

Georg Vogt

Pathos und Bruch in Werner Schroeters ABFALLPRODUKTE DER LIEBE

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14606>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vogt, Georg: Pathos und Bruch in Werner Schroeters ABFALLPRODUKTE DER LIEBE. In: Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch (Hg.): *Film- und Fernsehichten*. Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24), S. 215–222. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14606>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Pathos und Bruch in Werner Schroeters ABFALLPRODUKTE DER LIEBE

Zusammenfassung: Werner Schroeter gilt bis heute als einer der randständigen Autoren des neuen deutschen Films. Der Text nähert sich am Beispiel einer Sequenz aus *ABFALLPRODUKTE DER LIEBE* (D/F 1996) Schroeters Ästhetik an. Theoretische Ausgangspunkte sind der von Thomas Elsaesser in Hinblick auf den neuen deutschen Film geprägte Begriff «Kino der Erfahrung», Adornos Konzept der «Nicht-Identität», der allegorische Ansatz Michelle Langfords und die semiotische Pathosanalyse von Christian Schmitt.

* * *

Thomas Elsaesser bestimmt den neuen deutschen Film als «Kino der Erfahrung».¹ Erfahrung, die sich für Elsaesser zweifach perspektivieren lässt. Erstens als eine Filmform, «die durch die Erfahrung selbst bestimmt»² ist, also «ihr authentischster Ausdruck und Manifestation.»³ Zweitens wird das Kino selbst als spezifische Form der Erfahrung in den Blick genommen, die nicht mit einem Instrument zur bloßen Aufzeichnung der Wirklichkeit verwechselt werden darf. Das Kino erschafft eine eigene Realität, eine eigene Erfahrung der Zeit, der Erinnerung, der Dauer, des Raums, des Orts und der Gelegenheit.⁴

Für Elsaesser ist der neue deutsche Film aber auch der Ort, an dem diese Unterscheidung brüchig wird. «Der Unterschied zwischen den zwei Formen der Erfahrung wird deshalb weniger absolut, wenn man überlegt, wie viel Allgemeinwissen und sogar intimes Wissen über das eigene Selbst durch Repräsentation und Bilder vermittelt wird.»⁵

1 Elsaesser, Thomas: *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahre*. München: Heyne 1994, S. 283.

2 Ebd. S. 284.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 285.

Werner Schroeter ist ein Arbeiter an dieser von Elsaesser skizzierten Bruchstelle, das ist die These der folgenden Seiten. Am Beispiel einer Sequenz aus seinem Film *Abfallprodukte der Liebe* (*Poussières d'amour* D/F 1996) möchte ich seine Ästhetik skizzieren, die sich als mehrschichtige Etablierung von Erfahrungsverhältnissen begreifen lässt. Was in *Abfallprodukte der Liebe* besonders deutlich zum Thema wird, ist die Kollision von performativen und filmischen Repräsentationsformen und deren Verhandlung auf einer selbstreflexiven Ebene. Für Elsaesser ist Werner Schroeter die «größte Randfigur»⁶ des neuen deutschen Kinos. Neben der Ablehnung jeglicher Institutionalisierung als Künstler und der damit einhergehenden Repräsentationsfunktion dürfte es wohl vor allem sein freier Umgang mit allerlei kulturellen Versatzstücken gewesen sein, der Schroeter diese Randständigkeit bescherte. Als Versatzstück begreife ich in diesem Fall materielle Artefakte wie Textvorlagen ebenso wie bestimmte konventionalisierte kulturelle Ausdrucksformen, die in Schroeters Fall vor allem aus den Bereichen Film und Theater stammen. Als eine solche konventionalisierte Form im Rahmen der Filmproduktion beschreibt Christian Schmitt sehr luzide den funktionellen Einsatz von Pathos im Genrefilm. Dem Zusammenhang von Pathos und Ideologien bzw. symbolischen Ordnungen nachspürend ergänzt Schmitt das aus der Antike übernommene Verständnis von Pathos als affektivem Überzeugungsmittel mit einem filmspezifischen semiotischen Modell der Entleerung und ideologischen Wiederaufladung auf zweiter Ebene.⁷ Die kritische Leseart, die sich durch Schmitts medientheoretischen Zugriff auf Pathos und Ideologie ergibt, führt zu interessanten Herausforderungen in Hinblick auf Schroeters Kino.

Was passiert, wenn Pathos nicht mehr auf ein Sinnangebot zurück geführt werden kann, wenn die große Erzählung einer Vielzahl von Fragmenten gewichen ist? Wenn sich also die Ideologie und der Diskurs, auf den sich einzelne pathetische Figuren beziehen lassen, nur mehr als sich widersprechende Fragmente finden?

Auch Michelle Langford sieht in Schroeters Filmen eine Herausforderung an konventionelle Sinnkonzeptionen. «The accumulation of independent fragments with no apparent goal in mind is a feature of all of Schroeter's films.»⁸ Nach Langford ist die Narratologie als Erklärungsmodell für Schroeters Werk ungeeignet. Langford schlägt vor, Schroeters Filme allegorisch im Sinne Benja-

6 Ebd., S. 280.

7 Schmitt, Christian: *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*. Berlin: Bertz + Fischer 2009.

8 Langford, Michelle: *Allegorical Images. Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006, S. 120.

mins zu lesen. Ihre allegorische Leseart erweist sich als fruchtbarer Ansatz um sich einer Ästhetik zu nähern, die normative Sinnkonstruktionen aushebelt. Und wie ist die Rezeption eines solchen Films zu denken, wenn sie nicht nach den Konventionen des Verstehens konzeptionalisiert werden kann? Langford folgt Timothy Corrigan's Annahme, dass es sich bei Schroeters Ästhetik in jedem Fall um den Versuch handelt, auch für die Zusehenden einen autonomen Raum zu etablieren. «Schroeter's Cinema works to make a place for the spectator...outside of the confines of history and the historical subject.»⁹ Welche Art des Zusehens den Filmen Schroeters entspricht, und auf welche Art hier die Autonomie der Zusehenden angesprochen wird, liegt für Langford in Form des allegorischen Sehens auf der Hand. Sie beschreibt diese Rezeptionshaltung als «an attitude that requires the spectator to take part in the process of interpretation, but one which is also freed from the confines of individuated subjectivity.»¹⁰

Ein Sehen, das für sie eine spezifische Möglichkeit bietet: «He offers the spectator the chance to become another.»¹¹ Langford zeigt hier eine Alternative zur Identitätsstiftung durch schlüssige Sinnangeboten auf, die sich mit Adorno konkretisieren lässt. Es scheint mir naheliegend, hier sein Konzept des Nicht-Identischen heran zu ziehen, um zu begreifen wie sich die ästhetische Anordnung zu den Erfahrungen der Zusehenden verhält. Ihr Verhältnis zu dem filmischen Material besteht nicht nur aus einer selbstständigen Verknüpfung der Bilder und Töne zu einem Zusammenhang, sondern vor allem in einer Differenzerfahrung zu ihnen. Die Zusehenden gewinnen einen Moment der Autonomie, indem sie sich als nicht-identisch mit dem dargebotenen Material in Beziehung setzen. Die Erfahrung der Autonomie, die Schroeters Ästhetik befördert, so mein Ausgangspunkt, ist also vor allem eine Erfahrung der Differenz. Das lässt sich an einer Sequenz aus Abfallprodukte der Liebe besonders deutlich kenntlich machen.

Für diesen Film lädt Schroeter 1996 einige seiner Lieblingssänger_innen in ein französisches Kloster ein, die mit ihm über Liebe, Leidenschaft und deren Herstellung im Operngesang diskutieren sollen. Der entstehende Film besteht aus Aufnahmen, die diese performativen Prozesse und ihre Inszenierungsformen dokumentieren. Ergänzt wird das Material durch Aufnahmen diverser

9 Corrigan, Timothy: «Schroeter's Willow Springs and the Excesses of History». In: *New German Film: The Displaced Image*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1994, revised edition S. 75. Zitiert nach: Langford, Michelle: *Allegorical Images*, S. 124.

10 Ebd., S. 124.

11 Ebd.

Sujets, die Kamerafrau Elfie Mikesch beisteuert, montiert wird der Film von Juliane Lorenz.

In einer Sequenz von 11 Einstellungen konfrontieren sich Anita Cerquetti und Werner Schroeter mit einer Tonaufnahme Cerquettis aus den 1950er Jahren. Schroeter, so kündigen schon die Paratexte des Films an, hatte 25 Jahre lang nach ihr gesucht, und sie erst jetzt, in fortgeschrittenem Alter, ausfindig machen und von seinem Projekt überzeugen können. Für ihn ist es die Begegnung mit einer Person, deren Stimme in seinem Leben eine Rolle spielte. Für Cerquetti ist es die Konfrontation mit dem frühen Ende Ihrer Karriere. Ihr Stimmverlust liegt Jahrzehnte zurück, und im Gegensatz zu den anderen Personen des Films ist sie nicht mehr in der Lage selbst zu singen. Die Sequenz stellt die sehr komplexen Beziehungen zwischen den vorkommenden Personen und dem verwendeten Material aus. Zur Aufnahme der Arie, an der sich auch die Länge der Sequenz ausrichtet, kommt das Verhältnis der Personen zu Ihrer jeweils eigenen Vergangenheit, zueinander, zum Raum, zu Artefakten und nicht zuletzt zu einigen Bildern, die im Laufe der Montage eingefügt werden.

Die erste Einstellung (Abb. 1) verweist bereits auf den Bezug zur eigenen Geschichte, den die Sequenz haben wird. Ein religiöses Symbol, am Morgen oder Abend, ein etwas unentschlossenes Zeichen, das vorweg nimmt, zwischen welchen Polen die folgende Sequenz oszilliert. Zwischen Geburt und Vergänglichkeit, zwischen Nostalgie und Performance. «Anita», ruft Schroeters Stimme fragend aus dem Off, und die Aufnahme der Arie aus dem Jahr 1956 setzt ein. Die folgende Einstellung führt in die Intimität der Situation ein, und bricht sie zugleich, indem sie deren Inszenierungscharakter ausstellt. Im Laufe eines Schwenks nähert sich Cerquetti Schroeter. Sie durchquert einen Gang und betritt das Zimmer in dem er sitzt. Während der letzten Einstellung hatte er noch selbst nach ihr gerufen, nun spielt er überrascht, dass jemand seiner Aufforderung folgt. Mag die Anrufung während der ersten Einstellung noch als Metapher seiner Jahrzehntelangen Sehnsucht interpretiert werden können, fungiert das Bild als selbstreferentielle Zeigegeste. Hier etabliert sich die Dialektik von Sehnsucht nach Kontrollverlust und strenger Inszenierung, die über die Sequenz bestimmend bleibt. Die Einstellung endet mit einer langen Umarmung der beiden (Abb. 2). Dann ein Schwenk von einem Buch hinüber auf Schroeter und Cerquetti. Das Buch stellt hier selbst eine Montage dar, die auf Schroeters Bezug zu Cerquetti hinweist. Der Kader zeigt zwei Seiten eines Buches. Auf der linken Seite liegt ein loses Foto der Sängerin aus Ihrer aktiven Zeit und verdeckt die Schrift. Die rechte Seite zeigt zwei Personen in inniger Umarmung. Mit Beginn des Schwenks setzt eine Einblen-

dung ein, die den Autor der Oper und die Sängerin benennt (Abb. 3). Am Ende des Schwenks ist zu sehen wie Schroeter vollzieht, was das Buch und seine Erinnerung vorzugeben scheinen (Abb. 4). Interpretierbar als eine Rückkehr in den Schoß der Mutter, als Aktualisierung der Erinnerung oder auch körperliche Konkretisierung einer schon langen bestehenden musikalischen Bindung. In der Arie heißt es dazu: «Immer in ehrlichem Glauben stieg mein Gebet zu den Heiligen des Tabernakels auf.» Hier wird der Bezug zur Oper selbst deutlich. Das Textfragment ist für Schroeter mit einer sehr persönlichen Form des Leidens verknüpft, sind es doch die eigenen «Gebete» die nach langer Zeit zu der Begegnung mit der Sängerin geführt haben. Freilich nun unter anderen Umständen, ist Sie doch schon lange außerstande zu singen. Sind die Gesten hier auf konnotativer Ebene durchaus pathetisch, verhindert die Bindung an die präsenten Körper und deren konkreten Erfahrungskontext jene Form von metaphysischer Idealisierung, die der Text in anderen bekannten Inszenierungen des *Tosca* Stoffes nahe zu legen scheint. An Stelle einer ahistorischen Abstraktion des Leidens schlechthin wird hier ein Zugriff auf Geschichte deutlich, den auch das nächste Bild illustriert. Ein Zoom, der zwei Bildmotive verbindet. Der Anfang der Einstellung erinnert an eine Brücke, an die Verbindung von früher und jetzt und die Sehnsucht nach Zeitlosigkeit, nach der Restitution des vergangenen Moments (Abb. 5). Im Laufe des Zooms stellt sich heraus, dass die Brücke eigentlich ein Brunnen ist, eine Metapher für Verbindung und Ursprung zugleich (Abb. 6). Vergangenheit und Gegenwart, die nicht zueinander finden können, begegnen einer Sehnsucht nach Entzeitlichung, verbürgt durch die Tonspur, auf der sich in der Leidenschaft von 1956 der Satz «Immer mit ehrlichem Glauben legte ich Blumen auf die Altare» entfaltet. Die nächste Einstellung zeigt den Fortgang der Begegnung. Die beiden sitzen, nun nicht mehr umschlungen, nebeneinander und widmen ihre Aufmerksamkeit der Aufnahme (Abb. 7). Eine erneute Konfrontation mit dem gemeinsamen Grund, der für beide völlig unterschiedliches bedeutet. Ein Schmerz des Nicht-Identischen, auf den auch die Tonspur verweist. «In der Stunde des Schmerzes, warum, warum Herr?» Es folgt wieder eine Quelle, diesmal allerdings sprudelnd und nicht statisch wie noch in der vierten Einstellung (Abb. 8). Aufgenommen im goldenen Schnitt stimmt das Wasser auf den Höhepunkt der Arie ein. Dann wieder ein Schwenk, ein nackter Mensch auf einem Turngerät rollt durchs Bild. Angeschnitten und passiviert in seinem Gerät wirkt er wie das Opfer eines Prozesses, der nicht von ihm ausgeht (Abb. 9).

Als Bild verstärkt er das Moment der Machtlosigkeit, durch sein Auftreten als Intervention in der Bildfolge durchkreuzt er die kontrollierten Einstellungen davor und bricht den Opferpathos. Auf der Tonspur fällt das Erscheinen des Turners mit dem Ende des Satzes «Warum lohnstest du es mir so?» zusammen. Der Schwenk endet mit einer christlichen Opferikonographie, die sich am Ende der Sequenz als statische Einstellung wiederholt (Abb. 10).

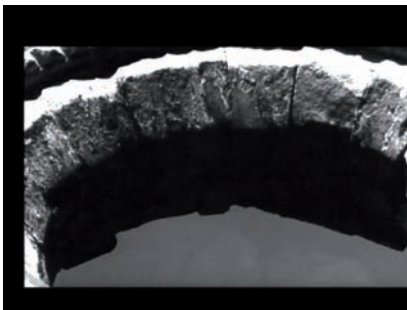


Abb. 1–6



Abb. 7–11

Die nächsten beiden Einstellungen widmen sich wieder dem Verhältnis geschundener Körper zur Inspiration. Erst wieder der Wasserspeier, aus einem anderen Winkel gefilmt, dann ein Schwenk über eine Kreuzigungsmalerei (Abb.11). Der Bildfolge des Leidens folgt eine der Aktivität. Schroeter und Cerquetti begleiten gestisch den Höhepunkt der Arie. Cerquetti greift Schroeter am Arm und spricht zwei der Worte mit. «Warum so?» Die letzte Einstel-

lung der Sequenz zeigt wieder das Kreuzigungsmotiv vor der Klosterwand, diesmal allerdings aus einem anderen Winkel, in dem es nicht mehr organisch mit dem historischen Gebäude verschmolzen wirkt. Sie wirkt als gehörte sie ebenso wenig in Kulisse wie die Frage Cerquettis noch zu *Tosca* gehört.

Die Performance der beiden Körper steht dabei der Bilderwelt radikal entgegen. Ihr Alter negiert die Statik der Bilder, ihren Verweis auf etwas Zeitloses. Die Begegnung der beiden Personen gelingt vorerst nur über deren Bindung an Pathosformeln. Pathos allerdings, der stehts auf die konkrete Erfahrung der Personen verweist. Nichts fügt sich auf organische Art und Weise zusammen, Leiden wird dadurch ebenso wenig allgemein verständlich wie die anderen Gefühle deren Hervorbringung der Film nachgeht. Die Herstellung von Leidenschaft, die im Zentrum des Films steht, scheint also an sehr individuelle Prozesse der Aneignung gebunden. Zwischen den alten Körpern, ihrer Vergangenheit und den Trümmern hochkultureller Ausdrucksformen, an denen sie sich abarbeiten, entfalten sich Zusammenhänge zu denen sich die Zusehenden in Beziehung setzen können, und die sich nur vor deren Erfahrungshintergrund beschreiben lassen. Ob als Produkt oder Gefühl ist nicht zu sagen.