte Dadaist wäre der, der neuen zeitsprengenden Unsinn erfände.“²¹⁴

Huelsenbeck ist der Ansicht, dass das, was heute vom Dadaismus übrig geblieben ist, sein philosophischer Gehalt ist und sich die damaligen Kritiker die falsche Frage gestellt hätten, nämlich was dadaistische Kunst wäre, wo doch Dada die Formalisten beispielsweise eines Kubismus oder eines Futurismus entschieden ablehnte.

„Überall dort, wo Dada in traditionellen Textformen sich äußerte, wie die von vorigen Kunstströmungen allerorts verbreiteten Manifeste, aber auch die Satire und andere belletristische Textgattungen, sowie überall dort, wo Dada bestehende Kunstformen und -techniken, wie abstrakte Kunst oder die Collage, die allesamt genuin nicht dadaistisch waren, verhaftet blieb, war Dada (nach ihrer eigenen Definition) nicht dadaistisch.“²¹⁵

Jens Jessen schreibt, dass es „nicht die Freiheit des richtigen Lebens [ist], sondern die Freiheit der reinen Absurdität.“²¹⁶ Schneider sprengt seine Filmen mit jeder falsch angewendeten Formel einen Weg ins Freie – Unsinn als Befreiung.

Schneider sagt: „Das Denken muss immer frei bleiben. Ich muss erfinden und phantasieren können, wie ich will. Die persönliche Freiheit in meinem Kopf – das ist der Hauptgrund, warum ich lebe.“²¹⁷ Im Interview mit FOCUS sagt er, dass in seiner Arbeit eine politische Situation entsteht, „weil dieses Anarchische, dieses völlig ausufernd Unerwartete genau das Gegenteil von Faschismus ist.“²¹⁸

Die Freiheit der reinen Absurdität bedeutet eine Hartnäckigkeit der Phantasie und einen Protest gegenüber dem Selbstverständlichen. Schneider illustriert das einmal mit einer Anekdote über seine Musterung. Er habe die Anweisung bekommen, er solle sich vorstellen, er habe eine Waffe. Darauf erwiderte er, er habe aber gar keine Waffe, worauf wiederum die Vorgesetzten sagten, doch, er habe eine Waffe. Schneider blieb stur und trieb das Spiel endlos weiter: nein, er habe aber keine Waffe. In Kluges Fake-Interviews ist diese Hartnäckigkeit der Fiktion ein wichtiger Bestandteil. Kluge sagt:

„Die beharrliche Verfolgung eines Irrtums produziert Komik. Wenn ich Irrtümer doch genauso ernst nehme wie korrekte Einsichten [...] dann entsteht automatisch Komik. Die reicht von Schadenfreude bis zu einem Lustgefühl, daß im Grunde darauf beruht,

²¹⁴ Riha, Karl: Dada in Berlin. In: Ders.: Tatü Dada. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente. Hofheim: Wolke-Verl. 1987 S. 69

²¹⁵ Huelsenbeck, Richard: Dada und Existenzialismus. In: Verkauf, Willi (Hg): Dada. Monograph of a movement. Monographie einer Bewegung. Monographie d'un mouvement. Teufen: Niggli 1957 S. 55

²¹⁶ Jessen, Jens: Mendy, das Wusical. Das Pausenpolizeihähnchen schaut dich an. In: ZEIT Online. Nr. 18, 2003. http://www.zeit.de/2003/18/H_Schneider (25.10.2011)

²¹⁷ Rüh: Helge Schneider und die Elchsuppe.

²¹⁸ Bode, Katje N.: Das Gegenteil von Faschismus. In: FOCUS Magazin. Nr. 3, 2007

http://www.focus.de/panorama/boulevard/entertainment-das-gegenteil-von-faschismus_aid_222789.html (14.3.2012)

daß das möglich ist, daß eine Freiheit dadurch entsteht, daß Irrtümer selber nicht sofort schädlich sind.“²¹⁹

Schneiders Komik resultiert letztendlich aus einer Freiheit, mit der filmische Normen und Maßstäbe missachtet werden.

5.5. Schlusswort

Einer der wichtigsten Begriffe für ein Verständnis von Schneiders Arbeit ist Freiheit. Am Beginn der Arbeit wurde kurz die staunende Wahrnehmung angesprochen, die sich beim Betrachten dieser Filme einstellt. Sieht man sich Schneiders Filme an, hat man das Gefühl, dass Helge Schneider sich eine immense Freiheit herausnimmt und mit Film etwas macht, das man nicht für möglich gehalten hat. Dazu gibt es ein sehr schönes, einfach formuliertes Zitat von Schneider:

„Wenn jemand kommt und das sieht, und so nicht gekannt hat, dann denkt er erst, was ist das denn, was macht er denn da, wie, was nimmt denn der sich für eine Freiheit. Das ist ja unglaublich! Dann hat man also diese Polarisierung gehabt: auf der einen Seite, was macht der denn da, das kann ich auch, das kann doch jeder. Stimmt natürlich nicht, denn ich hab ja immer Musik dabei gemacht, die keiner kann, nur ich. Und eigentlich kann das, was ich erzähl, auch keiner, weil sich keiner diese Freiheit erlaubt. Und dann gab es eben diese Leute die sich angesprochen fühlten und sich dachten, Mensch, der entführt mich jetzt in den Unsinn.“²²⁰

Als Schneider in einem Interview die Frage gestellt wird, warum er glaubt, dass ihn die Leute so lieben, begründet er das auch mit der Freiheit: „Ich glaube wegen der Freiheit, die Freiheit, die ich irgendwie über meine Person, über meine Persönlichkeit und auch über die Arbeit, die ich da mache, abgebe.“ Er nimmt sich eine Freiheit heraus, die sich andere schlicht nicht nehmen. Als Resümee kann gesagt werden, dass Schneiders Filme als Demonstration einer Freiheit gelesen werden können. Damit geht ein spezifischer Kunstbegriff einher. Georg Seeßlen schreibt, dass Schlingensief

„das Kino wie eine Krankheit [behandelt], die es zu überwinden gilt, durch Armut zum Beispiel, durch Direktheit. Der 60-Minuten-Film „100 Jahre Hitler – die letzte Stunde im Führerbunker“ wurde an einem einzigen Tag gedreht, kein Kino mehr als verbesserte Wirklichkeit, sondern Film als frontal attackiertes Leben.“²²¹

Das Kino von Christoph Schlingensiefel zeichnet sich durch eine Direktheit aus, die, wie gezeigt wurde, auch für Schneiders Filme charakteristisch ist. Dieses Zitat drückt sehr schön aus, dass Film für die beiden Filmemacher Medium für spontane Manifestation und unmittelbaren Ausdruck ist. Seeßlen bemerkt dazu: „Möglicherweise bekommt das

²¹⁹ zit. n. Schulte: Dialoge mit Zuschauern.

²²⁰ Abgeschminkt: Helge Schneider. Regie: Johanna Schickentanz. ZDF Theater, D 2004. Dauer: 19' <http://www.youtube.com/watch?v=-W8-SxRnw2k> (14.02.2012)

²²¹ Seeßlen: Laudatio Christoph Schlingensiefel.

Kunstwerk dabei eine neue Funktion: Die Kunst will nicht irgend etwas sein, sondern sie will geschehen, und der Künstler steht nicht so sehr hinter seinem Werk, als vielmehr mitten in ihm drin.²²²

Schneider hat sich als Künstler und als Kunstfigur selbst „erfunden“. Egal was Schneider macht, egal in welchem Medium er arbeitet, er steht dabei immer mit seiner künstlerischen Integrität mitten in seinem Werk. Seine Filme lassen sich nie gänzlich vom Autor bzw. vom Phänomen Helge Schneider loslösen und möglicherweise entziehen sich die Filme bzw. das, was diese Filme so einzigartig macht, genau an dieser Stelle einer Beschreibung und hinterlassen einen blinden Fleck. Abschließend kann hier gesagt werden, dass Helge Schneider recht behält, wenn er sagt:

„Es ist einfach so, dass so was, was ich mache, man nicht mit geschriebenen Worten beschreiben kann, man kann wohl, sagen wir mal, eine Analyse von einer Person vielleicht schreiben [...] man kann so was eigentlich nicht beschreiben, jetzt schreibt der eine vom andern ab.“²²³

Es wurde in dieser Arbeit eine Art filmische Analyse von Schneiders Filmen unternommen und damit der Versuch einer Annäherung an diese Filme. Es konnte gezeigt werden, dass es aufschlussreich ist, Schneiders Filme in einen filmsprachlichen, filmtheoretischen und filmhistorischen Kontext zu stellen. Andererseits konnte gezeigt werden, dass diese „Unfassbarkeit“ bzw. „Unbeschreibbarkeit“ ein zentrales Moment von Schneiders Filmen darstellt. Auch wenn Schneider selbst mit seinen Filmen eine Diskursivierung erfolgreich verweigert, kann und soll eine wissenschaftliche Auseinandersetzung auf die Bedeutung von Schneiders Filmen verweisen, welche diese, wie gezeigt werden konnte, zweifelsohne haben.

²²² ebd.

²²³ dctp Mitternachtsmagazin. Helge Schneider interviewt von Christoph Schlingensief.

6. Quellenangaben

Filme

- Texas. Doc Snyder hält die Welt in Atem. Regie: Helge Schneider u. Ralf Huettner. Drehbuch: Helge Schneider u. Schringo van den Berg. Deutschland: Royal Filmproduktions GmbH (München), 1994. Dauer: 89' Fassung: DVD Helge Schneider Edition. Euro Video, 2004. Dauer: 356'
- 00 Schneider. Jagd auf Nihil Baxter. Regie: Helge Schneider. Co-Regie: Christoph Schlingensiefel (ungenannt). Deutschland: Senator Film Produktion GmbH (München-Geiselgasteig), 1994. Dauer: 92' Fassung: DVD Helge Schneider Edition. Euro Video, 2004. Dauer: 356'
- Praxis Dr. Hasenbein! Regie: Helge Schneider. Drehbuch: Helge Schneider. Deutschland: Senator Film Produktion GmbH (Berlin), 1996/1997. Dauer: 97' Fassung: DVD Helge Schneider Edition. Euro Video, 2004. Dauer: 356'
- Jazzclub. Der frühe Vogel fängt den Wurm. Regie: Helge Schneider. Drehbuch: Helge Schneider u. Andrea Schuhmacher. Deutschland: Senator Film Produktion GmbH (Berlin), 2003/2004. Dauer: 84' Fassung: DVD Helge Schneider Edition. Euro Video, 2004. Dauer: 356'
- Johnny Flash. Regie: Werner Nekes. Drehbuch: Peter Ritz, Werner Nekes. BRD: Werner Nekes Filmproduktion, 1986. Fassung: DVD ufa video, 1995. Dauer: 77'
- Menu Total. Regie: Christoph Schlingensiefel. Drehbuch: Christoph Schlingensiefel. BRD: DEM Filmproduktion/ Hymen II, 1985/1986. Fassung: DVD filmgalerie 451, 2005. Dauer: 81'
- Mutters Maske. Regie: Christoph Schlingensiefel. Drehbuch: Mathias Colli u. Christoph Schlingensiefel. BRD: DEM Filmproduktion/ Hymen II, 1987/1988. Fassung: DVD filmgalerie 451, 2005. Dauer: 85'

Sonstige Medien

- Abgeschminkt: Helge Schneider. Regie: Johanna Schickentanz. ZDF Theater, D 2004. Dauer: 19' <http://www.youtube.com/watch?v=-W8-SxRnw2k> (14.02.2012)
- Audiokommentare von Helge Schneider. In: DVD Helge Schneider Edition. Euro Video, 2004. Dauer: 356'
- Baustelle Kulturzeit. Regie: Sabine Keutner. Moderation: Katrin Bauerfeind. 3Sat/ZDF, D/Ö/CH 2008. Dauer: 37' <http://www.youtube.com/watch?v=bEzpc-DxoFc> (30.11.2011)
- dctp Mitternachtsmagazin. Helge Schneider interviewt von Christoph Schlingensiefel. Filmbericht: Walter Lenertz. Dauer: 23' In: dctp.tv <http://www.dctp.tv/filme/helge-schneider-mein-idealzuschauer-ist-jung-und-weiblich/> (12.01.2012)

Deutschland Deine Künstler: Helge Schneider. Regie: Dahrendorf, Sibylle. D: StarCrest Media 2008. Dauer: 44' <http://www.youtube.com/watch?v=zzJRzdMJVnA> (16.11.2012)

Menschen 1994. Moderation: Günter Jauch. ZDF, D 1994.
<http://www.youtube.com/watch?v=HLuff97SU8o> (28.01.2012)

Videoprodukt. Autor: Helge Schneider. In: Da Humm (Album). Autor: Helge Schneider. 1997. Dauer: 6'05 Fassung: CD Deutschland: Spin Records 1997.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Holderlins. Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. S. 447- 491
- Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz. München: Wilhelm Fink Verlag 1996
- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990
- Becker, Jörg: Mit Tigersprüngen in andere Zeiten. (2007) In: Alexander Kluge Homepage.
<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/mit-tigerspruengen-in-andere-zeiten.html> (11.11.2011)
- Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000
- Bernd Upnmoor zu Johnny Flash. In: Werner Nekes Webseite.
http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=288 (17.2.2012)
- Berg-Ganschow, Uta: Die Bergkatze. In: Patalas, Enno/ Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Lubitsch. München: Bucher 1984. S. 143-144
- Berg-Ganschow, Uta: Die Puppe. In: Patalas, Enno/ Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Lubitsch. München: Bucher 1984. S. 136-137
- Bode, Katje N.: Das Gegenteil von Faschismus. In: FOCUS Magazin. Nr. 3, 2007
http://www.focus.de/panorama/boulevard/entertainment-das-gegenteil-von-faschismus_aid_222789.html (14.3.2012)
- Brandlmeier, Thomas: Lachkultur im Kino vom fin de siècle bis zum Ersten Weltkrieg. In: Müller, Corinna; Segeberg, Hanno (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918. München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 77-96
- Bühler, Urs: Ein Grossmeister der Beiläufigkeit. In: Neue Zürcher Zeitung. 30.05.2009
http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/zuercher_kultur/ein_grossmeister_der_beilaeufigkeit_1.2646909.html (24.1.2012)
- Dax, Max: Dreißig Gespräche. Helge Schneider. In: Ders.: Dreißig Gespräche. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 S. 262-281
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989
- Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München: Edition Text und Kritik 2002
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Fink 2002
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität und Ereignis. In: Fischer-Lichte, E.; Horn, C. u.a. (Hg.): Performativität und Ereignis. Tübingen: Francke 2003. S. 11-39

- Grafe, Frieda: Was Lubitsch berührt. In: Patales, Enno; Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Lubitsch. München: Bucher 1984. S. 81-87
- Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor. Nr. 4, 1996. S. 25-34
- Hajduk, Thomas: Johnny Flash. Lehrjahre eines Clowns. In: filmzentrale.
<http://www.filmzentrale.com/rezis/johnnyflashth.htm> (22.3.2012)
- Hecker, Kristine: Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Geschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel Taschenbuch 2000. S. 33-67
- Heidkamp, Konrad: „Ich bin Jazz“. In: ZEIT Online. Nr. 15, 2004
http://www.zeit.de/2004/15/Helge_Schneider (1.3.2012)
- Heißenbüttel, Helmut: Der Text ist die Wahrheit. Zur Methode des Schriftstellers Alexander Kluge. (1985) In: Alexander Kluge Homepage.
<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/der-text-ist-die-wahrheit.html> (20.11.2011)
- Helge Schneider zu Johnny Flash. In: Werner Nekes Webseite.
http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=288 (17.2.2012)
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007
- Holighaus, Alfred: Spiel mir das Lied vom Kot. In: TIP Magazin. Nr. 24, 1993
<http://www.filmportal.de/node/44627/material/706340> (13.12.2011)
- Huelsenbeck, Richard: Dada und Existenzialismus. In: Verkauf, Willi (Hg): Dada. Monograph of a movement. Monographie einer Bewegung. Monographie d'un mouvement. Teufen: Niggli 1957 S. 50-63
- Jessen, Jens: Mendy, das Wusical. Das Pausenpolizeihähnchen schaut dich an. In: ZEIT Online. Nr. 18, 2003. http://www.zeit.de/2003/18/H_Schneider (25.10.2011)
- Kluge, Alexander: Autorenfilm / Politik der Autoren (1983) In: Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 2002 S. 62-65
- Kluge, Alexander: Geschichten vom Kino. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007
- Kluge, Alexander: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975). In: Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 2002 S. 127- 135
- Kluge, Alexander: Die Utopie Film (1964). In: Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 2002 S. 42-56
- Kluge, Alexander: Wort und Film (1965). In: Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 2002 S. 21-41
- Kuhlbrodt, Dietrich: Portrait Christoph Schlingensiefel. In: epd film. 1989
<http://www.filmzentrale.com/rezis/schlingensiefel.htm> (28.1.2012)

- Kuhlbrodt, Dietrich: Praxis Helge Schneider. In: epd Film. Nr. 03, 1997
http://www.filmportal.de/sites/default/files/A8ACDC2CC39043B19031C9953D8DF9C5_Praxis_Helge_Schneider.pdf (23.1.2012)
- Lazzarato, Maurizio: Kampf, Ereignis, Medien. In: Raunig, Gerald (Hg): Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus. Wien: Turia + Kant 2004. S. 175-184
- Mühlbeyer, Harald: Buchkritik: „Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren.“ In: Screenshot 2010
<http://screenshot-online.blogspot.com/2010/07/buchkritik-improvisieren-paradoxien-des.html> (13.3.2012)
- Mühlbeyer, Harald: Das ganze Geld mit Quatsch verdient. Wie Helge Schneider komisch ist. In: Screenshot 2004
<http://screenshot-online.blogspot.com/2009/06/helge-schneider.html> (13.10.2011)
- Mühlbeyer, Harald: DVD Helge Schneider live. Komm hier haste ne Mark. In: Screenshot 2011
<http://screenshot-online.blogspot.com/2011/04/dvd-helge-schneider-live-komm-hier.html> (23.4.2012)
- Mühlbeyer, Harald: Menu Total. In: Screenshot 2008
<http://screenshot-online.blogspot.de/2008/04/christoph-schlingensief-edition-5.html> (28.1.2012)
- Mühlbeyer, Harald: Mutters Maske. In: Screenshot 2008
<http://screenshot-online.blogspot.de/2008/04/christoph-schlingensief-edition-3-menu.html> (28.1.2012)
- Müller, Corinna: Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Müller, Corinna; Segeberg, Hanno (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918. München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 43-76
- Nessel, Sabine: Kino und Ereignis. Das Kinematographische zwischen Text und Körper. Berlin: Vorwerk 2008
- Neumann, Olaf: Helge Schneider will die Intellektuellen infiltrieren. In: WELT Online. 01.01.2010
<http://www.welt.de/kultur/article5674514/Helge-Schneider-will-die-Intellektuellen-infiltrieren.html> (19.11.2011)
- o. A.: Lexikon des internationalen Films. (CD-Rom-Ausgabe), Systema, München 1997.
- Öhner, Vrääh: Was heißt: Filme politisch machen? In: Raunig, Gerald (Hg): Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus. Wien: Turia + Kant. 2004 S. 158-164
- Prinzler, Hans H.: Berlin, 29.1.1892 – Hollywood, 30.11.1947. Bausteine einer Lubitsch-Biografie. In: Patales, Enno; Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Lubitsch. München: Bucher 1984. S. 8-58
- Rahayel, Oliver: Praxis Dr. Hasenbein. In: film-dienst. Nr. 02, 1997
<http://www.filmportal.de/node/44507/material/609646> (15.11.2011)

- Riha, Karl: Dada in Berlin. In: Ders.: Tatü Dada. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente. Hofheim: Wolke-Verl. 1987 S. 51-69
- Röggla, Kathrin: Die Zapperfalle. Alexander Kluge wird 75. (2007) In: Alexander Kluge Homepage. <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/die-zapperfalle.html> (13.1.2012)
- Rüth, Steffen: Helge Schneider und die Elchsuppe. In: Main Post, 11.01.2010 <http://www.mainpost.de/ueberregional/journal/journal/mp/aw/Helge-Schneider-und-die-Elchsuppe;art40535,5427655> (1.2.2012)
- Schulte, Christian: Cross-Mapping / Aspekte des Komischen. Mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern. (2004) In: Alexander Kluge Homepage. <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/cross-mapping-aspekte-des-komischen.html> (20.12.2011)
- Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern. (2004) Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit. In: Alexander Kluge Homepage. <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/dialoge-mit-zuschauern.html> (13.10.2011)
- Schulte, Christian: Vlado Kristl. Die Zerstörung der Systeme. Berlin: Verbrecher Verl. 2010
- Seeßlen, Georg: Laudatio Christoph Schlingensief. Über Christoph Schlingensief und das, was Kunst heute können, dürfen und wollen sollte. In: Getidan 2010 http://www.getidan.de/kritik/film/georg_seesslen/8864/kautner-preis-2010-fur-christoph-schlingensief (2.2.2012)
- Seidl, Jörg: Guten Tach. Helge Schneider und die Philosophie. Giessen: Focus Verlag 2005
- Stählin, Jakob: Der Kommissar Schneider ist gut. In: Schnitt Online <http://www.schnitt.de/236,6557,01> (19.2.2012)
- Steinbrenner, Jens: Praxis Dr. Hasenbein. Aus dem Schneider. In: Filmzentrale <http://www.filmzentrale.com/rezis/praxisdrhasenbein.htm> (19.12.2011)
- Stollmann, Rainer: Grotesker Realismus. Alexander Kluges Fernseharbeit in der Tradition von Komik und Lachkultur. In: Schulte, Christian (Hg.): Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 233-259
- Strotmann, Peter: 00 Schneider – Jagd auf Nihil Baxter. In: film-dienst. Nr. 01, 1995 <http://www.filmportal.de/node/10339/material/675856> (5.10.2011)
- Strotmann, Peter: Texas – Doc Snyder hält die Welt in Atem. In: film-dienst, Nr. 24; 1993 <http://www.filmportal.de/node/44627/material/706338> (21.11.2011)
- Thissen, Torsten: Fühlst du dich unverstanden, Helge Schneider? In: Morgenpost. 22.01.2012 <http://www.morgenpost.de/kultur/article1887056/Fuehlst-du-dich-unverstanden-Helge-Schneider.html> (3.3.2012)
- Wannaz, Michèle: Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kino. Marburg: Schüren 2010

Wiemer, Serjoscha; Zechner, Anke: Im Nirgendwo und ohne Ziel lange zu verweilen. Temponauten des grauen Glücks. Überlegungen zu Langeweile und Kino ausgehend von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer. In: Heller, Franziska; ua. (Hg.): Paradoxien der Langeweile. Marburg: Schüren 2008. S. 11-25

Willmann, Thomas: Jazzclub – Der frühe Vogel fängt den Wurm. In: Artechock <http://www.artehock.de/film/text/kritik/j/jadefr.htm> (27.3.2012)

Abstract

Diese Diplomarbeit befasst sich mit den Filmen von Helge Schneider und vertritt die These, dass hinter Schneiders dilettantischen Schwachsinn-Filmen eine filmpolitische Dimension erkennbar ist. Schneiders Unsinn bezieht sich auf die Normen des Mediums und kann als „filmischer Unsinn“ gelesen werden. Die Arbeit wird sich zunächst mit dem Begriff des Nicht-Films den Filmen von Helge Schneider annähern. Anhand von Standardwerken zu Film- und Erzähltechnik soll gezeigt werden, dass sich Schneiders Filme gegen die Gewohnheiten des Mediums richten und gegen sämtliche Regeln verstoßen, die sich auf Film beziehen.

Daran anschließend wird es im zweiten Teil der Arbeit um die Frage gehen, welche Begriffe und Diskurse, abgesehen von dem des Nicht-Films, für Schneiders Filme relevant sind. Schneiders Filme sollen mit dem frühen Kino und mit theoretischen Ansätzen, die sich mit einer Filmsprache jenseits narrativer Maßstäbe auseinandersetzen, in Zusammenhang gebracht werden.

Die Filme von Helge Schneider sind von einem befreiten und entfesselten Umgang mit dem Medium gekennzeichnet, der darauf abzielt, einen sinnvollen Film als in sich abgeschlossenes Werk zu verunmöglichen. Hier stellt sich heraus, dass der Begriff des Ereignisses ein zentraler Schlüssel zum Verständnis von Schneiders Filmen ist. In diesem Zusammenhang wird die Arbeit auf die filmische Improvisation sowie auf die Repäsentationskritik in Schneiders performativem und direktem Kino eingehen.

Abschließend soll die politische Bedeutung von Unsinn, Absurdität und Freiheit in den Kontext von Schneiders filmischem Werk gestellt werden und Schneiders damit einhergehender Kunstbegriff thematisiert werden.

Lebenslauf

Rubina Hämmerle

geboren am 27.12.1984 in Feldkirch

a0548554@unet.univie.ac.at

Ausbildung

Seit 2008	Diplomstudium Kunst- und Kommunikation / Gestaltung und Kontext an der Akademie der Bildenden Künste Wien
2006-2007	Diplomstudium Slawistik - Polnisch an der Universität Wien
Seit 2006	Diplomstudium Theater-, Film und Medienwissenschaften an der Universität Wien
2004	AHS Matura

Studienbezogene Praktika

2005-2006	Auslandsaufenthalt in Wroclaw, Polen im Rahmen des efd
2003-2005	Geringfügige Tätigkeit am Theater am Saumarkt in Feldkirch

Studienbezogene Tätigkeiten

2011	Kurzfilm: „Künstlerfilm“ Ausstellung: „Die Rückkehr der alten Geister“ im xhibit in Wien Symposium zur Ausstellung „Die Rückkehr der alten Geister“ im Filmarchiv Austria in Wien
2009	Kurzfilm: „Die Bildermächtigung“