

Günter Giesenfeld

Werner Herzog

1985

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1208>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter: Werner Herzog, in: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* (1985) Nr. 1, 4-14.
DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1208>.

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.

Günter Giesenfeld:

Werner Herzog

I

In der Gewißheit, mich in guter Gesellschaft zu befinden, will ich es wagen, etwas über Werner Herzog zu sagen, das Gegenstand einer sinnvollen Diskussion sein kann. Auch Werner Herzog selbst hat ja eine Vorliebe, Dinge in Angriff zu nehmen, die eigentlich undurchführbar sind...

Es kann als allgemeines Charakteristikum des "neuesten deutschen Films" gelten, daß er im Gegensatz zur Hollywood-Tradition Autorenfilm par excellence ist. Und bei keinem der hier vorzustellenden Filmemacher trifft dies in engerem und radikalerem Sinne zu wie bei Werner Herzog. Einige Hinweise zu seiner Biographie und Arbeitsweise mögen dies verdeutlichen:

Werner Herzog ist Autodidakt als Filmregisseur und stets sein eigener Produzent. Er hat nie einer Gruppe angehört und sich stets aus filmpolitischen Auseinandersetzungen, wie sie z.B. von der "Oberhausener Gruppe" geführt worden sind, herausgehalten. Auch sein Werk weist auf den ersten Blick keine direkten "Einflüsse" durch andere Filme oder Filmtraditionen auf. Es ist auch in dem Sinn isoliert, daß es selbst ohne Einfluß geblieben ist auf andere Regisseure oder Filme, trotz der Bewunderung, die ihm von Betrachtern und Kritikern entgegengebracht wird. Werner Herzog hat vielleicht einige Kultfilme gemacht, aber es hat ihn nie jemand nachgeahmt. Überspitzt gesagt ist dieses Werk egozentrisch, spiegelt nur die Person des Autors wider, hat keinen anderen Bezugspunkt als die persönlichen Visionen des Autors. Emmanuel Carrère, dessen Buch über Werner Herzog (Paris 1982, coll. Cinégraphiques) ich manche Anregungen verdanke, hat es so ausgedrückt: "Seine Filme sind reiner Auswuchs seiner Persönlichkeit, seine Schauspieler und Mitarbeiter sind seine ausschließlichen Werkzeuge, seine Bilder sind ausschließlich Wiedergaben seiner eigenen Träume."

Für eine Globalanalyse, wie ich sie hier versuchen will, ergeben sich daraus zwei Folgerungen. Einmal ist sein Werk zwar möglicherweise uneinheitlich, was das Gelingen des einzelnen Versuchs angeht, und auch nicht durchweg erfolgreich bei Publikum und Kritik. Aber es ist kohärent, was den Charakter und die Themen angeht. Die Filme gleichen einander, von den Mythen und Philosophemen her, so sehr, daß man sagen kann, daß Werner Herzog immer wieder, mit wechselndem Erfolg, tendenziell denselben Film neu gemacht hat.

Ich möchte diese Feststellung in meinem Referat ansatzweise erläutern und belegen. In diesem ersten Durchgang will ich zunächst im losen Bezug zu Herzogs Biographie einige wichtige Filme des Frühwerks charakterisieren, was dann als Informationsbasis dienen soll für mehr verallgemeinernde Ausführungen im zweiten Durchgang.

Werner Herzog ist 1942 geboren und in einer bürgerlichen, aber in gewissem Sinn nonkonformistischen Familie aufgewachsen. Der Vater hatte eigentlich keinen richtigen Beruf, führte ein vagabundisches Leben. 1961 machte Werner Herzog das Abitur, studierte dann in München und mit einem Stipendium in den USA. Anschließend machte er Reisen nach Afrika und in Amerika. Als Filmemacher ist er, ich sagte es bereits, Autodidakt, hat also kein diesbezügliches Studium absolviert, ist nie an einer Filmschule gewesen. Nachdem er vier Kurzfilme produziert hatte, die allegorische Spielhandlungen aufweisen, etablierte er sich im Jahre 1967 als freier Filmemacher. Zwei dieser Kurzfilme möchte ich kurz charakterisieren.

Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz aus dem Jahre 1966 ist ein 14 Minuten langer Film, in dem die Geschichte einer Gruppe von Soldaten erzählt wird, die in einer Festung auf den Angriff des Feindes warten. Als dieser sich nicht blicken läßt, wagen die Soldaten einen Ausbruch und erobern mit großem Heldenmut ein leeres Feld. Ein ironisierender Off-Kommentar trägt ein übriges dazu bei, daß der Film den Charakter einer Militärgroteske annimmt. In dem zweiten frühen Kurzfilm, den ich erwähnen möchte, Letzte Worte, aus dem Jahre 1967, wird die Geschichte eines alten Mannes erzählt, der auf einer verlassenen Insel lebt und in der Illusion befangen ist, er sei der König dieser Insel. Er wird für verrückt erklärt und vertrieben. Die Figur des Alten weist für Herzogs Filme typische Züge auf: er ist isoliert, hat keinen Kontakt zur Umwelt. Trotzdem ist er Musiker von Beruf. Beide Filme sind erste Gestaltungen Herzog'scher Obsessionen. Die Helden vollbringen aus der Isolation unsinnige und erfolglose Heldentaten.

1967 kam Herzogs erster Langfilm heraus, mit dem er zum ersten Mal einem größeren Publikum bekannt wurde: Lebenszeichen, nach einer Novelle von Achim von Arnim: "Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau". Ein Soldat verschanzt sich in einem verlassenen Fort auf einer Insel, verteidigt es auch gegen die eigene Truppe, wird überwältigt und ins Gefängnis gebracht. Vorher aber schießt der Soldat, Stroszek ist sein Name bei Herzog, noch ein großes Feuerwerk ab. Diese Geschichte wird in der Form einer Legende mit Off-Kommentar erzählt, bei der es nicht so sehr auf die Stationen dieses individuellen Wahns als auf die Stimmungen und Gefühlswerte ankommt, die aus ihm abgeleitet werden. Die Beschreibung der Einsamkeit in der Festung und in dem neben ihr liegenden Dorf wird immer mehr verdichtet, bis, ohne äußeren Anlaß, eine nicht weiter erklärte Krise ausbricht. Die Kamera fängt wachsende Leere im immer heller werdenden Licht ein, ihre Bewegungen ahmen eine Monotonie des Lebens nach, deren Steigerung die Revolte Stroszeks auslöst mit der unerwarteten Plötzlichkeit eines Wetterumschlags. Stroszek hat Visionen, gebärdet sich wie außer Sinnes, aber der Kommentator versichert: "Entgegen dem Anschein ist Stroszek nicht verrückt". Die Revolte entsteht aus einer sich steigernden Spannung der Elemente, und zuletzt kann sich Stroszek gegen das Licht nur noch mit einem Feuerwerk zur Wehr setzen. Es gibt im Film keine Andeutung für die Ursache dieser wie eine Naturgewalt ausbrechenden Ereignisse. Die

Natur, hatte Achim von Arnim gesagt, sei der Ort, wo sich das, was wir suchen, mit dem trifft, was uns sucht. Die ziellose Revolte entsteht aus der Isolation und dem Stillstand der Zeit, sie scheint nur noch verständlich als Aufbegehren gegen das Menschsein an sich, gegen die Notwendigkeit, in der Gesellschaft zu leben, und ist also aussichtslos.

Von Herzogs weiteren Filmen möchte ich vor allem noch zwei erwähnen, die für diesen Überblick deshalb besonders gut geeignet sind, weil sie beispielhaft die gegensätzlichen Extreme von Herzogs Weltsicht jeweils isoliert enthalten, die in den anderen Filmen meist eher vermischt auftreten. So etwa in Herz aus Glas (1976): Die Handlung dieses Films ist auf zwei streng voneinander getrennte Orte verteilt, die zugleich zwei verschiedene Ebenen des Daseins oder Möglichkeiten des Lebens symbolisieren. Der erste Ort ist ein Dorf im Tal, das monochrom in der Art viragierter alter Filme fotografiert ist. Enge, Dumpfheit und Dunkelheit sind Charakteristika des Ortes und des in ihm möglichen Lebens. Im Gegensatz dazu stehen die Szenen, die in der Natur spielen. Berge, Himmel, das Meer, Bilder der Helligkeit der Natur und der Weite des Blicks werden im Ton mit philosophierenden Kommentaren versehen, die ein bayrischer Schäfer spricht. Der Film lebt vom Gegensatz dieser beiden Sphären, einer dualistischen Struktur, die fast alle Filme Herzogs kennzeichnet.

Die beiden Filme, in denen solche gegensätzlichen Daseinsformen jeweils für sich gestaltet sind, stammen aus dem Jahre 1970. Fata Morgana, der erste von ihnen, ist eine handlungslose Aneinanderreihung von Stilleben, und diesen Ausdruck finde ich besonders treffend in der französischen Übersetzung "nature morte". Der Film zeigt tote Natur in langen ruhigen Einstellungen. Drei Jahre lang hat Herzog dafür in Afrika verfallende Gegenstände und Fragmente gefilmt, sterbende Landschaften und Zivilisationsreste. Er habe diesen Film gedreht "wie im Traum", nur den eigenen Halluzinationen folgend, sagt Herzog. Am Beginn gibt es einen Bezugspunkt zur Realität: eine Montage von Bildern landender Flugzeuge, die durch die Wiederholung und eine steigende Verfremdung (starkes Teleobjektiv, Unschärfe durch flimmernde, erhitzte Luft) den Übergang zum traumhaften Erlebnis markieren. Aber der Traum sollte in den Rahmen einer science fiction Handlung eingefügt sein: Wesen, vom Andromeda-Nebel her kommend, entdecken einen Planeten und machen darüber einen Filmbericht.

Obwohl diese Struktur fallengelassen wurde, bleibt der Anspruch, Authentizität zu zeigen, bestehen. Die Visionen sind nichts weiter als aus ihrem zeitlichen und örtlichen Zusammenhang gerissene Realitätsdetails, abgefilmte Erscheinungen im wörtlichen und übertragenen Sinn. "Fata morgana", sagt Werner Herzog, "sind nichts Eingebildetes, sondern nur die Verpflanzung von etwas, was wir kennen und deshalb sehen können, auch an einem Ort, wo es eigentlich nicht hingehört." Die Dinge, die er zeigt, stammen von den Berührungspunkten der Zivilisation mit der Natur, die zunächst als leere Landschaft (meist Wüste) dominiert. Dann gibt es Szenen mit Menschen fast ohne andere

Bewegung als die der Kamera, dann Bilder von der Rückkehr der Zivilisation an ihren Ausgangsort, die Natur, in der Form des Mülls. Auch hier wieder überbordende Fülle willkürlicher Textcollagen und absurder Szenendialoge: "Wer uns über den Weg lief und uns interessant schien, für den habe ich schnell eine Szene geschrieben".

Auch Zwerge haben klein angefangen, der andere Film, hat eine Spielhandlung, alle Personen sind Liliputaner. In einer Erziehungsanstalt, wo sie anscheinend eine Strafe verbüßen, sind sie den üblichen Unterdrückungsmaßnahmen ausgesetzt und wehren sich dagegen in einem kleinen Aufstand, der gewaltsam niedergeschlagen wird. Wie in Lebenszeichen gibt es auch hier keinerlei Erklärungen über die Gründe der Anwesenheit in der Anstalt, auch nicht über das Ziel des Aufstandes. Zwischen den Unterdrückern und den Unterdrückten gibt es keinen Unterschied, denn auch die Revoltierenden verhalten sich gegenüber noch Schwächeren (Tieren) genauso grausam, wie es ihre Aufseher ihnen gegenüber tun. Auch diese sind Liliputaner und werden charakterisiert als dumm, häßlich und pervers. Insgesamt scheint diese kleine Welt eine Metapher zu sein für die der Menschen normaler Größe, wie auch die Tiere in dem Film sich wie die Liliputaner verhalten: Affen, Kamele, Hühner sind genauso dumm und aufsässig wie die Zwerge.

Der ganze Film ist deutlich in Obersicht aufgenommen, also aus der Perspektive eines normalen Menschen, weshalb man dem Film den Vorwurf des Rassismus gemacht hat. Ich möchte dies nicht vertiefen, weil ich den Film nicht noch einmal habe sehen können. Auf jeden Fall handelt es sich - nicht nur die Kameraperspektive deutet dies an - um eine distanzierte, zynische Herangehensweise, nicht, wie bei Herzog sonst meistens, um die von Sympathie geleitete Hinwendung zu den Ausgeschlossenen.

Die gezeigte Revolte, und das ist ganz typisch, hat keinen Erfolg und keinen Sinn. Sie richtet sich gegen die eigenen Gruppe, ist nur Teil eines inneren Machtkampfs unter völlig Gleichgestellten, und gegenseitige Quälerei ist ihre einzige Konsequenz. Auf den verschiedensten Ebenen wird dieser Ablauf in einer Art Wiederholungszwang immer wieder vorgeführt. Insofern hat auch dieser Film ein weniger dramatisches als episches Zeitgefüge, ist seine Bewegung eine kreisförmige, der Vorzeigegestus eher dokumentaristisch als spielfilmhaft.

Die beiden erwähnten Filme stellen eine Art Rahmen dar, innerhalb dessen Herzogs Vorstellungen von den antagonistischen Erfahrungsgegensätzen in immer neuen Variationen gestaltet werden. Erst in dem Film, der ihm endgültig die allgemeine öffentliche Anerkennung verschaffte, begegnen wir zum ersten Mal in reiner Form jenen romantisch gefärbten Naturvisionen, die fortan als Gegenpol zu Gesellschaft und Zivilisation die Dramaturgie der verschiedenen Erzählansätze bestimmen werden. In Jeder für sich und Gott gegen alle, Herzogs Kaspar-Hauser-Film, bildet die Hauptfigur nicht nur einen Kontrast zur erstarrten Zivilisation, die ihm, dem unverdorbenen Naturkind, in der Form der Bürokratie, der Religion, der Rationalität, der Sprache entgegentritt. Kaspars Bezugspunkt wird noch deutlicher

in den Visionen von friedlicher und schöner Natur, bei denen er (und der Zuschauer) Musik von Mozart hört: "Dies Bildnis ist bezaubernd schön, wie ich noch keines je gesehn."

In diesem Film wird der "Wandel zur romantischen Naturverklärung" (Kraft Wetzel in: Werner Herzog, Hanser, München 1979) vollzogen, hier und in dem vorhergehenden Film Aguirre, der Zorn Gottes (1972) erscheint aber auch zum ersten Mal Herzogs dramaturgisches Muster in der vollständigen Form. Aguirre und Kaspar sind nicht mehr dem Gegensatz unterworfenen Zwergengestalten, sondern Mittlerfiguren. Das macht ihre Faszination aus: "Wer diese Faszination nicht teilt, hat keine Kultur", sagt Werner Herzog. Und: "Kultur, ... das ist die Angst, die Schwierigkeit, sich der Welt anzupassen" (Carrère 34).

II

(Vorführung von zwei Filmausschnitten: Nosferatu - Phantom der Nacht, Einleitungssequenz (Puppen), und Herz aus Glas, Anfangsszene, Landschaft mit Nebel.)

Die beiden Filmanfänge (in vielen Filmen Herzogs sind die Eröffnungssequenzen wichtig und oft die besten Szenen überhaupt) können uns stellvertretend jene beiden Elemente oder Lebensbereiche nahebringen, über die ich im ersten Teil meines Referats sprach und zwischen denen sich die dramatische Handlung entwickelt. Landschaftsromantik und Vision der unberührten Schönheit auf der einen, und das nun schon in ein Symbol gefaßte Abbild unterdrückter, in ihren sozialen Kontakten und Lebensäußerungen behinderter Menschheit, hier nur noch Puppen oder halbverweste Körper, auf der anderen Seite.

Themen und Handlungsträger der Filme Herzogs sind Figuren, die zwischen diesen beiden entgegengesetzten Welten vermitteln oder an ihrer Unvereinbarkeit zugrunde gehen. Zwei Varianten dieser Vermittlergestalten habe ich bereits vorgestellt: Kaspar, der Unterdrückte, Unangepaßte, der gedemütigt und schließlich ermordet wird, der in die Zivilisation wie in eine Hölle gefallene Naturauswuchs, und Aguirre, der Kämpfer, der Naturforscher und -bekämpfer. Aguirre ist Vagabund und Stratege zugleich, Abenteurer und Heerführer (Carrère). Ihn hat es nicht in die Zivilisation verschlagen, sondern er zerstört und tyrannisiert seine Mitmenschen, verläßt die Zivilisation, um sich am Unmöglichen abzuarbeiten, im Kampf mit der Natur. Wie auch Fitzcarraldo hat Aguirre kein Ziel, sein Kampf ist eigentlich Selbstzweck, dient nur der Verwirklichung einer fixen Idee. Es zählt die Leistung, nicht ihr Nutzen, die Herausforderung, der Geschmack am "gigantischen Scheitern" (Herzog). In der Handlungsstruktur der Filme geschieht fast immer ein Wechsel der Motivationsebene: der konkrete Anlaß, die Fabel werden sehr bald unwichtig, sie machen einer halluzinatorischen Besessenheit Platz, dem Eingehen auf eine metaphysische Herausforderung.

Herzogs Hauptfiguren sind entweder Unterdrückte, für die die Natur direkter oder übertragener Herkunftsort und Zielvision ist, oder Herausforderer, für die die eigene Natur und die den Menschen umgebende wilde Natur der Gegner ist, der in an die Grenze der

menschlichen Leistungsfähigkeit stoßenden Kraftakten überwunden werden muß. Es gibt eine Akzentverschiebung in Herzogs Werk von der ersten (Lebenszeichen, Hauser, Woyzeck, fast alle frühen Kurzfilme) zur zweiten Variante (Aguirre, Fitzcarraldo, Nosferatu).

Innerhalb dieser Konstellationen ist Herzogs Filmästhetik nicht darauf gerichtet, durch die Mittel der Schauspielerei und Regie diese Kraftakte in Szene zu setzen. Ihre Authentizität sollen sie nach dem Willen des Regisseurs dadurch erhalten, daß die Kamera die reale, fast übermenschliche Leistung nur abfilmt, das heißt, daß diese Leistung vor dem Objektiv real erbracht wird. Dies beginnt schon bei der Auswahl der Darsteller, die dadurch bestimmt ist, daß der Filminhalt möglichst den wirklichen Lebenserfahrungen der Darsteller entsprechen soll (z.B. Bruno S., der den Kaspar Hauser spielt, hatte ein dieser Figur vergleichbares Leben geführt, das schon Gegenstand eines Dokumentarfilms gewesen war, ehe Herzog es aufgriff). Wenn Schauspieler eingesetzt werden, verlangt Herzog von ihnen unerbittlich den Nachvollzug der Anstrengungen der Helden, die sie zu spielen haben. Körperliche Erschöpfung etwa darf nicht gespielt werden, der Darsteller in Lebenszeichen etwa mußte sich durch Dauerlauf ermüden, so daß die Kamera einen tatsächlich Erschöpften nur abzubilden brauchte.

Herzog lehnt Trickaufnahmen, gedoppelte Szenen oder nachgestellte Situationen ab. Selbst da, wo es erhebliche Mehrkosten verursacht, lehnt er den Einsatz von filmüblichen Attrappen ab und verwendet für die SchlußEinstellung von Aguirre, der Zorn Gottes, wo ein Schiff in einem Baum hängend zu sehen sein sollte, nicht eine Rekonstruktion aus Holz und Pappe, sondern läßt ein richtiges Schiff in Stücke zerlegen und auf dem Baum wieder zusammensetzen. "Ich habe das da rauf gebracht und deswegen ist das jetzt eine Realität."

Herzog faßt seine Dreharbeiten als ein vollständiges Eintauchen mit Körper und Geist in ein Abenteuer auf. Im vollkommenen Gegensatz zu Hollywood ist für ihn das Drehen nicht ein Nachmachen, ein Rekonstruieren, sondern eine Tat, ein Erlebnis, bei dem der Kamera nur die Rolle des Protokollanten zukommt. Gemäß dem Charakter seiner Geschichten und Helden müssen die Dreharbeiten somit wie eine militärische Operation geplant und durchgeführt werden. Alle Kreativität hat sich vor der Kamera zu entfalten, so daß die Handlung des Films tendenziell identisch ist mit den Abenteuern des Filmteams beim Drehen (Fitzcarraldo), und wenn die Wut der Menschen oder der Elemente ausbleibt, müssen notfalls die Schwierigkeiten künstlich provoziert werden. Herzog selbst und mit ihm das Team müssen alle Entbehungen und Anstrengungen körperlich nachvollziehen, damit sie nur noch registriert zu werden brauchen.

Bei den Dreharbeiten zu Aguirre, der Zorn Gottes wohnte das Team und auch die Indianer-Statisten in einem kleinen, am Fluß aufgebauten Dorf, dem er den Namen gab "Pelicola o Muerte" - "Film oder Tod". Herzog lehnt die mise en scène ebenso ab wie die Mittel der Montage oder der Bildkomposition, seine Filme sind Dokumentationen fiktiver, vor der Kamera aber real vollzogener Abenteuer, nicht Komposition, sondern Zeugnis, produzierte Authentizität.

Ich möchte nun in einem kleinen Exkurs versuchen, etwas über die hinter dieser dramatischen Konzeption erkennbaren Ideen oder Vorstellungen Herzogs zu sagen. Wie Ihnen sicher bekannt ist, sind alle Filme Herzogs mehr oder weniger angefüllt mit Kommentaren, Off-Texten oder Dialogen, die dem Handlungsablauf eine zweite Ebene philosophischer Reflexion hinzufügen. Meist stehen diese Zitate, Gedanken oder Aphorismen, zuweilen auch überraschende oder absurde Dialoge in keinem unmittelbar einsehbaren Zusammenhang mit den psychologischen Strukturen der Personen (sofern solche überhaupt gezeichnet werden). Sie haben eher den Charakter des schmückenden Beiwerks oder der bewußten Verunklung einer sonst vielleicht banalen Handlung. Das ist vielleicht Geschmackssache, auf jeden Fall aber ist festzustellen, daß diese in verschiedener Form dem Film beigefügten Texte meist sehr wenig zu tun haben mit dem Sinngefüge, das sich aus Handlungs- und Bildablauf ergibt. Auf eine philosophische Ebene abstrahiert, könnte man dieses etwa so beschreiben:

Die Rebellion der Hauptfiguren in Herzogs Filmen, seien es die Kasparfiguren, seien es die Pseudo-Demiurgen vor allem der späteren Filme, richtet sich zentral gegen das Menschsein an sich, nicht gegen eine bestimmte Form menschlicher Existenz, wie sie etwa in historischen Konkretionen gezeichnet werden könnte, gegen gesellschaftliche Zustände also. Hinter der an der Oberfläche erscheinenden Rousseau'schen Opposition von Natur und Zivilisation gibt es noch eine metaphysisch-religiöse Ebene. Unterdrückung, und daraus abgeleitet Auflehnung sind nicht Folgen des menschlichen Zusammenlebens, sondern des Menschseins überhaupt. Und den Einsatz aller körperlichen Kräfte bis zur Grenze ihrer Leistungsfähigkeit kann man als Versuch, den Beschränkungen dieses Menschseins zu entfliehen, ansehen. Die Anstrengungen der Heldenfiguren sind gegen die Grenzen des körperlichen Daseins gerichtet, bei den Kaspar-Figuren fällt zu der Unterdrückung, die sie erfahren, ihre meist karikaturale Häßlichkeit auf, in der sich die Negativität ihres Körper-Seins verbildlicht.

Kaspar hat Mühe, die einfachsten Gesten des täglichen Lebens zu lernen, und zu ihrer Ausführung braucht er die Kraft seines ganzen Körpers. Er hat keinen Sinn für Gefahren, die ihm drohen. Keine naturhafte Eleganz der Bewegungen, wie sie sich sonst bei der Wilden-Figur findet, macht ihn zu einer positiven Alternative zur erstarrten Zivilisation. Alles an ihm ist Opposition gegen die Alltäglichkeit des Menschseins. Die Schönheit der Natur ist - und bleibt bis zum Ende - stets Vision und manifestiert sich niemals am Menschen. Selten sind Filmschlüsse wie der von *Herz aus Glas*, wo am Ende eine Art Synthese oder Aufhebung des Widerspruchs angedeutet wird: ein Teil der Bewohner verläßt in einem Nachen (das Wort drängt sich auf) über einen See in schöner Bergumgebung das enge Dorf und findet vielleicht eine schönere Gegend.

Aber auch diese Szene hat eher den Charakter eines glückseligen Todes, eines Hinübertretens in eine Welt, die nicht von dieser Welt ist. In Anlehnung an alte gnostische Vorstellungen verweilen die

Helden Herzogs nur vorübergehend auf dieser Welt, sind ebenso zufällig ins Leben gefallen wie sie es wieder verlassen. Das Leben ist eine vorübergehende Gefangenschaft in Materie und Körper, in gesellschaftlichen Strukturen, die aber stets als Ausflüsse dieser metaphysischen Voraussetzungen erscheinen. Die Revolte wäre also der Versuch, den Fall in diese Welt rückgängig zu machen, gegen die Zeit anzurennen, die materialisierende Geburt rückgängig zu machen, und auch der Tod kann diese Funktion haben.

Nimmt man einmal an, daß solche Vorstellungen als Erklärungsmodell für das Weltbild Herzogs tendenziell richtig sind, so ergeben sich Interpretationsansätze für verschiedene Eigenheiten seiner Filme, vor allem, was die Zeitstruktur angeht. Charakteristisch für den Ablauf der Handlung ist jeweils der Versuch, die Zeit aufzuhalten, weshalb Kreisformen, Wiederholungsriten vorherrschen. Mit der Vorstellung des Zeitablaufs verbindet sich nicht die Idee des Fortschritts, die Figuren erleben keine Entwicklung, sondern nur die Verlängerung des Leidens am Leben. Daraus folgt, daß menschliche Beziehungen, Machtverhältnisse, überhaupt gesellschaftliche Strukturen als gegeben, unbegründet und unveränderbar erscheinen, sie sind nur Elemente dieser Sicht von der ewig gleichen condition humaine. Die Opfer (Hauser, die Zwerge) sind in ihrer Auflehnung ebenso lächerlich wie ihre primären Unterdrücker, das heißt, es werden stets nur die unteren Chargen des gesellschaftlichen Machtapparats als Verursacher des Leidens gezeigt, deren Lage nicht weniger durch Zwang gekennzeichnet ist als die ihrer Opfer. Demgegenüber verstehen sich die "Demiurgen"figuren als Werkzeuge der metaphysischen Unterdrückung.

Gestalten, Figuren sind also nicht psychologisch, sondern allegorisch angelegt. Und somit ist das Schicksal ihrer Revolte unausweichlich, weil nichts etwas ändern kann an der Grundbestimmtheit des Menschen, und das Scheitern ist absurd und spektakulär, nicht aber tragisch. Weil die Revolte so sinnlos ist, braucht es auch keiner besonderen Motivation für sie. Sie wird um ihrer selbst willen unternommen, und auch wenn sie als Folge von Unterdrückung erscheinen soll, hat sie nie ein Ziel, es sei denn ein karikiert-absurdes. Übrig bleibt als Inhalt der Filme die athletische performance allein und an sich, sowie der durch sie erreichte Zustand der Erschöpfung, aus dem die Visionen entspringen, oder auch nur ein pervers jubilierendes Lachen, eine sanfte Paranoia.

Ich möchte dies kurz am Beispiel von Fitzcarraldo erläutern. In diesem Fall führte die radikale Egozentrik Herzogs und seine Auffassung, daß man selber alles vollbringen muß, um es authentisch zeigen zu können, zu einer einzigartigen Parallele zwischen der Geschichte, die der Film erzählt, und der Geschichte, wie der Film gemacht wurde, zwischen Fitzcarraldo und Herzog. Um den berühmten Transport des Schiffes über den Berg filmen zu können, mußten Herzog und sein Team ihn erst einmal selbst bewerkstelligen. Es kam natürlich nicht in Frage, dabei mit irgendwelchen Tricks oder Miniaturmodellen zu arbeiten. So stand bei den Dreharbeiten Herzog vor ähnlichen Problemen wie seine Figur Fitzcarraldo, und für mich sind

die Szenen, in denen dieser Transport wie in einem Dokumentarfilm in allen Einzelheiten gezeigt wird, die besten.

Einen wichtigen Unterschied gibt es aber zwischen dem Ablauf der Dreharbeiten und der Geschichte, die der Film erzählt. Fitzcarraldo nutzt die Indianer aus, indem er sie zu abergläubischer Fronarbeit zwingt. Bei den Dreharbeiten gab es Widerstand seitens der engagierten Indianerdarsteller, den Herzog mit den Mitteln kolonialistischer Machtausübung gebrochen hat. "Er, der angeblich eine legitime Ehe mit der Sensibilität eingegangen ist, hat am Ort seiner Arbeit soviel Unwissenheit, Ahnungslosigkeit und Gefühlsangel für die Lage seiner Umgebung bewiesen, daß sein Ruf zu Recht daran Schaden nimmt", schrieb damals die "Süddeutsche Zeitung".

Im Film hat Herzog diese Erlebnisse in einen Mythos verharmlost: an Aguirre hatte sich die Natur gerächt, die er herausgefordert hatte, an Fitzcarraldo rächen sich die Indianer, indem sie ihn, ihren Mythen getreu, die er zunächst für seine Zwecke benutzt hatte, betrügen und um den Erfolg seiner Mühen bringen. Aber die Parallelen gehen noch weiter. Im Film soll das Gewaltunternehmen einem absurden Zweck dienen: im Dschungel soll eine Opernaufführung stattfinden. Dies geschieht, aber in einer sehr mäßigen Form, denn was man in der Schlußszene sieht, ist allenfalls die klägliche Karikatur einer Opernaufführung. Wenn ich nun behaupte, daß auch die Gewaltanstrengungen beim Drehen einen nur sehr mäßigen Film als Ergebnis hatten, so mag dies zunächst nur meine persönliche Meinung sein. Aber auch Herzog selbst muß mindestens die Tatsache als ein Scheitern empfunden haben, daß er die wichtigste, weil gefährlichste Szene nicht im Original hat drehen können. Denn die Talfahrt des Schiffes durch die Klippen mußte wegen der Gefahr für Leib und Leben der Schauspieler und des Teams mit einem Modell im Trickstudio realisiert werden.

Ich würde hinzufügen, daß die Produktion eines solchen Films ebenso anachronistisch-unsinnig ist wie die Veranstaltung einer Opernaufführung im Dschungel, und insofern, wie die Jesuskindlein in asiatischen Bauernhütten, Ausfluß derselben Konquistadoren- und Kolonialistenmentalität.

Mit dieser zugespitzt formulierten Kritik bin ich zu einem letzten Stichwort gelangt: Anachronismus. Herzog hat stets bestritten, von irgendeiner Seite her beeinflusst worden zu sein, und ich bin der Meinung, daß dies zutrifft. Herzogs Filme zeigen tatsächlich keine Übernahmen, Zitate oder stilistisch-inhaltliche Einflüsse auf. Seine Art, mit anderen Werken oder Tendenzen vergleichbar zu sein, ist die Affinität, die Identifikation, oder, bei Rückgriffen, die Wiedergeburt. Ich will an zwei kurzen Beispielen erläutern, was ich damit meine:

Sein Film Woyzeck ist eine sehr werk-, ja texttreue Inszenierung und Abfilmung des Büchnerschen Stückes in völliger Identifikation mit dem Autor, mit seinem historischen Verständnis. Herzog hat nicht den geringsten Versuch gemacht, in seiner Inszenierung den historischen Abstand, der uns vom vormärzlich-nachrevolutionären Autor trennt, spürbar werden zu lassen. Das Medium Film wird für eine historische

Rekonstruktion benutzt, und das Ergebnis soll so aussehen, als habe man damals schon eine Kamera gehabt.

Als zweites Beispiel, etwas zum Stichwort Romantik. Die Landschaftsaufnahmen vor allem in den neueren Filmen sind oft zu Recht als romantisch bezeichnet worden. Trotzdem sind sie keine Übernahmen aus oder Anspielungen an die Romantik: Herzog evoziert in seinen diesbezüglichen Bildern und Sequenzen ein Naturgefühl, das zwar mit dem der Romantik mehr als vergleichbar, jedoch von ihm neu geschaffen ist, neu gefunden, als gäbe es den historischen Bezugspunkt nicht. "Ich kenne die Romantik nicht sehr gut. Sie ist vielleicht in mir drin, in meinem Unterbewußtsein, aber ich glaube das eigentlich nicht" (Herzog in der Pressemappe zu Aguirre, der Zorn Gottes). Herzog übernimmt nicht romantische Elemente, er erschafft sie neu als sein Eigenes. Er vollzieht das Vergangene neu, erlebt es neu und lehnt inzwischen entwickelte Kenntnisse und analytische Sehweisen (etwa Psychoanalyse oder Marxismus) nicht ab, sondern ignoriert sie ganz einfach. Sein Verhältnis zur Vergangenheit ist nicht nostalgisch oder reflektiert, sondern naiv identifikatorisch, sein Anachronismus ist ein unbewußter Reflex, nicht eine Stilform oder Gestaltungstechnik.

Viscontis Rückwendung zum 19. Jahrhundert ist als ein Element der Geschichte des 20. Jahrhunderts gestaltet und erkennbar, das Bewußtsein des Abstandes ist ein Teil von ihr. Syberberg will die Gründe und die Motive für das Bedürfnis nach Rückwendung zeigen, nicht einfach die Vergangenheit beleben. Herzog ist in seinen Filmen, wie seine Helden nicht von dieser Welt sind, von einer anderen Zeit.

Lassen Sie mich schließen mit einigen Bemerkungen zu Herzogs letztem Film Wo die grünen Ameisen träumen. Dieser Film ist, nach einem halberzogenen Versuch in Stroszeck, zum ersten Mal in der Gegenwart angesetzt. Es wird eine zeitgenössische Fabel erzählt, die auch aktuelle Probleme aufgreift. Visionäre Elemente am Anfang und Schluß knüpfen an frühere Filme an, treten aber bildlich stark in den Hintergrund. Der metaphysische Kontext, der so oft mit dem Mittel des Kommentars erzeugt worden war, tritt zurück zugunsten der modernen Problematik von Ökologie und Naturzerstörung, die sich natürlich bruchlos ableiten läßt aus der früheren Zivilisationskritik. Die Eingeborenen sind hier eine Art kollektiver Held nach Art der früheren Kaspar-Figuren, aber die politisch-ökonomische Motivationsstruktur ihrer Unterdrücker macht sie darüber hinaus zu Opfern eines verstehbaren und nachvollziehbaren Interessen- und Schuldzusammenhangs. Daraus ergibt sich eine differenziertere Zeichnung der Vertreter der Zivilisation, bis hin, bei der Figur des Hackett, zur psychologischen Charakteristik einer Entwicklung. Zentraler Bezugspunkt zum früheren Werk und hier, inmitten einer halbwegs (auch im schlechten Sinn) kinogerechten "action" seines Märchenzaubers beraubter Fremdkörper ist der von Herzog frei erfundene Mythos von den grünen Ameisen. Da er zudem penetrant zum Symbol der stummen Eingeborenen-Existenz gemacht wird, weist der Film in der Darstellung der unterdrückten Minderheit einen zumindest fragwürdigen Gestus auf.

Herzogs Anachronismus führt, wenn er sich der Gegenwart zu öffnen versucht, zu einem Gebrauch der alten Muster, der dem in der epigonalen oder trivialen Literatur gepflegten gleicht, zum nichts-sagenden Klischee. Einige Zitate aus dem Filmbuch mögen das belegen: "Sie harren in stoischer Festigkeit" - "Hinter der Sitzbank weitet sich das Land zu einer entsetzlichen Weite" - "Etwas nachdenkliches legt sich über die Männer, die sich offensichtlich irgendwie nähergekommen sind" - "Wind weht, und Staub weht". Dies sind Szenenbeschreibungen, die im Klartext ausdrücken, daß die entsprechenden, scheinbar vielsagenderen Bilder tatsächlich so gemeint sind.

Die neuen vage ökologisch-engagierten Inhalte kann Herzog nicht adäquat formulieren, wenn er zugleich seine geschichtsflihende Haltung beibehält. Neu hinzugekommen ist, gegenüber dem früheren Märchenerzähler-Gestus, nur ein kindlich naiver guter Wille und eine große Hilflosigkeit. So mußte Herzogs Anachronismus, an dem allenfalls die Beharrlichkeit und Besessenheit faszinieren kann, in die Belanglosigkeit münden.