

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Die Stilisierung der Natur in den Filmen von Werner Herzog“**

verfasst von

**Florian Mayerhofer**

angestrebter akademischer Grad

**Magister der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Studienrichtung lt. Studienblatt:  
Betreut von:

A 317  
Diplomstudium Theater-, Film-, und Medienwissenschaft  
Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

## Inhaltsverzeichnis:

|                                                                                       | <u>Seite</u> |
|---------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| - <b>1. Einleitung.</b> Gegenstand, Ziele, Forschungsfragen, Struktur                 | .... S. 01   |
| - <b>2. Theoretischer Teil.</b> wissenschaftliche und kulturhistorische Verankerungen | .... S. 05   |
| 2.1. Natur vs. Landschaft – Definitionsansätze                                        | .... S. 05   |
| 2.1.1. Natur                                                                          | .... S. 05   |
| 2.1.1.1. Der Naturbegriff im Wandel der Zeit                                          | .... S. 06   |
| 2.1.1.1.1. Aufklärung, Sturm & Drang, Klassik                                         | .... S. 07   |
| 2.1.1.1.2. Die Romantik                                                               | .... S. 09   |
| 2.2.2.1. Der Stellenwert der Natur in der Romantik                                    | .... S. 13   |
| 2.2.2.2. Caspar David Friedrich                                                       | .... S. 15   |
| 2.2.2.2.1. Herkunft, Absicht, Motive                                                  | .... S. 15   |
| 2.2.2.2.2. Das <i>Ich</i> und die Rückenfiguren                                       | .... S. 17   |
| 2.1.2. Landschaft                                                                     | .... S. 18   |
| 2.1.2.1. Entstehung des Landschaftsbegriffs                                           | .... S. 19   |
| 2.1.2.2. Die ästhetische Landschaft - Wahrnehmung und Erlebnis                        | .... S. 21   |
| 2.1.2.3. Die filmische Landschaft, Landschaft im Film                                 | .... S. 23   |
| 2.2. Metapher, Allegorie, Symbol – eine Begriffsklärung                               | .... S. 25   |
| 2.2.1. Metapher                                                                       | .... S. 25   |
| 2.2.2. Allegorie                                                                      | .... S. 26   |
| 2.2.3. Symbol                                                                         | .... S. 27   |
| 2.2.3.1. Der Symbolbegriff in der Romantik                                            | .... S. 28   |
| 2.2.3.2. Das metonymische Symbol                                                      | .... S. 29   |
| - <b>3. Der Stellenwert der Natur bei Werner Herzog</b>                               | .... S. 31   |
| 3.1. Die Person Werner Herzog                                                         | .... S. 31   |
| 3.1.1. Ursprung, Einflüsse, Filmsprache                                               | .... S. 31   |
| 3.1.1.1. Das physische Kino                                                           | .... S. 32   |
| 3.1.1.2. Neue Bilder                                                                  | .... S. 34   |
| 3.1.2. Selbststilisierung, Identifikation durch die Protagonisten                     | .... S. 36   |
| 3.1.3. Herzog und die Verbindung zur Romantik                                         | .... S. 39   |

|                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.2. Die verklärte Natur                                          | .... S. 45 |
| 3.2.1. <i>Nosferatu – Phantom der Nacht</i> (1979)                | .... S. 45 |
| 3.2.1.1. Inspiration, Romanvorlage, Adaption                      | .... S. 45 |
| 3.2.1.2. Kamera, Bildkomposition, romantische Bezüge              | .... S. 46 |
| 3.2.2. <i>Herz aus Glas</i> (1976)                                | .... S. 50 |
| 3.2.2.1. Vorlage, Handlung, Bezug zum deutschen Heimatfilm        | .... S. 50 |
| 3.2.2.2. Zivilisationskritik & Stilisierung                       | .... S. 52 |
| 3.2.2.3. Rückenfiguren, Kompositionsvergleiche mit C.D. Friedrich | .... S. 53 |
| 3.3. Die feindliche Natur                                         | .... S. 57 |
| 3.3.1. Les Blanks <i>Die Last der Träume</i> (1982)               | .... S. 57 |
| 3.3.2. <i>The Minnesota Declaration</i> (1988)                    | .... S. 59 |
| 3.3.3. <i>Aguirre – der Zorn Gottes</i> (1972)                    | .... S. 60 |
| 3.3.3.1. Handlung, Scheitern, Zivilisationskritik                 | .... S. 60 |
| 3.3.3.2. Natur als Feind                                          | .... S. 62 |
| 3.3.4. <i>La Soufrière</i> (1977)                                 | .... S. 64 |
| 3.3.5. <i>Grizzly Man</i> (2005)                                  | .... S. 66 |
| 3.4. Die (vom Menschen) bedrohte Natur                            | .... S. 69 |
| 3.4.1. <i>Fata Morgana</i> (1971)                                 | .... S. 70 |
| 3.4.1.1. Genre, Perspektive, Handlung                             | .... S. 70 |
| 3.4.1.2. Schöpfung und Apokalypse                                 | .... S. 72 |
| 3.4.2. <i>Lektionen in Finsternis</i> (1992)                      | .... S. 75 |
| 3.4.2.1. Genre, Perspektive, Handlung                             | .... S. 75 |
| 3.4.2.2. Die Ästhetisierung eines Krieges                         | .... S. 77 |
| <b>- 4. Fazit</b>                                                 | .... S. 79 |
| <b>- 5. Anhang</b>                                                | .... S. 85 |
| 5.1. Literaturverzeichnis                                         | .... S. 85 |
| 5.2. Abbildungsverzeichnis                                        | .... S. 88 |
| 5.3. Filmverzeichnis                                              | .... S. 89 |
| 5.4. Internetquellen                                              | .... S. 90 |
| 5.5. Lebenslauf                                                   | .... S. 91 |
| 5.6. Abstract                                                     | .... S. 92 |

## 1. Einleitung

Der deutsche Regisseur Werner Herzog, der bereits mit 19 Jahren seinen ersten Film und mittlerweile mehr als 60 Spiel- und Dokumentarfilme gedreht hat, ist auf einer poetischen Suche, in der er „über eine stilisierte Steigerung der widerspenstigen Realität“ (Sheehan 2008) eine *ekstatische Wahrheit* des Daseins, der Existenz, enthüllen möchte, „eine Wahrheit, die nicht die reale Welt erfasst, sondern eine Welt, von der wir träumen“ (Ebert 2007).

Gegenstand dieser Diplomarbeit ist die Beschäftigung mit der Persönlichkeit und den Filmen Herzogs, insbesondere im Hinblick auf die darin auftretenden Landschaftsbilder, die je nach Werk in ganz unterschiedlichen Weisen dargestellt werden. Hierfür ist es zunächst wichtig, eine für das Verständnis der Arbeit notwendige theoretisch-wissenschaftliche Basis zu schaffen, die im ersten Abschnitt (Kapitel 2.) vorgenommen wird und somit die vielen philosophischen, kunsthistorischen und literarischen Bezüge im Verlauf der Arbeit erklären soll.

Dieser theoretische Teil eröffnet mit der Beschäftigung einer definitorischen Trennung der zwei Begriffe *Natur* und *Landschaft*, die in der Wissenschaft keineswegs als Synonyme zu verwenden sind und je nach Forschungsperspektive eine Vielzahl an Definitionsmöglichkeiten zulassen. Weiters ist für das Verständnis der vielen kulturellen und historischen Verbindungen eine kurze Auseinandersetzung mit dem Begriff der *Natur im Wandel der Zeit* notwendig, insbesondere der Wahrnehmung von Natur in der Epoche der Romantik. In diesem Zusammenhang soll auch ein näherer Blick auf die philosophischen Denkweisen, Bedeutungsinhalte, Merkmale und Motive dieser Epoche geworfen werden, sowie auf die Entwicklung des Begriffes „romantisch“. Dabei scheint es wichtig, das Werk und Leben des deutschen Malers der Romantik, Caspar David Friedrich, zu behandeln, da im Verlauf der Arbeit einige kompositorische und ästhetische Bezüge zwischen Friedrich und Herzog aufgezeigt werden.

Auch wenn sich Herzog selbst nie als Romantiker gesehen hat (siehe Kapitel 3.1.3.), so lassen sich bei genauerer Betrachtung sowohl in seiner Denkweise, als auch in seinem filmischen Werk viele romantische Tendenzen und Einflüsse entdecken.

Dennoch soll der Fokus dieser Arbeit nicht nur die romantischen Elemente in Herzogs künstlerischen Werken hervorkehren, sondern nur eine von vielen Perspektiven seiner Ästhetik und Empfindung von Natur ausmachen. Denn es ist wichtig, den Filmemacher als einen vielschichtigen Künstler zu begreifen, der in seinen Werken viele unterschiedliche Stile und Kunstströmungen (wie Expressionismus, Realismus, Surrealismus, Existenzialismus etc.) mit einfließen lässt. In diesem Kontext sollten sich auch die Leser stets bewusst darüber sein, dass die vorliegende Ausführung nur ein möglicher Ansatz ist, Herzogs Filme zu verstehen. So ist es möglich, unter anderen Aspekten, Bezugspunkten und Perspektiven, diese (und auch andere Filme Herzogs) auf ganz konträre Bereiche hin zu untersuchen.

Des Weiteren ist eine Auseinandersetzung mit der (über die öffentliche Wahrnehmung abgeleiteten) Persönlichkeit Herzogs von Nöten. Denn erst über die Beschäftigung mit seiner Kindheit, dem historischen Kontext des Nachkriegsdeutschlands und seiner individuellen Vorstellung unserer Welt, ist es möglich, seine ambivalente Haltung und Faszination zur Natur, sowie sein Schaffen im vollen Umfang zu verstehen. Herzogs (aus der Kindheit hervorgehendes) intensives und gleichzeitig irritierendes Verhältnis zur Natur begründet auch das häufige Auftreten von Natur und Landschaft in seinen Filmen. (siehe Kapitel 3.1.1.) Die Landschaftsbilder machen nicht nur einen wesentlichen Bestandteil seiner Filme aus, darüber hinaus setzt Herzog diese symbolisch für innere Befindlichkeiten ein. Die äußeren Landschaftsaufnahmen stehen bei ihm für innere Geisteslandschaften.

Die unterschiedlichen Darstellungen und Stellenwerte der Natur präsentiert Herzog den Zuschauern in grundlegend verschiedenen Ansätzen, die in den Kapiteln 3.2. bis 3.4. genauer erläutert werden. Ob als verklarte, romantische (3.2.), als feindliche, abschreckende (3.3.), oder als von Menschenhand bedrohte Natur (3.4.), bei genauer Betrachtung wird jedenfalls schnell klar, dass Herzog in seinen Werken eine sehr überhöhte, subjektive Sicht auf die Natur und die uns umgebende Welt pflegt. In diesen sehr stilisierten Darstellungen vermischen sich wahre Gegebenheiten mit poetischen Fantasien, deren Übergänge geschickt unkenntlich gemacht werden. Beim Erkunden der Welt (seine Filme spielen in den entlegensten Orten dieser Erde) poetisiert, romantisiert und konstruiert Herzog stets seine eigenen Ansichten hinzu, sodass seine Filme zu Mischformen von Wirklichkeit und Traum werden.

Wie die Leser im Laufe dieser Arbeit bemerken werden, bezieht sich die Analyse einer „Stilisierung der Natur“ in diesem Zusammenhang nicht bloß auf ästhetische, szenische Inszenierungen einer äußeren Natur, sondern umfasst zudem eine genaue Beschäftigung mit der inneren, menschlichen Natur. Die innere und die äußere Natur stehen bei Herzog in ständiger Wechselbeziehung und bestimmen in vielen seiner Filme die Sujets.

Folgende Fragen sollen den Anreiz für die bevorstehende Herausarbeitung ausmachen und im Laufe der Arbeit sukzessive beantwortet werden: Welchen Bezug hat der Regisseur zur Natur? Wie verarbeitet er diesen in seinen Büchern und Filmen? Wie steht Herzog zu Realität im Kino? Inwiefern inszeniert er die vorgefundene Natur, um diese in seinen Filmen auf eine bestimmte (persönliche) Art und Weise darzustellen? In welchen Kontext setzt er die gefilmten Landschaften und was für „Rollen“ übernehmen sie? Wann treten sie als Handlungsträger auf? Welche stilistischen und kompositorischen Bezüge werden zur Malerei der deutschen Romantik hergestellt? Und was bedeutet die „ekstatische Wahrheit“? Diese und viele andere Fragen sollen den Rahmen der vorliegenden Arbeit bestimmen und einen lichten Weg durch Herzogs dichtes Fantasiegestrüpp bilden.

Ziel der Arbeit ist es, dem Leser Herzogs ambivalenten Stellenwert gegenüber der Natur und seine Ästhetik der poetischen Stilisierung näher zu bringen, um schlussendlich eine deutlichere und differenziertere Sichtweise auf seine Filme möglich zu machen. Ferner sollen die vielfältigen künstlerischen Facetten des Regisseurs aufgedeckt werden, sowie Herzogs Bestreben, über Ästhetisierung und Stilisierung einer tieferen, inneren Wahrheit zu erlangen.



## 2. Theoretischer Teil, (kulturhistorische) Grundlagen & Begriffsklärung

### 2.1. Natur vs. Landschaft – Definitionsansätze

Was ist Natur? Was ist Landschaft? Was ist Umwelt? Was haben diese Begriffe gemeinsam, worin unterscheiden sie sich, und wie lassen sie sich mithilfe wissenschaftlicher Methoden voneinander trennen?

Bevor ich mich dem eigentlichen Kern der Arbeit widme, erscheint es mir wichtig, einen Blick auf die (aktuelle) Diskussion rund um die Definitionsmöglichkeiten dieser Begriffe zu werfen. Aus diesem Grund werde ich im folgenden Kapitel versuchen, eine klare Differenzierung zwischen den Begriffen Landschaft, Natur und Umwelt herauszuarbeiten um schließlich eine für meine Arbeit sinnvollen Terminus verwenden zu können.

#### 2.1.1. Natur

Zunächst widme ich mich dem Naturbegriff, den Annette Braun in ihrer Schrift *Wahrnehmung von Wald und Natur* (2000) behandelt und darin eine schlüssige sowie brauchbare Definition herausarbeitet. Denn für Braun umfasst der Begriff *Natur* alles, was nicht kulturell beeinflusst, also in keiner Weise mit dem Menschen in Berührung gekommen ist. Das bedeutet, dass Natur als Gesamtheit jener Gegenstände definiert wird, welche ohne menschlichen Willen bzw. ohne menschliches Zutun von sich aus existieren, erzeugt werden, entstehen oder sich erhalten. Ausschlaggebend dafür sei allerdings die „Fähigkeit der Selbststeuerung“ (Braun 2000, 27).

Braun schlägt für den Terminus *Natur* drei unterschiedliche Definitionsbereiche vor, abhängig je nach Perspektive und Motivation des Zugangs:

- Phänomenologisch gesehen ist Natur ein lokaler Bereich, außerhalb der menschlichen Zivilisation. Natur wird hier als Gegenbegriff zur Kultur verstanden.
- Von der instrumentellen Bedeutung her, wird Natur als etwas gesehen, was die „Fähigkeit der Selbststeuerung“ (Braun 2000, 27) aufweist.
- Vom ästhetischen Aspekt her, fügt sich Natur „harmonisch in ein gewachsenes Umfeld ein, ohne durch äußere Eingriffe gestört worden zu sein“ (Braun 2000, 28).

### 2.1.1.1. Der Begriff der Natur im Wandel der Zeit

Die beiden Autorinnen Anette Braun und Anita Aigner behandeln in ihren Werken *Wahrnehmung von Wald und Natur* (2000) beziehungsweise *Landschaft vor Augen* (2004) die Entwicklungen und Beziehungen des Menschen gegenüber der Natur, ausgehend von der griechischen Antike. Unabhängig voneinander schildern sie, dass der Mensch einst in Harmonie mit der Natur lebte, als diese noch als eine unberührte, ursprüngliche, heile galt. Erst mit dem Aufkommen von Wissenschaft, Technik und Kultur wurde die Natur zu einem vom Menschen überformten und beherrschten Ort (vgl. Braun 2000, 30 sowie Aigner 2004, 10). „In der antiken griechischen Philosophie bildeten menschliche und natürliche Ordnung noch eine Einheit“ (Braun 2000, 31), die mit magisch mythischen Aspekten durchwebt war. Der griechische Begriff der *physis*, der „alles Existierende mit einschließt“ (Braun 2000, 31) wurde mit dem Begriff der *Natur* gleichgesetzt. Dabei wurde die gesamte Umwelt als beseelt wahrgenommen und allen Wesen eine bestimmte „Beseeltheit“ zugesprochen. Aristoteles unterschied bereits in einer vegetativen Seele der Pflanzen, einer empfindenden Seele der Tiere und einer denkenden Seele der Menschen. Im Laufe der Menschheitsgeschichte wurde diese Ansicht jedoch sukzessive entsozialisiert: „Mit der Verbreitung der Naturwissenschaft änderte sich das Naturbild in der Weise, dass die Natur berechenbar und durchschaubar wurde. [...] Die Natur wurde entmystifiziert“ (Braun 2000, 37). Durch die aufkeimende Technologisierung und Ausprägung von Kultur trat die Natur schließlich als „Gegensatz zu der vom Menschen geprägten Welt“ in Erscheinung (Braun 2000, 28). Ausgehend von der zunehmenden Industrialisierung steigerte sich im Gegenzug das Wunschbild des Menschen nach einer unbeeinflussten Natur, sie wurde verherrlicht und als Gegenwelt, Fluchort und widerständische Idealwelt gesehen (vgl. Braun 2000, 28).

Des Weiteren entwickelt Annette Braun in ihrem Werk ein interessantes wie außergewöhnliches Geschichtsmodell, indem sie die kulturhistorischen Epochen – chronologisch, ausgehend von der Renaissance bis hin zur Romantik – abwechselnd in rationale und emotionale Epochen unterteilt. Dies ergibt folgendes Modell: Renaissance (rational) – Barock (emotional) – Aufklärung (rational) – Sturm & Drang (emotional) – Klassik (rational) – Romantik (emotional).

Essentiell für meine Beschäftigung mit dem Stellenwert der Natur im Wandel der Zeit ist Folgendes: In den rationalen Epochen wurde die Natur als feindlich gesehen, Körperlichkeit und Emotionalität wurden der gesellschaftlichen Ordnung untergeordnet, gefühlvolle

Tendenzen durch eine starke Verankerung im Diesseits verhindert. In den emotionalen Epochen hingegen wurde die Natur verherrlicht. Das „wilde“ und einfache Volk wurde zum Ideal stilisiert, Kinder, Mythen und Märchen spielten eine große Rolle, sowie das Erstarken von Religion und Gottglaube. Orientierungslosigkeit, Melancholie und Todessehnsucht wurden zu den zentralen und bestimmenden Gefühlen dieser Epochen. Die Natur wurde als Gegensatz zur Kultur sehnsüchtig gesucht, das Wunschbild des Menschen nach einer unbeeinflussten Natur trat in den Vordergrund (vgl. Braun 2000, 38f.).

Die nähere Beschäftigung des Naturbildes in den Epochen der Renaissance und Barock ist für diese Arbeit weniger von Bedeutung, daher wird im Folgenden ab dem Zeitpunkt der Aufklärung eingesetzt.

#### **2.1.1.1.1. Aufklärung, Sturm & Drang, Klassik**

Bei der Aufklärung handelt es sich um eine philosophische, gesellschaftliche, politische und wissenschaftliche Epoche (laut Braun um eine rationale Epoche) in der versucht wurde, über Vernunft, Emanzipation, Fortschrittsoptimismus und den Erwerb von neuem Wissen die festgesetzten Traditionen rund um Aberglauben, Offenbarung oder Religion zu beseitigen. Dabei sollen menschliche Angelegenheiten von der Vernunft geleitet und das Individuum von „den Fesseln der Tradition oder der willkürlichen Autorität“ (Outram 1995, 3) befreit werden. Der gesunde Menschenverstand galt als Ideal, als zentraler Stellenwert der Zeit. Gefühle und Triebe hatten sich dem Verstand unterzuordnen (vgl. Braun 2000, S.43f.). Das rationalistische Denken gewann die Oberhand und die vom Menschen unbeeinflusste Natur wurde als abstoßend empfunden. „Wälder stellten Orte des Verderbens dar“ (Braun 2000, 43). Die Natur galt als gefährlich, sie musste überwunden und gebändigt werden, denn die „Ästhetik der Aufklärung erkannte das als schön, was deutliche Zeichen der Kultiviertheit aufwies“ (Braun 2000, 44). In diesem Zusammenhang etablierte sich unter anderem der französische Garten, der mit seiner streng gegliederten Ordnung dem beharrlichen Wunsch nach System und Ordnung in der Natur entsprach. Dies mündete schließlich in eine „Verfügung über die Natur“ (Braun 2000, 44), in der die Natur keinen eigenen Wert besaß und schlicht als unbegrenztes Ressourcenlager für den tätigen Menschen diente.

Die Literatur der Aufklärung folgte einer strengen, regelkonformen Dichtkunst und sollte über vernünftige Argumentation und gepflegter Sprache den Leser erhellen und moralisch bilden. Doch als literarische Gegenoffensive entfaltete sich bereits während der Aufklärung die Sturm-und-Drang-Bewegung, die wiederum den „Naturzustand des Menschen“ (Rousseau) als Ideal bestimmt und die Emotion als zentralen Stellenwert hervorkehrt. „Das gesellschaftliche Leben stellte eine Abkehr vom ursprünglichen, glücklichen Dasein dar und sollte dementsprechend wieder zurückgedrängt werden“ (Braun 2000, 45). Parallel dazu entstand zwischen 1780 und 1820 – und als weitere Gegenbewegung zur Aufklärung – der christlich angehauchte (Spät-)Pietismus, bei dem Individualität und die Pflege der Gefühlskultur von Bedeutung war (vgl. Weigelt 1995, 701f.). Dabei löste das „Originalgenie“ den Vernunftmensch ab.

In der (von Anette Braun bezeichneten emotionalen Epoche der) Sturm-und-Drang-Bewegung wurde die Natur wiederum verherrlicht und als Gegenstück zu dem von der Wissenschaft geprägten Naturbild empfunden. Die „[u]mgebende Natur [galt] als Illustration der menschlichen Natur [...] sie war Quelle von Symbolen [...] reine Sinnbilder der menschlichen Empfindungen“ (Braun 2000, 46). Der Spaziergang in der Natur wurde sowohl im alltäglichen Leben forciert, als auch als bevorzugtes literarisches Motiv gepflegt. (siehe: z.B. Goethe Osterspaziergang in *Faust I.*) Durch das Verlassen der Stadt wurde eine „Protesthaltung gegen die Zwänge der Kultur zum Ausdruck gebracht“ (Braun 2000, 46).

Als Schlüsselwerk der Sturm-und-Drang-Bewegung galt und gilt Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), in dem er mit wechselnden Erzählperspektiven, der Aufhebung des Regelkonstrukts rund um die Einhaltung von Ort, Zeit und Handlung und vor allem inhaltlich gegen die moralischen und religiösen Wertvorstellungen des konservativen Bürgertums rund um die Aufklärung widersprach. Mit der Übersiedlung Goethes nach Weimar um 1786 (nach seiner ersten Italienreise) änderte sich allerdings auch sein Stil, er selbst und seine Werke wurden reifer und näherten sich inhaltlich wie formal immer mehr den ästhetischen Idealen der klassischen Antike. Zusammen mit Friedrich Schiller (auch vom Sturm und Drang kommend, Schlüsselwerk: *Die Räuber*, 1781), Christoph Martin Wieland und Johann Gottfried Herder läutete Goethe die Epoche der Klassik ein, vielmehr bekannt als Weimarer Klassik. (Der Begriff *Klassik* wurde erst nachträglich im 19. Jahrhundert geprägt, die vier Dichter bezeichneten sich selbst nicht als „Klassiker“.) Bezeichnend für die Klassik ist eine Synthese des Gedankenguts der Aufklärung, durchdrungen mit Gefühl und Emotionalität. Eine Mischung des Wertekonflikts zwischen Vernunft und Gefühl führt auch

zu einer Ambivalenz zwischen Kultur und Natur. (In Goethes und Schillers Werken findet eine Vereinheitlichung von Naturwissenschaft und „ganzheitlicher Natursicht“ statt.) Die Klassik wird als Fortführung der Renaissance und der Aufklärung verstanden, die „Rückbesinnung auf die Antike fand hier ihren Höhepunkt“ (Braun 2000, 47). In der Literatur wird – angelehnt an das antike Kunstideal – nach Humanität, Vollkommenheit, Harmonie und der Übereinstimmung von Form und Inhalt gesucht. Im Gegensatz zu Kants „Herrschaftsanspruch des Menschen über die Natur“ (Braun 2000, 47) wirkt – im Sinne der Klassik – hier die „ästhetische Bedeutung der Natur“ (ebd.). Im Gegensatz zu Schiller, für den die Geschichte zum wichtigsten Bezugspunkt wurde, suchte Goethe in der Natur ein Modell für den universellen Zusammenhang aller Erscheinungen.

#### **2.1.1.1.2. Die Romantik**

„Meine Erklärung des Worts *Romantisch* kann ich Dir nicht gut schicken, weil sie 125 Bogen lang ist“ (Friedrich Schlegel, in einem Brief an seinen Bruder August Wilhelm Schlegel, 1797).

Die kulturgeschichtliche Epoche der Romantik begann Ende des 18. Jahrhunderts und wirkte noch bis spät in das 19. Jahrhundert. Die literarische Romantik wird chronologisch in die ältere oder Frühromantik (bis 1804), und in die jüngere, Hoch- oder Spätromantik (bis 1848) unterteilt. Geprägt wurde sie im deutsch- aber auch im französischsprachigen Raum vor allem durch E.T.A. Hoffmann (vgl. Frenzel 1969, 296). In der Malerei wirkte die Spätromantik noch bis Ende des 19. Jahrhunderts (Friedrich, Runge), in der Musik sogar bis Anfang des 20. Jahrhunderts (mit Strauss & Mahler). Die Frühromantik, auch „Jenaer Frühromantik“ bezeichnet, war zunächst noch kritisch-wissenschaftlich orientiert und bildete eine kleine geschlossene Geistesgemeinschaft, mit Jena als Mittelpunkt. Die literarische Hochromantik umfasst eine eher unverbundene, größere Gruppe von Dichtern, die weniger spekulativ und mehr irrationalistisch arbeiteten (vgl. Frenzel 1969, 296). Der Begriff „Romantik“/ „romantisch“ stammt etymologisch von *lingua romana* (romanische Sprache), woraus sich über das Französische das Wort *Roman* entwickelte. Im 17. und 18. Jahrhundert bedeuteten die Wörter „romantisch“, ebenso wie „romanisch“ eine in ablehnender Weise gemeinte Bedeutung von „romanhaft“, bzw. „im Roman vorkommend“, wie ihn auch

Friedrich Schlegel aufgriff und für die moderne Poesie verwendete. „Ein Roman ist ein romantisches Buch [...] nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimental Stoff in einer phantastischen Form darstellt“ (Schlegel 1800, 119). Hierzu sei erwähnt, dass die künstlerische Hauptgattung der Frühromantik der Roman war. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Bezeichnung zunehmend sentimentalisiert und erhielt die Bedeutung von unwirklich, überspannt und schwärmerisch (vgl. Frenzel 1969, 296). Parallel bezeichnete der Begriff eine „bestimmte Landschaft und ein Naturgefühl, das Wilde und Wildschöne, die malerische Regellosigkeit, Ruinen“ (Frenzel 1969, 296).

Novalis war es schließlich, der das Romantische mit dem Poetischen gleichsetzte. Sein Bestreben war es, dem Gewöhnlichen einen höheren Sinn zu verleihen. „Romantisieren ist [...] eine qualitative Potenzierung“ (Novalis, zit. n. Frenzel 1969, 296), bei dem das Alltägliche, das Bekannte eine „Würde des Unbekannten“ erhält (ebd.).

Die romantische Bewegung resultierte aus einer starken Abwendung von der Klassik (die sich an Antike orientierte) und der Aufklärung und entstand geistesgeschichtlich als letzte Entwicklungsstufe des deutschen Idealismus. Die Romantiker beschäftigten sich mit ihrem eigenen Ursprung, mit ihrer eigenen Kultur und Geschichte und nahmen diese als Grundlage für ihr Schaffen. Dabei zählten das subjektive Erleben und Empfinden, die ewige Jugendlichkeit, deren Unbeschwertheit und die Unfertigkeit (= Fragmentalismus) zu den wichtigsten Werten. Die Phantasie, das freie Schöpfungstum und das Streben nach Vollkommenheit wurden als die „erhabensten Fähigkeiten“ (Frenzel 1969, 300) gesehen, die dichterische Lebensform, das freie Schaffen war der Form des Werkes, also dem endgültig Geschaffenen, übergeordnet. So begründeten sich eine Vielzahl an unvollendeten Werken, sowie das Fehlen strenger Konzeption und die Vorliebe für den fragmentalistischen Stil. Vor allem waren es Wilhelm Schlegel und Novalis, die das Fragment als neue Kunstform pflegten. Das eigentliche Wesen der Romantik ist somit als ein unvollendetes, ständig andauerndes Werden zu betrachten und darum in der Theorie unmöglich, auf eine reine Form des Seins zu bringen bzw. dieses begrifflich zu bestimmen (vgl. Frenzel 1969, 297).

Bezeichnende Charakteristika der Romantik sind eine starke Hinwendung zur Sagen- und Mythenwelt des Mittelalters, sowie Reflexion und die Auseinandersetzung mit Bewusstsein, Unbewusstsein, Träumen, Sehnsucht und den Abgründen des Seelischen. Die Unendlichkeit, das Elementarische und der Universalismus sind weitere typische Themen (vgl. Frenzel 1969, 297).

Ziel der Romantiker war es, die Klassik über eine Vereinigung von Geist und Natur, Endlichkeit und Unendlichkeit zu überbieten. „Zweck der Kunst war die Stimmung und das Erlebnis“ (Frenzel 1969, 300).

Aufgrund der unruhigen politischen und gesellschaftlichen Lage (Napoleonische Kriege, Schlacht bei Jena, etc. Siehe hierzu: Bichler 2006) befürchteten die Romantiker eine „Entpoetisierung und Profanierung des Lebens, den Verlust einer Ganzheitskultur, eine Entfernung der Gebildeten und ihrer Literaten vom Volk und der Volksliteratur. Sie machten dafür die Aufklärung verantwortlich [...]“ (Frenzel 1969, 297). Die romantische Bewegung reagierte auf die zunehmende Verstädterung und Industrialisierung, welche große gesellschaftliche Umbrüche mit sich zog. Sie flüchteten in die Natur, oder in phantastische, unwirkliche Welten, um sich so dem gesellschaftlichen Leben entziehen zu können.

Die zwei bedeutendsten Philosophen dieser Epoche waren Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) und Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854, Mitbegründer der romantischen Schule in Jena). Sie übten großen Einfluss auf die romantische Dichtung aus, bestimmten und artikulierten unter anderem die grundlegende Geisteshaltung der Romantik mit. Fichte, dessen Philosophie einen Hang ins Religiöse und Mystische aufweist, prägte vor allem den Begriff des subjektiven Idealismus, des „absoluten Ich.“ Hierbei handelt es sich um ein gefühlsbetontes, subjektives Erfahren der Welt. Basierend auf Immanuel Kants *Wissenschaftslehre* (1794), in der das *Ich* in den Mittelpunkt der Weltbetrachtung gerückt wird, versuchte Fichte diese Kritik als ein wirkliches System zu verstehen und anzuwenden. Dabei kann das *Ich* die Dinge der Außenwelt nicht bloß erfassen, es ist ihnen überlegen und fühlt sich als Schöpfer und Herr dieser Welt, die es durch die Macht seines Willens unterwirft (vgl. Frenzel 1969, 298). Der romantische Dichter verfügt laut Fichte über die absolute Freiheit des subjektiven Geistes, sich über alles, auch über die eigene Genialität zu erheben und die „Sinnwelt für seine Zwecke willkürlich einsetzen zu können“ (Frenzel 1969, 300). Mit diesem Verständnis kann in weiterer Folge auch die „romantische Ironie“ erfasst werden, die Jahre später von Friedrich Schlegel perfektioniert wurde. Die Illusion, die das Werk des Künstlers erzeugt, darf und soll sich selbst auch gleich wieder aufheben. Durch den Gegensatz von Tatsache und subjektiver Auffassung soll eine besonders komische Wirkung erzielt werden (vgl. Frenzel 1969, 301).

Auch Schellings Philosophie weist einen religiösen Anstrich auf und ist mit mythischen Tendenzen durchzogen. Seiner Anschauung nach ist das gesamte Universum beseelt, die Natur und der Geist bilden eine Einheit. Dabei spiegelt die Natur den Geist wieder, sie ist eine „fortschreitende Enthüllung des Geistes [...]“ (Frenzel 1969, 298). Generell waren für die Romantiker Wissen und Glauben, Philosophie und Religion nicht voneinander getrennt, selbst Kunst und Wissenschaft flossen ineinander.

Auch innerhalb der Kunst ließen sie die Gattungen miteinander verschmelzen und gegenseitig beeinflussen. „Die romantische Dichtung gab entscheidende Anregung für die anderen Künste. Auch die Malerei suchte das Dunkle und Umwölkte, statt der geschlossenen Form die verschwimmenden Konturen; sie übernahm Märchen- und Landschaftsmotive der Dichtung“ (Frenzel 1969, 299). (Siehe Werke von Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Moritz von Schwind, etc.) Die Betrachtung der romantischen Epoche ist im Grunde erst durch das Erkennen der in Zusammenhang gebrachten Künste möglich. Das Ziel der Romantiker war es, alle getrennten Gattungen der Poesie zu einer *Universalpoesie* zu vereinen, in der auch Philosophie und Rhetorik ihren Platz haben sollen. Diese angestrebte romantische Poesie, die eine Verschmelzung von Kunst, Natur, Wissenschaft und Religion darstellen soll, entwickelte sich zu einer „progressiven Universalpoesie“, mit der grundlegenden Absicht, das gesamte Leben zu poetisieren (vgl. Frenzel 1969, 300). „Die erstrebte Annullierung der Aufklärung, die Rückverwandlung des Wissens ins Unbewusste und die künstliche Herstellung eines *mythischen Zustandes* sollten die Kluft zwischen der Volkspoesie und der verfeinerten modernen Dichtung schließen und auf artistischem Wege zu einer Repoetisierung des Lebens führen“ (Frenzel 1969, 300).

Bei der Betrachtung dieser Gattungsverschmelzungen ist jedoch im Auge zu behalten, dass die Romantik ursprünglich aus zwei literarischen Strömungen hervorging (Hauptgattung der Frühromantik = Roman) und sich diese bewusste Vermischung erst im Laufe der Jahre vollzogen hat. Dabei hatten die literarischen Werke der Sturm-und-Drang-Bewegung (z.B. Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*, Schillers *Die Räuber*) einerseits, sowie die zu dieser Zeit äußerst populären Schauerromane großen Einfluss. Diese wurden im Gegensatz zur anspruchsvollen Sturm-und-Drang-Literatur eher der Trivialliteratur zugerechnet und sollten in erster Linie die Phantasie des Lesers anregen. Hauptmotive der Schauerliteratur waren Ruinen, Ritter, Burgen und Gespenster, zudem wurden Sagen, Volksgeschichten und Märchen wiederentdeckt, erneuert und mit eingebunden (vgl. Frenzel 1969, 302f.).

### 2.2.2.1. Der Stellenwert der Natur in der Romantik

Die Natur und die von Friedrich W. Schelling geprägte Einheit von Natur und Geist wurden in der Romantik als Gegenwelt zur Vernunft gestaltet und nahmen die Rolle des außergesellschaftlichen Ortes ein. Die umgebende Natur wurde zur Darstellung der innermenschlichen Natur herangezogen (vgl. Braun 2000, 48). „Wie auch in den Gemälden Caspar David Friedrichs (1774 – 1840) deutlich wird, stellt die Romantik in der Wahrnehmung der ‚äußeren Natur‘ eine Schnittstelle dar: Auf der einen Seite wird eine symbolisch aufgeladene, idealtypische Natur abgebildet; Landschaft und Natur werden zum ‚Membran subjektiver Erfahrungen und Leiden‘. Auf der anderen Seite scheint bereits die Suche nach einer konkreten, natürlichen Landschaft außerhalb der Städte durch“ (Braun 2000, 49).

Die Wertschätzung gegenüber der Natur und einer harmonischen Natur-Mensch-Verbindung wurde mit dem *Spaziergang* körperlich zum Ausdruck gebracht und diente zusätzlich als gesellschaftspolitisches Zeichen: „Mit dem Fußmarsch konnte das Bürgertum das Ideal der Gleichheit aller Menschen zum Ausdruck bringen und sich gleichzeitig demonstrativ von dem mit der Kutsche fahrenden Adel abheben“ (Braun 2000, 50). Eng verbunden mit dem Verlassen der Stadt im Sturm & Drang, wuchs die Sehnsucht nach einem authentischen Naturerlebnis, welches außerhalb der Zivilisation stattfinden konnte (vgl. Braun 2000, 50). „Der Wald als Ort außerhalb der Zivilisation eignete sich besonders, um seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen“ (Braun 2000, 51). In diesem Zusammenhang wurde auch der französische Garten vom englischen abgelöst, dessen Ziel es war, die geometrischen Zwänge und die Ordnung des französischen Gartens zu eliminieren und eine wilde, urwüchsige, „natürliche“ Landschaft hervorzubringen.

Weiters fanden die Romantiker in der Landschaft ihren Seelenausdruck vergegenständlicht, sie diente als „Selbstaussprache und Selbstgestaltung“ (Müller 1955, 73) von Empfindungen, die in der „Begegnung Mensch und Landschaft aufschwing[en]“ (Müller 1955, 73). Jean Paul, ein großer Bewunderer von Rousseau, bezeichnete mit den Begriffen *Natur* & *Landschaft* weniger einen Realitätszustand, als eine Idee, als eine – im religiösen Ursprung verankerte – metaphysische Existenz (vgl. Müller 1955, 139). „Man genießt an der Natur nicht, was man sieht [...], sondern was man ans Gesehene andichtet, und das Gefühl für die Natur ist im Grunde die Phantasie für dieselbe“ (Jean Paul zit. n. Müller 1955, 139).

Jean Paul erhöhte alles Reale in ein Grenzenloses, erweiterte die Landschaft ins Unendliche (vgl. Müller 1955, 139). Dies macht auch den Wesenskern der romantischen Kunstanschauung aus: Im Kunstverständnis der Romantik wird der objektive Naturbegriff in die subjektive Wirklichkeit eingestülpt. Das Weltall spiegelt sich im menschlichen Geiste ab, die Unendlichkeit erscheint als eine „Hervorbringung des Subjekts“ (Roters 1995, 38). In diesem Zusammenhang dient das Landschaftsbild zur sinnbildlichen Veranschaulichung, es kommt in seiner transitorischen Doppelnatur ebenso als Außenlandschaft, wie zugleich als Innenlandschaft zur Wirkung. „Die Außenlandschaft reflektiert die Innenlandschaft und umgekehrt spiegelt die Innenlandschaft die Außenlandschaft; mit anderen Worten, die Topographie der Außenlandschaft mit ihren Höhen, Horizonten, Gipfeln, Tiefen, Hochplateaus, Schluchten und Grotten, mit ihren Stürmen und ihrer Stille ist spiegelbildlicher Ausdruck seelischer Bewegungen, die aus dem Unterbewusstsein ins Bewusstsein vordringen“ (Roters 1995, 38).

Dieses romantische Naturverständnis einer über Empfindungen wahrgenommenen, subjektiven Natur erfährt im Expressionismus – parallel zur naturwissenschaftlich-technischen Auffassung – eine Wiederkehr. Doch „[i]m Gegensatz zu den früheren Epochen wurde [...] im Verlauf des Expressionismus, um Emotionen zu umschreiben, immer weniger auf Symbole aus dem Naturraum zurückgegriffen; vielmehr wurden zunehmend neue, abstraktere Formen entwickelt, um Gefühle darzustellen“ (Braun 2000, 56).

## 2.2.2.2. Caspar David Friedrich

### 2.2.2.2.1. Herkunft, Absicht, Motive

„Schließe zuerst dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zu Tage, was du im Dunklen gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen“ (Caspar David Friedrich, zit. n. Eimer 1999, 35).

Caspar David Friedrich, geboren 1774 im norddeutschen Greifswald, gilt zusammen mit Philipp Otto Runge als einer der bedeutendsten Maler der deutschen (Früh-)Romantik. Seine Werke haben großteils Natur- und Landschaftsdarstellungen zum Thema, denen oft ein metaphysisch-transzendenter Charakter zugesprochen wird (vgl. Koerner 1998, 29).

Als introvertierter, naturverbundener und religiöser Mensch empfand Friedrich eine hohe Empfindsamkeit gegenüber der Natur, die er zudem als Spiegel der menschlichen Seele betrachtete (vgl. Koerner 1998, 29). Das Erleben von Natur war für Friedrich ein subjektives, mystisch-religiöses Ereignis, dass stark im Gegensatz zur realistischen Auffassung der Klassizisten stand und in seinem künstlerischen Schaffen großen Ausdruck fand. Diese, von Friedrich ausgehende religiöse Grundabsicht ist vor allem in seinen frühen Werken deutlich zu erkennen (vgl. Koerner 1998, 22. Siehe: *Kreuz im Gebirge* (1808), *Morgen im Riesengebirge* (1810/11), *Winterlandschaft mit Kirche* (1811), *Klosterfriedhof im Schnee* (1819), etc.). In diesen Bildern führte Friedrich gezielt christliche Elemente (Kreuze, Kirchen, Friedhöfe, Abteien, Mönche, etc.) ein, die als Symbole für eine göttliche Gegenwart fungieren und eine Erfahrung des Transzendenten und des Erhabenen möglich machen. Zu seinem Bild *Schwäne im Schilf* (1820) bemerkte der Künstler einst: „Das Göttliche ist überall, auch im Sandkorn, da habe ich es einmal im Schilf dargestellt“ (Koerner 1998, 22). Friedrichs Bilder rufen zudem eine „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ (Koerner 1998, 22) hervor, in der die dargestellte Natur als Bild des inneren Erlebens des Künstlers erscheint. „Ein Bild soll nicht erfunden, sondern empfunden sein“ (Caspar David Friedrich zit. n. Klessmann 1969, 111); der Künstler solle „nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht [...]“ (ebd.). Die abgebildeten Landschaften in Friedrichs Werken sind demnach keine wahrheitsgetreuen Abbildungen der Realität, sondern viel eher als eine Reflexion einer subjektiven Verfassung zu verstehen, in der sich die vorgefundene Welt mit

der gefühlten, persönlich empfundenen Welt zu einem fiktiven Kunstwerk vermischt. Die abgebildete Natur erscheint daher als eine über „das Erlebnis einer im Geiste noch einmal heraufbeschworenen Natur“ (Koerner 1998, 28).

Seine Werke stellen eine Feier der Subjektivität dar, das *Ich* verliert sich in den Unendlichkeiten der Natur. Die persönlichen Gefühle des Künstlers werden in die Natur projiziert, die als Spiegel der menschlichen Seele in Erscheinung tritt. „Das Subjekt der Landschaft, um das es auf Friedrichs Bildern letztlich geht, ist stets nur beinahe sichtbar. Der Nebel, [...] die schweigenden Fichten, die ihre Symbolbedeutung verhehlen: sie dienen in vielen Fällen dazu, die Landschaft dem Betrachter zuzuwenden, uns in unserer Subjektivität zum eigentlichen Bezugspunkt der Landschaft zu machen“ (Koerner 1998, 28).

Jenseits dieser (konzeptionellen) Verschmelzung von innerer und äußerer Natur, spielen in Friedrichs Werken vor allem der *Nebel* (und das Mondlicht) eine bedeutende Rolle. Als Motiv und Symbol für einen Schwellenzustand bzw. als diffuses Übergangselement, tritt der Nebel in zahlreichen Werken Friedrichs in Erscheinung. (siehe: *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819/20), *Mondaufgang am Meer* (1822) etc.) Der darin erscheinende Nebel ist verantwortlich für die schwebende Grundstimmung, der sich wie ein zarter Schleier übers Bild legt und die Farbvielfalt mildert (vgl. Roters 1995, 30). Er veranlasst zum Träumen und lässt die Gedanken schweifen: „Der Nebel sorgt ebenso wie der Mondschein für die Diffundierung des Lichts. Beide, der Nebel wie auch der Mondschein, sind die hauptsächlichen Bindemittel der romantischen Landschaft [...]“ (Roters 1995, 30).

In Friedrichs Bildern spiegeln sich weiters seine Vorlieben für Übergänge, Schwellenzustände (wie Morgen- und Abenddämmerung), für Dunkelheit, Mysterium und Morbidität wieder, sowie seine Leidenschaft für das Unbestimmte, Obskure, Verhüllte, Grenzenlose und weit Entfernte. Seine Bilder sind geprägt und durchzogen von einer melancholischen, sehnsüchtigen und nostalgischen Grundstimmung. Über die tief liegenden Horizonte soll der Betrachter den Blick in die Ferne schweifen lassen.

Meist tritt in Friedrichs Gemälden der Mensch der Natur gegenüber, wohingegen sich seine innere Aufgewühltheit in den Landschaften widerspiegelt und der Mensch dabei meist als kleines, verlorenes Teilchen in der weiten Landschaft zurückbleibt (vgl. Pichler 2006, 31). Dabei fungiert die untere Bildhälfte – die häufig aus Stein-, oder Felsgründen besteht – als irdische, gefestigte Gegenwart, die mit erdigen und dunklen Farben die Verankerung zum Erdreich darstellt.

Die obere Bildhälfte hingegen, soll mit ihren hellen Farben, den Übergang in ein überirdisches Jenseits repräsentieren. Der Blick in die Ferne symbolisiert eine frohe, erhellte Zukunft, hoffnungsvoll. Die deutschen Romantiker – insbesondere Ludwig Tieck und Novalis – feierten die Bilder Friedrichs als die „visuelle Verkörperung ihrer eigenen Ideen“ (Koerner 1998, 29).

#### **2.2.2.2.1. Das *Ich* und die Rückenfiguren**

Ein weiteres Merkmal in Friedrichs Werken ist seine Anwendung der sogenannten *Rückfiguren*. Zunächst definiert die Rückenfigur durch ihre Anwesenheit die vor ihr liegende Landschaft als etwas zu Betrachtendes. Entsprechend der Wahrnehmungskonstitution des Menschen, der mit all seinen Sinnen nach vorne hin ausgerichtet scheint, (vgl. Roters 1995, 68) dienen die Rückenfiguren als Identifikationsfigur für den Betrachter, dessen Perspektive mit jener der Rückenfigur verschmilzt (vgl. Koerner 1998, 28). Der Blick von der Rückenfigur ist vom eigentlichen Betrachter abgewandt und verborgen, der „erhabene Kern ihrer Vision“ (Koerner 1998, 85) umhüllt sie. Die Rückenfigur agiert dabei stets als Unbekannter. Wir wissen nicht, woher er gekommen ist, oder was sein Ziel ist. Eine bestimmte Person ist meist nicht zu erkennen. „Er ist in seiner Anonymität [...] unser imaginärer Zeitgenosse“ (Roters 1995, 33). Ferner dienen die Rückenfiguren dazu, den Betrachter innerhalb des dargestellten Raumes zu positionieren, sie stellt die „Identifikationsfigur für die Subjektivität des Betrachters“ (Roters 1995, 33) dar und ist der „Punkt im Bild, an dem sich der Mensch im distanzierten Gegenüber zur übermächtigen Naturgewalt auf sich selbst und seine eigene innere Natur zurückgeworfen sieht“ (Roters 1995, 33).

Über die Rückenfigur findet ein Eindringen in die innere Struktur des Künstlerblicks statt, er stellt seinen Blick als subjektive Ansicht dar. In diesem Zusammenhang ist auch die Feststellung des romantischen Philosophen Friedrich Schelling zu verstehen: „In der Landschaftsmalerei ist überall nur subjektive Darstellung möglich, denn die Landschaft hat nur im Auge des Betrachters Realität“ (Schelling zit. n. Koerner 1998, 86). Die Bedeutung des Bildes entsteht folglich nicht als konstruierte Erfindung (des Künstlers), sondern als Ergebnis der eigenen ordnenden und deutenden Anstrengung des jeweiligen Betrachters (vgl. Koerner 1998, 97).

Hier kommt ferner auch das romantische Verständnis des *Ich*-Punkts zu tragen: „Das aus der Natur herausgetretene unendliche ‚Ich‘ tritt in Anschauung der unendlichen Natur sich selbst gegenüber“ (Roters 1995, 70). Das *Ich* dient dabei als Kreuzungs- und Schnittpunkt, als Ventil, in dem sich Innen- und Außenwelt berühren. Roters nennt den Ich-Punkt als *den* zentralen Topos der romantischen Philosophie, denn die gesamte Welt- und Selbstwahrnehmung des *Ich* läuft auf eine Innenraum-Außenraum-Spiegelung hinaus (vgl. Roters 1995, 71).

### 2.1.2. Landschaft

Nachdem in den vorherigen Kapiteln der *Naturbegriff* herausgearbeitet, sowie der Stellenwert von Natur in der kulturgeschichtlichen Epoche der Romantik genauer beleuchtet wurde, erscheint es nun sinnvoll, im Gegenzug einen Definitionsversuch des Landschaftsbegriffs vorzunehmen.

Alexandra Sartori beschreibt in ihrem Text *Wahrnehmung und Präferenz von Naturlandschaften* (1999) den Diskurs rund um das Bestreben verschiedener Wissenschaften, einen einheitlichen Landschaftsbegriff zu bestimmen. Laut ihr gibt es keine allgemein gültige Definition von *Landschaft*, denn es komme – wie schon bei der Erörterung des Naturbegriffs – stets auf die Perspektive, auf die entsprechend motivierte Betrachtung und Herangehensweise an: „Die Vielfalt und Komplexität von Einfluss und Veränderungsfaktoren entspricht es, dass die Landschaft Gegenstand einer Vielzahl von Natur- und Geisteswissenschaften mit unterschiedlichen theoretischen, praktischen und politischen Zielsetzungen geworden ist“ (Sartori zit. n. Henckmann/ Lotter 1992, 146). Ähnlich schildert Anita Aigner den Stand der Forschungslage und macht gleich zu Beginn ihres Textes *Landschaft vor Augen* (2004) klar, dass der Diskurs rund um den Landschaftsbegriff kein einheitliches Gebilde darstellt. „Ob als physische oder imaginäre Kategorie, ob als Gegenstand unmittelbarer visueller Aneignung oder als Objekt der Repräsentation und Gestaltung [...]“ (Aigner 2004, 11), die Beschäftigung mit dem Landschaftsbegriff erstreckt sich über die verschiedensten Disziplinen und Felder und lässt damit ein breites Spektrum an Definitionsmöglichkeiten zu.

### 2.1.2.1. Entstehung des Landschaftsbegriffs

Historisch betrachtet ist *Landschaft* weniger ein Begriff der Wissenschaft oder der Theorie, sondern vielmehr ein Phänomen eines ästhetischen Gefühls und steht daher in enger Verbundenheit mit der künstlerischen Begegnung des Menschen. Laut Anita Aigner geht der Landschaftsbegriff daher aus der Kunst hervor, denn erst mit der Darstellung und Repräsentation von Natur (z.B. durch Landschaftsgemälden) konnte in der westlichen Kultur die Vorstellung von *Landschaft* entstehen (vgl. Aigner 2004, 11). Eine Theorie, die auch von anderen WissenschaftlerInnen vertreten wird: Ilse Schnaubelt führt in ihrem Buch *Berg und Meer als biographische Momente* (1994), genauso wie Alexandra Sartori in *Wahrnehmung und Präferenz von Naturlandschaften* (1999) die Etablierung des Landschaftsbegriffes auf die Malerei des 17. Jahrhunderts zurück (vgl. Schnaubelt 1994, 107 sowie Sartori 1999, 4). Denn erst durch die Entwicklung der Landschaftsmalerei konnte die Landschaft als autonomer Gegenstand wahrgenommen und mit entsprechender Bedeutung aufgeladen werden.

Die begriffliche Entwicklung von *Landschaft* – und Landschaft im Sinne von Landschaftsbild – dient zudem als Beispiel für die beginnende Ästhetisierung und Literarisierung der Weltansicht (vgl. Schnaubelt 1994, 109). Die Auseinandersetzung mit der Kunst, in diesem Fall der Landschaftsmalerei, fungierte als Symbol für die Befreiung der Gefühle und Ablehnung gegenüber dem vorherrschenden klassischen vernunftorientierten Bildungsinteresse. Der Landschaftsbegriff fungierte als „Gegenbewegung des Bürgertums gegen die Kräfte der Industrialisierung“ (Schnaubelt 1994, 109). Die Landschaftsmaler konnten eine ästhetische Erfahrung von Natur und Landschaft möglich machen, wobei das vom Maler entworfene (Ideal-)bild der Natur den Betrachter auf eine Weise beeinflusste, dass dieser die ästhetische Einstellung angenommen und in die Natur zurückprojiziert hatte (vgl. Aigner 2004, 12f.). Durch diesen Vorgang trat die reale Landschaft zurück und wurde als „kulturelle Erfindung“ (Aigner 2004, 10) wiedergeboren.

Die neue Aufgabe der Landschaft war somit die Schaffung einer „sozialen und nationalen Identität von Symbolisierung und Mythologisierung“ (Aigner 2004, 10) und etablierte sich als „veränderliches, kulturelles Phänomen, als eine stetig sich transformierende Beziehung einzelner Kulturen zu ihrem natürlichen Lebensraum“ (Aigner 2004, 12).

Vom philosophischen Standpunkt aus gesehen wird *Natur* erst durch fühlendes und empfindsames Betrachten zur *Landschaft*, denn ein „beliebiges und unbestimmtes Betrachten ist noch nicht Landschaft. [...] Gebirgszüge, Wälder, Wiesen und Felder sind nicht als solche schon Landschaft, sondern werden dies erst, wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in freier genießender Betrachtung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein. [...] Mit seinem Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht. Was sonst das Genutzte oder als Ödland das Nutzlose ist und was über Jahrhunderte hin ungesehen und ungeachtet blieb oder das feindlich abwesende Fremde war, wird zum Großen, Erhabenen, Schönen: es wird ästhetisch zur Landschaft“ (Aigner 2004, 15).

Ganz ähnlich klingt Volker Pantenbergs Erläuterung von *Landschaft*, indem er die zwei bedeutenden Elemente des (a) bewusst fühlenden Menschen und des (b) ausbleibenden praktischen Zwecks betont: „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist: nicht die Felder von der Stadt, der Strom als ‚Grenze‘, ‚Handelsweg‘ und ‚Problem für Brückenbauer‘ [...] sind als solche schon ‚Landschaft‘. Sie werden erst, wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in ‚freier‘ und genießender Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein“ (Pantenberg 2005, 20). Hier wird eine ästhetische Haltung des Beobachters klar gemacht, welcher die Natur erst durch seinen subjektiven Blick in *Landschaft* verwandelt. Dieser Definitionsansatz wird auch von Simon Schama in *Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination* (1996) bestätigt. Darin erläutert Schama, dass es des Menschen formende Wahrnehmung ist, die den Unterschied zwischen „roher Natur“ und „Landschaft“ ausmacht (vgl. Schama 1996, 18).

Die Natur, die einst als ein „Ort des Schreckens und der Gefahren“ (Sartori 1999, 7) gesehen wurde, konnte erst mit ihrer Beherrschung, ihrer Ausbeutung und der Parallelentwicklung des Menschen als gesellschaftliches Individuum als ästhetisches Objekt erfahrbar gemacht werden. Indem sich daraus der Landschaftsbegriff als Solches etablierte, konnte darüber hinaus auch die Bewunderung und der Sinn für das „Naturschöne“ entstehen (vgl. Sartori 1999, 7). Die immer weiter fortschreitende Verwissenschaftlichung der Mensch-Natur-Beziehung schuf ein Bedürfnis nach ästhetischer Vermittlung in Gestalt von Landschaft (vgl. Schnaubelt 1994, 110). „Denn erst durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaften konnte der Mensch sich aus den bis jetzt undurchschauten Zwängen der Natur befreien und sich dieser in ästhetischer Absicht nähern“ (Schnaubelt 1994, 110).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich der Begriff der *Landschaft* erst durch den Prozess der ästhetischen Auseinandersetzung entwickelt hat und somit als *ein Teil* der wahrgenommenen Natur verstanden wird. Die Natur wird demnach als „Einheit eines Ganzen“ (Schnaubelt 1994, 107) gesehen, wohingegen die Landschaft als „Abgrenzung im momentanen Gesichtsfeld, [als] ein geschauter Gesichtsausschnitt“ (ebd.) fungiert. Nachdem nun die Entstehung des Landschaftsbegriffs erläutert wurde, soll im nächsten Kapitel, ausgehend von dem Wissen über *Landschaft als ästhetisches Objekt*, ein genauerer Blick auf die Wahrnehmung und das Erleben von Landschaften vorgenommen werden.

#### **2.1.2.2. Die ästhetische Landschaft – Wahrnehmung und Erlebnis**

„Dem Erlebnis von Landschaft liegt ein Ideal zugrunde, das das Glück einer harmonischen, schuld- und leidlosen Symbiose von Natur und Mensch verspricht. Es kann im Augenblick eines ergreifenden Landschaftserlebnisses empfunden oder in künstlerischer Darstellung vergegenwärtigt werden, es kann sich aber auch im dauerhaften Grundgefühl einer das Leben und die Gemeinschaft erhaltenden Heimatverbundenheit ausdrücken“ (Henckmann & Lotter 1992, 146).

Ilse Schnaubelt bedient sich in ihrem Werk *Berg und Meer als biographische Momente* (1994) der phänomenologischen Wahrnehmungsforschung, um die *ästhetische Landschaft* zu bestimmen. In ihrer Argumentation kann sich eine bestimmte Landschaft erst durch die Einbildungskraft des Menschen konstituieren: „Alle ästhetische Wahrnehmung nimmt ihren Ausgang im sinnlich Wahrnehmbaren, die Imagination macht erst die Landschaft“ (Schnaubelt 1994, 106). Dabei wird das Fremde in der Natur durch die Einbildungskraft des Menschen modifiziert und als Physiognomie der Landschaft zu unseren eigenen Bedingungen. Die Landschaft generiert sich als Produkt des theoretischen Geists. Der Ursprung der ästhetischen Wirkung der Landschaft auf den Menschen liegt in ihrer sinnlichen Wahrnehmung, in ihrem gestalthaften Erscheinungscharakter. „Ein ganz bestimmter Ausdruckscharakter, haftet an jeder Landschaft, sie präsentiert sich so in ihrer Wirkung auf uns“ (Schnaubelt 1994, 110).

Essentiell ist dabei die Erkenntnis, dass das Betrachten der Landschaft gleichzeitig ein schauender und ein fühlender Akt ist, in dem sich der Mensch direkt selbst erfährt (vgl. Schnaubelt 1994, 110). „Ich erfahre und erlebe unmittelbar mich. Die Einfühlung in die Landschaft ist eine Erfahrung, in der ich mich selbst im Gegenstand erlebe, ein Identitätserlebnis [...]“ (Schnaubelt 1994, 110).

Anita Aigner geht in ihrer Argumentation noch einen Schritt weiter, indem sie die kulturellen Einflüsse und Vorbelastungen der Betrachter als entscheidende Auswirkung auf das Empfinden von Natur mit einbezieht. Sie beschreibt *Landschaft* als einen „Resonanzraum für Gefühle und Empfindungen“ (Aigner 2004, 7), welche aus „Interessegeleiteten und kulturell mitstrukturierten“ (ebd.) Wahrnehmungen resultieren. Landschaft ist demnach nicht einfach eine draußen vorgefundene Naturrealität, sondern eine „durch bestimmte Interessen motivierte [...] Vorstellung von Außenwirklichkeit“ (Aigner 2004, 24f.), die aufgrund der in einer Kultur etablierten Werthaltungen, Darstellungskonventionen und Wahrnehmungsgewohnheiten dementsprechend empfunden wird. Kollektive Erinnerungsbilder, Erlebnis- und Wahrnehmungsmuster kreieren die *Landschaft* als ein „Produkt unserer Wahrnehmung und Produkt einer Bewertung“ (Aigner 2004, 24f.). Diese Bewertung wiederum erfolgt aufgrund einer kulturell bedingten Beeinflussung von vorgesehenem Bildmaterial. Dabei erzeugt der Mensch durch seinen „vor eingerichteten Blick“ (Aigner 2004, 25) eine eigene Vorstellung von Außenwirklichkeit und projiziert diese in die Natur zurück (vgl. Aigner 2004, 25).

„Und wenn schon die Vorstellung, die ein Kind von der Natur hat, mit komplizierten Erinnerungen, Mythen und Bedeutungen befrachtet sein kann, wie viel verwickelter konstruiert ist dann der Rahmen, durch den unsere Erwachsenen Augen die Landschaft betrachten. Denn wenn wir auch gewohnt sind, Natur und menschliche Wahrnehmung in zwei Bereiche zu scheiden, sind sie in Wirklichkeit nicht von einander zu trennen. Bevor die Landschaft je ein Refugium für die Sinne werden kann, ist sie schon das Werk des Geistes. Ihre Szenerie ist ebenso aus Schichten der Erinnerung zusammengesetzt wie aus Gesteinsschichten“ (Schama 1996, 16).

Auch Barbara Pichler versteht *Landschaft* als ästhetischen Begriff und als eine kulturell vorbelastete Konstruktion, die im Akt des Betrachtens stets mitschwingt. Sie fasst zusammen: „Landschaften und in Folge ihre Repräsentation sind eine Art, die Welt zu sehen und zu beschreiben. Sie sind verbunden mit Fragen zur historischen, kulturellen, sozialen, nationalen und individuellen Identität und ihrer Reflexion, sie sind hochkomplexe,

ideologisch aufgeladene Produkte, die ständigen Neudefinitionen unterliegen“ (Pichler 2006, 10). Demnach stellt *Landschaft* nie das „bloß Vorgefundene, Empirische dar, sondern eine davon angeregte, letztlich jedoch abgelöste Leistung des Betrachters“ (Jost 2004, 217). Sie ist „Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes“ (Jost 2004, 217).

### **2.1.2.3. Filmische Landschaft, Landschaft im Film**

„Die ästhetische Landschaft bezeichnet das konventionalisierte Bild, das sich der Mensch von den Erscheinungen der Natur macht. [...] Sie ist das Bild der natürlichen Dinge, das überall verfügbar gemacht werden kann und den aufgeklärten Menschen dazu einlädt, seine Sehnsucht nach der verlorenen Natur auf sie zu projizieren. Weil er diese Sehnsucht mit realitätsnahen Ansichten aus aller Welt zu befriedigen wusste, erhielt der Film schon kurz nach seiner Erfindung einen festen Platz unter den Medien, die Landschaften abbilden“ (Trolle/ Truniger 2006, 57).

Die begriffliche Abgrenzung von Natur und Landschaft, sowie die zuvor herausgearbeiteten Erkenntnisse des Landschaftsbegriffes und dem Wissen von Landschaft als *ästhetische Landschaft* macht es möglich, dass der Landschaftsbegriff für die Analyse von Filmen verwendbar gemacht wird (vgl. Pantenberg 2005, 15). Zudem bietet das Wissen über die Landschaft als ästhetische Landschaft die Grundlage dafür, dass auch im Medium Film abgebildete Landschaften stets als Projektionen zu sehen und verstehen sind. Vermittelt durch den Blick der Kamera können Landschaften als Handlungsträger eingesetzt werden, wobei das reine Abbilden von Landschaften im Film schon ausreichen kann, um Geschichten zu erzählen (vgl. Path 2005, 5). Diese Landschaften sind aber immer, wie auch die Geschichten selbst, nur beispielhaft darstellbar. „Jede für sich, und dabei doch allegorisch“ (Plath 2005, 5). Dabei ist zu beachten, dass zunächst einmal die abgebildete Landschaft immer nur als das zu sehen, was sie „eigentlich ist“. Darüber hinaus jedoch (als weitere Ebene) sind „Landschaftsbilder stets mehr als die Landschaft, die sie in Ausschnitten stellvertretend darzustellen behaupten“ (Plath 2005, 9). Die Landschaftsaufnahme soll folglich etwas jenseits der abgebildeten Natur sichtbar machen und die Aufmerksamkeit des Betrachters dafür schärfen. Dabei ist es essentiell, dass Landschaftsbilder stets zeitgebunden,

also im historischen und gesellschaftlichen Kontext betrachtet werden müssen (vgl. Plath 2005, 9). „Kein Landschaftsbild ist ohne Vorbild, kommt unvorbereitet, kann kontextlos erscheinen; und noch jede Neuverortung von Bildern der Landschaft verändert deren Bild nachträglich abermals“ (Plath 2005, 10). Wie bereits im Kapitel zur Landschaftswahrnehmung erörtert, schwingt beim Betrachten von Landschaften immer eine kulturelle Vorbelastung des Betrachters mit.

Georg Lukács, ungarischer Philosoph und Literaturwissenschaftler, notierte bereits 1913 – zur Frühzeit des Films – in seiner Niederschrift *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos* (1913): „Das Lebendige der Natur erhält hier [im Film] zum ersten Male eine künstlerische Form: das Rauschen des Wassers, der Wind in den Bäumen, die Stille des Sonnenunterganges und das Toben des Gewitters werden hier als Naturvorgänge zur Kunst [...]“ (Lukács zit. n. Schnell 2000, 117). In seinem Text bezieht sich Lukács auf die Eigenart der filmischen Ästhetik gegenüber anderen Medien und erhebt darin unter anderem die Forderung, den Film schärfer von der Malerei abzugrenzen (vgl. Schnell 2000, 117). Der Film generiere eine „Kunst-Wirklichkeit“ (Schnell 2000, 117) und setzt dabei die Natur als einen „atmosphärischen Resonanzboden ein, als Entwurf und Spiegel subjektiver Qualitäten“ (Schnell 2000, 119). Durch den Prozess des Filmens wird die abgebildete Natur zu einer „Imagerie [franz.: Bilderherstellung] der Natur“ (Schnell 2000, 119).

Auch Sergej Eisenstein nennt die Landschaft im Film als Stimmungsvermittler, als atmosphärischen Spiegel: „Denn die Landschaft ist das unabhängigste Element des Films, sie ist am wenigsten belastet von bedienend-erzählerischen Aufgaben und am anpassungsfähigsten bei der Wiedergabe von Stimmungen, emotionalen Zuständen und seelischen Vorgängen“ (Eisenstein zit. n. Schnell 2000, 119). Hier wird der abgebildeten Landschaft im Film eine über die bloße Darstellung hinausgehende Ausdrucksqualität zugeschrieben, die noch weitere Funktionen übermitteln kann (vgl. Schnell 2000, 119).

## 2.2. Metapher, Allegorie, Symbol – eine Begriffsklärung

Als Abschluss des theoretischen Grundlagenteils soll im Folgenden eine kurze definitorische Abgrenzung der drei Begriffe *Metapher*, *Allegorie* und *Symbol* vorgenommen werden. Die Trennung dieser Begriffe ist für die weitere Auseinandersetzung mit dem Thema der gezeigten Landschaft im Film notwendig, da in den folgenden Kapiteln dargestellt werden soll, wie Landschaften im Film Gefühle, Befindlichkeiten, Motive, etc. repräsentieren.

Die Begriffe Allegorie, Metapher und Symbol sollen aus der Perspektive der literarischen Verwendung erklärt werden, wenngleich sie auch in der bildenden Kunst, der Rhetorik, der Malerei, sowie im Film Verwendung finden. Zudem muss bei der Betrachtung der historische Kontext stets miteinbezogen werden, standen die einzelnen Begriffe im Laufe der Geschichte doch ständig im Wechsel- oder Gegenspiel zueinander, beeinflussten sich gegenseitig, oder existierten teils im Bezug auf-, teils isoliert voneinander.

### 2.2.1. Metapher

Die ersten Anzeichen des Begriffs *Metapher* finden wir bei Aristoteles, der in seinen Werken *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) und *Rhetorik* (ca. 335-322 v. Chr.) den Ausdruck *epiphora*, übersetzt „Übertragung“, verwendet. (Daher auch die Redewendung „im übertragenen Sinne“). Die Metapher diene für Aristoteles als Werkzeug für eine poetische Redeweise, einer Sprache, die abseits des Alltäglichen verwendet wird. Die Metapher „stellt vor Augen“, sie soll Bedeutungen erzeugen und Situationen, Gegenstände oder Personen imaginieren (vgl. Kurz 1988, 24).

Die metaphorische Redeweise unterscheidet sich folglich von der alltäglichen und stellt eine „Übertragung des Nomens“ (Kurz 1988, 8) dar. (Aristoteles verstand allerdings mit *Nomen* nicht nur Substantive, sondern auch Verben und Adjektive – vgl. Kurz 1988, 9). Gerhard Kurz führt die Auslegung von Aristoteles weiter und bezeichnet die Metapher als eine „Ortsveränderung eines Nomens“ (Kurz 1988, 9). Dabei wird ein Wort verwendet, dass „von anderswo kommt“ (Kurz 1988, 9) und das eigentliche Wort ersetzt. Grundgedanke dabei ist, dass jedes Wort nur einen Ort, einen Ursprung, sprich, eine Bedeutung hat. Bei dieser Ortsveränderung wird das ursprüngliche Wort von „einem Ort auf einen anderen übertragen, dem es nicht gehört, dem es nicht *eigen* ist.

Insofern hat die Metapher eine *uneigentliche* Bedeutung“ (Kurz 1988, 9). Kurz nennt dieses Verfahren „Substitutionstheorie“, bei der das eigentliche Wort durch ein fremdes ersetzt wird (vgl. Kurz 1988, 7).

### 2.2.2. Allegorie

Die Allegorie stellt laut Kurz einen Hinweis auf eine andere, versteckte Bedeutung dar. Die Allegorie ist ein „Text mit zwei Bedeutungen [...], eine doppelsinnige Schreibart“ (vgl. Kurz 1988, 31). Wie schon bei der Metapher, stammt auch die Begriffswurzel der Allegorie aus dem Altgriechischen *allegorein* = „anders sagen“ (Tragatschnig 2004, 21). Die Allegorie ist eine „Anders-Rede“ (Tragatschnig 2004, 21).

In der Literatur erlaubt ein „allegorischer Text [...] zugleich zwei Deutungen“ (Kurz 1988, 31), eine *wörtliche* und eine *allegorische* Bedeutung. Die *wörtliche* Bedeutungsebene ist die „eigentliche, festgelegte“ (Kurz 1988, 31) Bedeutung des Wortes, welche sofort assoziiert und verstanden wird und unabhängig von Interpretationsversuchen agiert. Es handelt sich hierbei um eine äußerliche, „explizit initiale“ (Kurz 1988, 31) Bedeutung und meint ein konkretes „dies ist“ (ebd.). Die *allegorische* Bedeutungsebene („dies bedeutet“) weist auf eine verborgene, geheime, „implizit allegorische“ (Kurz 1988, 31) Bedeutung hin. Voraussetzung für das Funktionieren allegorischer Texte ist jedoch, dass nicht nur die zweite, also die allegorische Ebene bedacht wird, sondern stets beide Bedeutungsebenen berücksichtigt werden. Die *wörtliche* Ebene darf dabei nie seine ursprüngliche Bedeutung verlieren (vgl. Kurz 1988, 31).

Eine weitere Form der Allegorie ist z.B. die „Darstellung durchs Gegenteil“, eine Anspielung mit dem Verdacht auf Hintergedanken (vgl. Kurz 1988, 39 sowie Tragatschnig 2004, 22). Eine Allegorie liegt dann vor, wenn der Schöpfer seines Werkes (sei es in Literatur, Film, Malerei, etc..) eine zweite Meinung beabsichtigt hat (vgl. Kurz 1988, 60). Jacob Burckhardt nimmt 1887 in seinem Werk *Die Allegorie in den Künsten* folgenden Definitionsrahmen vor: „Allegoria ist Andeutung oder Darstellung einer Sache durch eine andere, indem man den Gedanken verhüllen und doch offenbaren will, zum Beispiel Darstellung einer allgemeinen Wahrheit durch Erzählung, Parabel, äsopische Fabel“ (Burckhardt 1887, 419).

Zusammenfassend lassen sich die zwei Begriffe *Allegorie* (Bedeutungssprung) und *Metapher* (Bedeutungsverschmelzung) folgendermaßen gegenüberstellen: Die *allegorische* Bedeutung ist nicht mit der initialen Bedeutung des Wortes identisch, sondern rekonstruiert sich um eine zweite, zusätzliche Bedeutung. Bei dieser Rekonstruktion von der ersten hin zur zweiten Bedeutung ergibt sich ein *Bedeutungssprung*. Das heißt, die zwei Bedeutungen sind voneinander abhebbar (vgl. Kurz 1988, 33). Die Allegorie fungiert als indirekte Darstellung, sie „[...] ist zweideutig, sie hat eine und noch eine andere Bedeutung“ (Kurz 1988, 33), wobei die erste stets zeitlich voraus geht. Sie sagt etwas *direkt* und etwas anderes *indirekt*, sie vollzieht sich als ein indirekter Sprachakt (vgl. Kurz 1988, 35).

Anders bei der *Metapher*, bei der eine *Bedeutungsverschmelzung* vorliegt. „Die zugrunde liegende wörtliche Bedeutung hat nicht den Status einer anderen Bedeutung“ (Kurz 1988, 33). Zudem erscheint die Bedeutung nicht sofort als sinnvoll, als wörtlich verstandenes. Kurzum: „Die Metapher verschmilzt zwei Bedeutungen zu einer, die Allegorie hält sie nebeneinander“ (Kurz, zit. n. Dumarsais/ Fontanier 1984, 179f.).

### 2.2.3. Symbol

Im allgemeinen modernen Sprachgebrauch wird der Terminus *Symbol* sehr uneinheitlich verwendet. Zum Beispiel bedeuten die Ausdrücke *literarisches Symbol*, *Verkehrssymbol*, *logisches Symbol*, *symbolische Handlung*, etc. allesamt jeweils etwas anderes. „Der Ausdruck *Symbol* kann ein arbiträres, konventionelles Zeichen, aber auch das Gegenteil, ein durch Analogie oder durch einen Sachzusammenhang motiviertes Zeichen bedeuten“ (Kurz 1988, 67). Eine symbolische Handlung zum Beispiel, steht im Unterschied zu einer realen, pragmatisch-instrumentellen Handlung, sie besitzt eine „Stellvertreter- oder gar Ersatzfunktion“ (Kurz 1988, 67). Dabei ist jede Tat Ausdruck. „Alles, was wir tun, drückt auch aus. Wir können nicht nichts zu verstehen geben“ (Kurz 1988, 67). Laut Kurz entsteht ein im Erwachsenwerden immer stärker ausprägendes „universelles Symbolbewusstsein. Als erwachsen gilt, wer nicht mehr sich, sondern sich symbolisch zeigt“ (Kurz 1988, 68). Erst durch dieses sich entwickelnde Bewusstsein können Handlungen und Gegenstände verstanden werden, es entsteht ein „symbolisches Verständnis“ (Kurz 1988, 68). „Ein zerfetztes Stück Tuch kann ein nationales Symbol werden. Politische Herrschaft beruht wesentlich auf symbolischen Ordnungen, die Vertrauen und Kontinuität, Zugehörigkeit und

Abgrenzung, Anerkennung und Geringschätzung, Nähe und Distanz bestätigen. Die Tagesschau des Fernsehens informiert nicht nur, sie symbolisiert, [...] als öffentliches Medium auch die Bedeutung dessen, worüber sie informiert, und sie symbolisiert durch vertraute Sprecher und festgelegten Zeiten und Szenerien Kontinuität, Dauer im Wechsel“ (Kurz 1988, 68).

Das Funktionieren von symbolischen Handlungen und Gegenständen setzt jedoch ein Verständnis von pragmatischen Handlungen, sowie das bewusste Abgrenzen von *pragmatischen* und *symbolischen* Verstehen voraus und wird dann angewendet, wenn mit der pragmatischen Bedeutung noch nicht alles erfasst worden ist (vgl. Kurz 1988, 74). Pragmatisches Verstehen ist zweckorientiert und, wie Kurz es nennt, eine „elementare Form der Alltagswelt“ (Kurz 1988, 74). Die Bedeutung von Symbolen ist dabei nicht festgeschrieben, Symbole bezeichnen nicht und benennen nicht. Vielmehr geben sie zu denken und müssen gedeutet werden (vgl. Kurz 1988, 80). „Erst durch ihre Deutung werden Gegenstände und Ereignisse zu Symbolen. Die symbolische Bedeutung ist die symbolische Deutung“ (Kurz 1988, 80).

#### **2.2.3.1. Der Symbolbegriff in der Romantik**

Im Vorfeld der Romantik wurden die Begriffe der *Allegorie* und des *Symbols* noch synonym verwendet, erst im Laufe der klassischen Epoche und jener der Romantik bemühten sich deren Vertreter um eine Trennung dieser Begriffe. Es entstand eine große Ablehnung gegenüber der Allegorie, welche den damaligen Idealvorstellungen des Künstlerischen nicht zu entsprechen schien. Friedrich Schlegel, Vertreter der Frühromantik, formulierte in seiner um 1800 verfassten Niederschrift *Gespräch über die Poesie*, dass die Allegorie – um 1800 wurden die Begriffe *Symbol* und *Allegorie* noch nicht getrennt verwendet – es möglich macht, das Unaussprechliche (in der Kunst) auszusprechen: „Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen“ (Schlegel 1800, 107). Im Jahr 1823 mutiert der Begriff „allegorisch“ bei Schlegel schließlich zu „symbolisch“, auch die romantischen Künstler taufen den Begriff auf jenen des „Symbols“ um, jenen Begriff, der bereits in der Antike für Zeichen verwendet wurde, deren „eigenen sinnfälligen Sein Bedeutung zugesprochen werden konnte“ (Tragatschnig 2004, 28).

Auch Immanuel Kant und Johann Wolfgang von Goethe hatten bereits um die Jahrhundertwende erste Abgrenzungen der Begriffe formuliert. Kant hatte bereits um 1790 die „sinnlichen Aspekte des *Symbols* hervorgekehrt“ und das „Symbol für die Reflexion“ als eine „indirekte, mittels einer Analogie funktionierenden Darstellung“ (Tragatschnig 2004, 30) definiert, die den Ausgangspunkt metaphorischer beziehungsweise allegorischer Sinnverknüpfungen bildet (vgl. Tragatschnig 2004, 30).

Goethe stellt 1797 der Allegorie einem symbolischen Zeichentypus gegenüber, welcher das Dargestellte auf einer poetischen Ebene durch tiefes Gefühl hervorbringt und das Kunstwerk für sich alleine stehend deklariert. Es entwickelte sich die Vorstellung einer Bedeutungspräsenz (= *Selbstbedeutsamkeit* des Werkes. Ein Begriff, den Jahre später auch Schelling aufgriff. – vgl. Tragatschnig 2004, 33). Ferner sah er die Allegorie als eine „präzise Stellvertretung des Begrifflichen“ (Tragatschnig 2004, 31), während das Symbol als „wahrhafte Repräsentation des Allgemeinen im Besonderen eine Idee zwar ausdrücke, aber dennoch in ihrer letztlich begrifflichen Unfassbarkeit belässt – und somit den Spagat einer *Darstellung des Undarstellbaren*“ (Tragatschnig 2004, 31). Für Goethe muss das Symbol zwei Bedingungen erfüllen, *Anschaulichkeit* und *repräsentative Bedeutung*. „Ein Besonderes vertritt ein Allgemeines, insofern es ein charakteristischer und eminenter Teil dieses Allgemeinen ist und macht dieses Allgemeine dadurch gegenwärtig, d.h. bewusst, vorstellbar, überschaubar“ (Kurz 1988, 70).

Goethes Formulierung der Symbolik, in der auch die Bedeutung der *absoluten Idee* hervorgehoben wird (vgl. Tragatschnig 2004, 31 u. 33) entsprach den romantischen Idealvorstellungen, woraufhin sich die Romantiker fortan dem Symbolbegriff bedienten.

### **2.2.3.2. Das metonymische Symbol**

Gerhard Kurz nennt in einer Unterteilung von drei *Typen des Symbols*, (synekdochische Typ, metonymische Typ, metaphorische Typ), den für meine Arbeit relevanten *metonymischen* Typ, welcher auffällig oft in der Gattung der Schauerliteratur (hervorgehend aus der Romantik) eingesetzt wird. Beispielsweise symbolisieren darin Raum und Zeit psychische Situationen, die dazu tendieren, den Menschen in Abhängigkeit von seiner Umwelt erscheinen zu lassen. Zudem scheinen die Grenzen von äußerer Welt und innerlichem Zustand als aufgehoben (vgl. Kurz 1988, 83). „Verfallene, unheimliche nächtliche Räume,

Ränge, Keller und Szenerien fungieren als Symbole von unbewussten Ängsten und schrecklichen Bedeutungen. Venedig, die schöne, morbide Stadt ist ein rekurrentes Todessymbol in der modernen Literatur [...] ebenso der Winter als Symbol von Erstarrung und Tod. [...] Regen und Herbst sind beliebte Symbole für Melancholie und Einsamkeit“ (Kurz 1988, 83). Kurzum, für Gerhard Kurz können Symbole des metonymischen Typs Gefühle und Schicksale suggerieren. Durch ihre unterschwellige, naturwüchsige Art des Bedeutens lassen sie diese stets als etwas Ominöses erfahren. Sie weisen die Tendenz auf, sich auf eine „erzählte Situation als Ganzes zu beziehen, auf den zugrunde liegenden thematischen Zusammenhang [...]“ (Kurz 1988, 84). Daraus resultierend können symbolische Deutungen zu elementaren und allgemeinen Bedeutungsstrukturen führen, auf „lebensgeschichtlich elementare Paradigmen des Verhältnisses des Menschen zu sich und zur Welt, auf das Leben überhaupt“ (vgl. Kurz 1988, 84).

Eine solch existenzieller Ansatz stellt einen passenden Anknüpfungspunkt für die weitere Beschäftigung mit Herzogs Auffassung der Welt dar. Auch bei Herzog werden mit symbolischen Darstellungen, insbesondere Naturdarstellungen, ominöse, schicksalhafte Bedeutungen im Protagonisten, sowie im Betrachter generiert. Im Kapitel 3. dieser Arbeit wird dieses Empfinden und die filmische sowie literarische Umsetzung Herzogs eingehend beleuchtet werden.

### **3. Der Stellenwert der Natur bei Werner Herzog**

#### **3.1. Die Person Werner Herzog**

##### **3.1.1. Ursprung, Einflüsse, Filmsprache**

„Es spielt keine Rolle, wo ich meine Filme gemacht habe. Geografisch betrachtet bin ich zwar sehr weit herumgekommen, aber ich habe das Gefühl, dass alle meine Filme nicht nur sehr deutsch, sondern vor allem sehr bayerisch sind. Ich bin als Bayer aufgewachsen – und es war dann ein wahrer Kulturschock für mich, als ich als älterer Bub für eine Zeit in Schwaben lebte, wo die Kinder einen anderen Dialekt sprechen. Schließlich musste ich als Elfjähriger Hochdeutsch lernen, was eine schmerzhaft Erfahrung für mich war. Ich schreibe zwar in Deutsch, aber ich bin durch und durch ein Bayer“ (Herzog zit. n. Holfelder 2012, 264).

Bei der Beschäftigung mit den Werken Herzogs ist es von größter Notwendigkeit, seine Herkunft zu berücksichtigen. Denn erst durch den Miteinbezug dieser persönlichen Ursprünge und Einflüsse ist es möglich, seine Filme und die darin auftretende Natur in vollem Umfang zu verstehen. Herzogs nationale Identität, sein Verhältnis zur Natur, die Herangehensweise an das Medium Film und seine Sicht auf die Welt sollen in diesem Kapitel erläutert werden. Denn die darauf folgende Analyse seiner Filme muss auch im Hinblick auf die oben genannten Kriterien verstanden werden.

Im August 2012 veröffentlichte Moritz Holfelder eine umfassende Biografie zu Werner Herzog, in welcher er den Ursprung von Herzogs intensiver Naturbeziehung auf dessen Kindheit zurückführt (vgl. Holfelder 2012, 262). Als Kind einer vaterlosen Generation nach dem Zweiten Weltkrieg wuchs Herzog in einem Bergdorf im oberbayerischen Sachrang, nahe der österreichischen Grenze auf. Dort lernte er schon früh die Spuren der unsicheren Nachkriegszeit, sowie jene ursprüngliche Landschaften kennen, die später in seinen literarischen wie filmischen Werken auf unterschiedlichste Weise immer wiederkehren. Aus dieser ländlichen Umgebung heraus entwickelte Herzog neben der Faszination für unberührte Landschaften auch seine große Leidenschaft für das Zulußgehen. In diesen frühen Kindesjahren erkundete Herzog zusammen mit seinen Freunden das umliegende Gebirgstal,

wo sie auf Überreste des Zweiten Weltkriegs stießen. Diese apokalyptischen Trümmerwelten wurden zum Spielplatz der Kinder, sie tollten mit zurückgelassenen Gewehren und Pistolen herum und schufen sich in den Ruinen der „bestialische[n] Moderne“ (Holfelder 2012, 262) ihre eigenen Königreiche (vgl. Buchka 1989, TC 00:01:00) .

Das Konstruieren eigener Welten, die Verwendung von Ruinen und apokalyptischen Schauplätzen in seinen Filmen, sowie der Miteinbezug von ursprünglichen Landschaften sind allesamt prägende Motive aus Herzogs Kindheit, welche als Erklärung für sein Schaffen herbeigezogen werden können. Diese frühen Kindheitserinnerungen prägten Herzog, wie er selbst erklärt, viel stärker als zum Beispiel alle intellektuellen Ereignisse, die ihm später in seinem Leben widerfahren sind (vgl. Buchka 1989, TC 00:01:25). Daraus resultiert, wie im anschließenden Kapitel genauer erläutert wird, wenn es zu schöpferischen Prozessen kommt, auch seine Bevorzugung einer intuitiven Herangehensweise gegenüber einer intellektuellen.

#### **3.1.1.1. Das physische Kino**

„Stil ist etwas, das ganz von selber, als Beiprodukt, aus einer ganz bestimmten Arbeitsweise heraus kommt, aus einer ganz bestimmten Grundhaltung. Stil ist eben ein Element, das vom Leben direkt herkommt. So wie Sie nichts dafür können, wie Ihre Handschrift eben aussieht. [...] Ich habe mich noch nie im Leben um Stil gekümmert“ (Werner Herzog im Interview mit H.G. Pflaum 1979, 61f.).

In seinen Jahren als Filmmacher entwickelte Herzog ein weiteres filmisches Merkmal, nämlich seine Vorliebe für das *physische* Kino. Das bedeutet, dass für Herzog das Filmmachen in erster Line keine geistige, sondern eine athletische, handwerkliche, *physische* Anstrengung darstellt. Es stellt keinen zerebralen Akt dar, sondern „kommt aus den Schenkeln. Es ist keine Literatur, keine Akademie, es ist irgendetwas anderes“ (Prager 2007, 3). Diese grundlegende Haltung Herzogs macht sich sehr stark in den Sujets seiner Filme bemerkbar, in denen es oft um körperliche Anstrengungen und extreme Strapazen geht. Dabei setzt er die Zuschauer frontal und physisch Ereignissen wie Einsamkeit, Schwäche und Angst aus. Attribute, die sich ferner auch in den Charakteristiken der Protagonisten wieder spiegeln.

In nahezu jedem Werk Herzogs finden sich zahlreiche Spuren dieser Körperlichkeit, welche einen enorm wichtigen Ankerpunkt für das ästhetische Verständnis seiner Filme darstellt.

Aus diesem Vorzug des physischen gegenüber dem zerebralen Kino geht auch Herzogs Ablehnung von Wissenschaft, Politik und Wirtschaft einher. Mit der Erhebung des Sensuellen und des Physischen gegenüber dem gesprochenen Wort verzichtet er ferner auf psychologisch ausformulierte beziehungsweise rational erklärbare Verhaltensmuster seiner Figuren. Wenn zum Beispiel der Protagonist Kaspar Hauser in Herzogs Film *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) mit seinen naiven, unvoreingenommenen Gedankengängen die Glaubwürdigkeit der logischen Schlussfolgerung untergräbt, (siehe „Laubfrosch-Szene“ TC 01:10:28 sowie: vgl. Prager 2007, 3) preist Herzog den unschuldigen Geist des Menschen und zeigt, wie wenig Platz dieser im modernen Leben hat (vgl. Wahl 2011, 149). Diese Szene entspricht ferner Herzogs grundlegender Haltung, dass das Leben in seinem ursprünglichen Zustand wesentlich menschengerechter sei. Im Gespräch mit *der Zeit*-Redakteurin Katja Nicodemus von 2010 erklärt Herzog seine persönliche Ablehnung gegenüber wissenschaftlicher Beschäftigungen oder Versuche psychologischer Interpretationen:

Herzog: „Mit Psychologie will ich mich überhaupt nicht beschäftigen.“

ZEIT: „Warum nicht?“

Herzog: „Weil ich grundsätzlich glaube, dass die Selbstanalyse ein schrecklicher Fehler unserer jetzigen Zivilisation ist. Weil jeder dunkle Winkel unserer Seele unbedingt ausgeleuchtet werden muss. Aber eine Wohnung, die bis zum letzten Winkel ausgeleuchtet ist, wird unbewohnbar. Und Menschen, die durch Psychoanalyse bis in den letzten Winkel erforscht sind, werden unbewohnbare Menschen. Mit denen kann ich nicht mehr umgehen, und mit denen will ich auch nicht mehr umgehen. In ihrer Größenordnung ist die Katastrophe der Psychoanalyse vergleichbar mit der spanischen Inquisition. Die Inquisition wollte nämlich die Erklärung der Glaubensinhalte, ausgeleuchtet bis in den letzten Winkel. Auch die muslimischen Elemente, die wohl noch versteckt in Spanien herumschwirrten, wollte man ausjäten. Und die Psychoanalyse ist genauso schlimm“ (Nicodemus 2010).

### 3.1.1.2. Neue Bilder

Viele der Bilder, die ich [Herzog] im Kino gezeigt habe, die als neu oder als außergewöhnlich empfunden sind, sind im Grunde genommen ganz einfache Sachen, die in uns selber drin stecken, also Bilder, die so wie ein schlafender Freund in einem ruhen [...] Deswegen kommen einem die Bilder auch gar nicht so ungewöhnlich vor. Man glaubt auf einmal etwas ganz Bekanntes zu entdecken, was man nie gesehen hat [...] Ich, als Filmmacher, mache Sie mit einem guten Freund bekannt, den sie noch gar nicht kennen (Herzog zit. n. Buchka 1989, TC 00:07:40).

Herzogs Kino ist von einer intuitiven Vorgehensweise bestimmt. Es gestaltet sich nach einer persönlichen Auswahl an sinnlichen Effekten, die über jegliche bewusste Bewertung hinausgehen (vgl. Prager 2007, 3). Herzog selbst nennt seine Vorgehensweise eine „archäologische Sehweise“, (Jansen 1976, 81) bei der er seine Geschichten oft erst ausgehend von den Schauplätzen konstruiert. Dabei ist ein „Ausdruck des Vor-Bewussten im Bild der Landschaft“ (Jansen 1976, 81) auffindbar.

Dies bildet auch den Grundstein für die außergewöhnliche Bildsprache, die seinen Filmen ein weiteres individuelles Merkmal verleiht. Zusammen mit seinen Kameramännern ist Herzog auf der ständigen Suche nach neuen und unentdeckten Bildern von der Welt. Sein Bestreben ist es, über „unverbrauchte“ Bilder die Welt in einer Art erscheinen zu lassen, wie sie dem Zuschauer noch nie präsentiert wurde (vgl. Buchka 1989, TC 00:12:20). Diese Forcierung einer neuen, unverbrauchten Perspektive ergibt sich vor allem aus der grundlegenden Werthaltung Herzogs, der jede Art der kommerziellen Bilderproduktion, wie sie in TV- und Werbeformaten propagiert werden, strikt ablehnt. Viel eher versucht er die Natur und die uns umgebende Welt neu zu entdecken, sie zu untersuchen und sie dabei mit anderen Augen erfahrbar zu machen. Herzogs Ziel ist eine alternative Darstellungsform, die jenseits der kommerzialisierten Discoverychannel-Bilderwelt existiert (vgl. Prager 2007, 83). Er ist auf der Suche nach Bildern, die „unserem Zivilisationsstand adäquat sind“ (Herzog zit. n. Buchka 1989, TC 00:12:25), denn jene Bilder auf Postkarten, als Reklame in Zeitschriften oder im Fernsehen, „hinken unserem Zivilisationsstand hinterher [und] Zivilisationen, die keine adäquate (Bild-)Sprache finden, müssen aussterben, so wie Dinosaurier ausgestorben sind“ (Herzog zit. n. Buchka 1989, TC 00:12:45).

Aus diesem Grund verzichtet Herzog auch bewusst auf etablierte Formen und Traditionen der Filmsprache. Der Versuch des unvoreingenommen, neutralen Blickes auf die Welt artikuliert Herzogs Appell an die Menschheit, sich den gegebenen Wahrnehmungsumständen und -konventionen aufzulehnen und die Welt nicht durch die „Linse der rationalen Veranlagung“ (Prager 2007, 83) zu sehen. Viel eher soll sie ästhetisch, mit unseren Sinnen, als mit dem Verstand begriffen und wahrgenommen werden. Um ein Beispiel zu nennen: In *Fata Morgana* (1971), ein Film der ausschließlich in Afrika gedreht wurde, ist im ersten Drittel des Films eine Panoramaaufnahme von tausenden Flamingos zu sehen. Diese Sequenz ist von einem Helikopter aus gefilmt, wodurch die enorme Distanz und die rasante Geschwindigkeit der Kamera die Tiere gar nicht mehr als Flamingos erkennen lassen. Herzog erklärt aus dem Off, dass er das auch so bevorzugt (TC 00:16:23). Diese Sequenz soll dieselbe eigenartige fremde, sinnliche Impression beim Betrachter hervorrufen, die ein Außerirdischer hat, der zum ersten Mal die Erde betrachtet. Einer, der die Situation, die Farben und Formen des Planeten nicht in seinem gewohnten Wahrnehmungsbewusstsein einordnen kann (vgl. Prager 2007, 84).



Abb. 01: *Fata Morgana* – 00:16:23



Abb. 02: *Fata Morgana* – 00:16:27

Ausgehend von diesem Verständnis übersetzt die Kamera nicht bloß eine vorgefundene Wirklichkeit, sondern erschafft ihren Gegenstand durch die Aufnahme erst. „Diese Fähigkeit der Kamera vertieft die sinnliche Gegenwart des einzelnen Bildes“ (Theobaldy 1979, 14), während sie die Handlung weiterhin beeinflusst. Solch fremdartige Bilder können laut Herzog eine Art *ästhetischer Erhöhung* evozieren. Eine Erhöhung, die über andere ästhetische Ausdrucksmittel, wie zum Beispiel der Sprache nicht stattfinden kann, weil sie in unserer alltäglichen Welt als „irdisches Werkzeug“ (Prager 2007, 5) zu sehr verankert ist.

Die Sprache wird bei Herzog als ästhetisches Mittel erst hinter den Bildern und der Musik gereiht. Der Einsatz dieser, über fremdartige Bilder hervorgerufenen, ästhetischen Erhöhung kommt besonders in den für Herzog typischen, eindringlichen Eröffnungssequenzen zu tragen, welche mittels einer starken „sinnlichen Anwesenheit“ (Theobaldy 1979, 9) bestechen und die Zuschauer auf das Bevorstehende einstimmen. Es stellt ein grundlegendes Bedürfnis Herzogs dar, gleich zu Beginn den Zuschauern eine „Ferne vom Alltäglichen“, [...] eine Nähe zum Mythos, zum Traum“ (Theobaldy 1979, 11) zu vermitteln. Dabei zeigt er außergewöhnliche Bilder von befremdlichen Landschaften, die Ungesagtes und Ungesehenes erscheinen lassen. Der Andenabstieg in *Aguirre*, das wogende Weizenfeld in *Jeder für sich und Gott gegen alle*, der Strom der Wolken in *Herz aus Glas*, die Mumien in *Nosferatu*. Sie alle gelten als rätselhafte, ungeheuerliche, gespenstische Schauplätze, die eine „Aura eines schon historisch gewordenen Tatorts“ (Theobaldy 1979, 11) darstellen. Die Bilder leben vom Unbekannten, vom „fremden Schönen“ (vgl. Theobaldy 1979, 10). Dabei kommen in seinen Filmen stets mystifizierende Elemente hinzu, spirituelle, nicht verständliche, aber spürbare Ebenen, die etwas „übernatürlich Tönendes“ (Holfelder 2012, 264) mit sich bringen. „Bei Herzog geht es um den Sinn der menschlichen Existenz, aber nie kommt es so weit, dass wir als Zuschauer einen wirklichen Sinn finden würden, zumindest nicht im konkreten Film. Immer bleibt ein Rätsel übrig“ (Holfelder 2012, 264).

### **3.1.2. Selbststilisierung, Identifikation durch die Protagonisten**

„Ich bin da auf der Seite vom Kaspar, natürlich, und sehe ich mich auch ein kleines bisschen so, das ist nicht von ungefähr dahergekommen [...]“ (Herzog zit. n. Holfelder 2012, 127).

Wie bereits in den vorherigen Kapiteln angedeutet wurde, gestaltet Herzog in seinen Filmen immer wieder Grenz- und Extremerfahrungen, die oft mit Einsamkeit, Fremdheit, Flucht oder Ausgestoßenheit zu tun haben. Die Protagonisten erscheinen dabei als Randexistenzen, die sich – bewusst oder unbewusst – in äußerst zugespitzten Seinslagen hineinmanövrieren. In *Aguirre – der Zorn Gottes* (1972) oder *Fitzcarraldo* (1982) arbeiten die Protagonisten kontinuierlich, fast methodisch an ihrem eigenen Verderben, in *Nosferatu* (1979), *Stroszek* (1977), *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) und *Lebenszeichen* (1986) kämpfen soziale

Außenseiter gegen die vorherrschenden Verhältnisse der Gesellschaft, die Filme *Im Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971) und *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970) handeln von Menschen mit Behinderungen, wohingegen in *Die große Ekstase des Bildschnitzer Steiner* (1974), *Gasherbrum* (1985) und *Grizzly Man* (2005) Portraits über verstörende und zutiefst zerrissene Persönlichkeiten geschildert werden.

Kennzeichnend dabei ist, dass Herzog in seinen Filmen stets das Wesen der Menschheit, aber gleichzeitig auch immer sein eigenes Wesen untersucht (vgl. Holfelder 2012, 83). Seine Filme drehen sich bis zu einem gewissen Grad immer auch um ihn selbst. Herzog macht sich so zur „Figur seines eigenen Werks [...] – und das, ohne dass er je einen konkreten Film über sich selbst gemacht hätte“ (Holfelder 2012, 263). Seine Werke sind als Endprodukt einer Sehnsucht zu verstehen, „sich [selbst] erheben zu können“ (Holfelder 2012, 83). Dabei treten die Protagonisten meist als „stimmige Stellvertreter seiner selbst“ (Holfelder 2012, 264) auf, deren charakteristische Eigenschaften aus einer eigenen, sehr emotionalen Befindlichkeit resultieren. Herzog offenbart seine – selbst für enge Bekannte unantastbare – Persönlichkeit über die Protagonisten, sie dienen als Spiegel seiner selbst. Im Audiokommentar zu *Herz aus Glas* (1976) erzählt Herzog: „Ich erkenne mich in irgendeiner Weise wieder in dem Film. Ganz selber, als wäre ich immer dabei gewesen, als Darsteller auch. Aber der Film eignet sich nicht für Kommentare, weil er so sehr von der Atmosphäre, von den Bildern und von der Trance lebt. Einfach nur zuschauen“ (zit. n. Holfelder 2012, 30).

Die Protagonisten in Herzogs Filmen sind meist Männer mit übersteigerndem Selbstbewusstsein, die sich als Berufene verstehen, einem Traum oder einer Vision folgen und sich dabei in waghalsige Unternehmungen begeben oder sich großer physischer Belastung aussetzen (vgl. Holfelder 2012, 264f.). Sie alle leiden am „dunklen Gefühl einer innerlich empfundenen Beengung, aus der sie meist in die archaische Natur ausbrechen müssen“ (Holfelder 2012, 199). Als Alleingänger und Selbstverwirklicher folgen sie einem selbst auferlegten Auftrag, die Natur zu veredeln, „etwas Besonderes und Schönes in ihr zu schaffen“ (Holfelder 2012, 206). Sie suchen die fremde Natur auf, um sich „von der Welt zurückzuziehen“ (Holfelder 2012, 206). Auch Herzog kann – ähnlich zu den meisten seiner Filmprotagonisten – als egoistischer Einzelkämpfer bezeichnet werden, der sich gegen die vorgegebenen gesellschaftlichen Konventionen auflehnt und sein eigenes Wesen über immer neue Extremerfahrungen zu ergründen versucht.

„Nun ist er Ikonoklast – ein visionärer Künstler im Konflikt mit der bürgerlichen Gesellschaft, mit Hollywood und mit der modernen Welt insgesamt – anstatt Repräsentant eines bestimmten Ortes oder einer bestimmten Kultur“ (Wahl 2011, 146).

Aus dieser beschriebenen Symbiose von Privatperson und Charaktergestaltung lässt sich auch Herzogs Auftreten in der Öffentlichkeit erklären. Dort präsentiert er sich nämlich genauso befremdlich, geheimnisvoll und mystisch, wie er die Protagonisten in seinen Filmen inszeniert. Selbst nahe Kollegen, Freunde und Wegbegleiter bekamen die (private) Person Herzog nur kaum zu fassen. Peter Berling, Schauspieler in *Aguirre & Fitzcarraldo*, berichtet über Herzog: „[...] er [Herzog] hat eine Sehnsucht nach unbegreiflicher Ferne und dem dunklen Geheimnis der Tiefe des Regenwaldes [...] fremd geblieben ist mir allerdings der Mensch“ (Holfelder 2012, 8). Herzog stilisiert sich selbst gerne als Ausgestoßener und Außenseiter, als geheimnisvolles Wesen, das stets darauf bedacht ist, in seinem individuellen Empfinden möglichst nicht erfasst zu werden (vgl. Holfelder 2012, 272).

Zusätzlich – wie auch aus dem Anfangszitat: "[...] ich habe das Gefühl, dass alle meine Filme nicht nur sehr deutsch, sondern vor allem sehr bayerisch sind [...]" hervorgeht – ersetzt Herzog bewusst in der Öffentlichkeit seine nationale Identität durch eine regionale, um seine Herkunft speziell im Ausland noch diffuser und verschleierter erscheinen zu lassen (vgl. Wahl 2011, 146). Jan-Christopher Horak meint, Herzog habe sich selbst als einen „mystischen, visionären Künstler“ (Wahl 2011, 166) verkauft, der sich als „unberechenbarer Einzelgänger“ (ebd.) vermarktet. Holfelder spricht von einer „mythopoetischen Selbststilisierung“ (Holfelder 2012, 265) Herzogs.

„Ich habe sowieso in allen meinen Filmen immer die Hosen runtergelassen. Da bin immer ich drin“ (Holfelder 2012, 272).

Ein weiteres Indiz dafür, dass Herzog in seinen Filmen immer auch sich selbst in den Protagonisten verankert, ist die offensichtliche Vernachlässigung weiblicher Figuren. Mit der Ausnahme von *Nosferatu* (1979), in der Isabelle Adjani als Lucy eine tragende und dramaturgisch unverzichtbare Rolle spielt, treten Frauen in Herzogs Filmen meist nur als Randerscheinung, als Nebenrolle auf. Herzog dazu: „Frauen kommen bei mir eben nicht so sehr als zentrale Figuren vor, vielleicht auch deswegen, weil mir die Hauptfiguren ja auch

immer sehr nahe sind [...]“ (Holfelder 2012, 203). Das weibliche Element in Herzogs Filmen ist dann schon eher die Landschaft, die das Pendant, die Komplementärkraft zu den Männern darstellt. Sie ist es, die von den Männern erobert wird und als „angeboteter Sehnsuchtsort [...] wie die überhöhte Geliebte“ (Holfelder 2012, 205) in Erscheinung tritt. „[...] eine Geliebte zudem, die den Mann herausfordert und ihm etwas abverlangt“ (Holfelder 2012, 205). Die Landschaft wird als „natürliche Begleitung des Mannes“ (Holfelder 2012, 206) dargestellt, so wie Herzog selbst die Natur im bayerischen Priental als kleiner Junge erlebt hat (vgl. Holfelder 2012, 206). In solchen Situationen mutieren die Landschaften und Schauplätze selbst zum Träger der Handlung, wenn sie die Aktionen der Protagonisten beeinflussen, motivieren, „die Rebellion der Helden“ (Theobaldy 1979, 14) hervorrufen, oder schlussendlich sogar für ihr Scheitern verantwortlich sind.

### **3.1.3. Herzog und die Verbindung zur Romantik**

„[Der Bezug zur Romantik] [...] wird mir gerne übergestülpt, weil es eine einfache Erklärung ermöglicht. Aber wer meine Filme genau anschaut, sieht sofort, dass ich nichts in die Natur hineinromantisieren. Ich zitiere Bilder aus dieser Zeit, aber nicht die Haltung, die dahinterliegt. Manchmal – auch wenn Jahrhunderte zwischen uns liegen – entdecke ich eben einen Bruder im Geiste und fühle mich augenblicklich nicht mehr allein. So etwas habe ich mit Kleist erfahren, mit Bachs *Musikalischem Opfer*, mit dem kaum bekannten Dichter Quirinus Kuhlmann, mit dem Film *Freaks* von Tod Browning und Dreyers *Jeanne d’Arc*. Mit vielen, unterschiedlichen Dingen. Wenn ich Ihnen die Maler nennen soll, die mich beeinflusst haben, erwähne ich Grünewald, Caspar David Friedrich und, über allen anderen, Bosch und Bruegel. Auch Leonardo Da Vinci. Da denke ich etwa an die Madonna mit einem Fenster im Bildhintergrund, durch das man auf eine unermessliche, ideale Landschaft hinausschaut. Diese Art von Landschaften versuche ich auch in meinen Filmen zu finden, Gegenden, die nur in unseren Träumen existieren“ (Herzog 2002, 136).

Werner Herzog sieht sich selbst nicht als Romantiker. Wie bereits aus dem oben stehenden Zitat hervorgeht, begründet sich dies hauptsächlich durch sein ambivalentes Verhältnis zur Natur. So präsentiert uns Herzog in vielen seiner Filme die Natur nicht als einen lieblichen, verklärten Ort, sondern als Bedrohung, als eine überwältigende, dem Menschen überlegende und feindliche Macht. Beispielsweise beschreibt Herzog in Les Blanks Dokumentarfilm *Die Last der Träume* (1982), in dem die Dreharbeiten zu *Fitzcarraldo* (1982) gezeigt werden, den Dschungel als einen Ort des Sterbens und der Qual, der von Brutalität, Gleichgültigkeit, und Feindseligkeit bestimmt ist. Ferner sieht er den Dschungel als einen von der Evolution vernachlässigten, unfertigen Ort, den Gott im Zorn erschaffen hat (vgl. *Die Last der Träume* 1982, TC 01:20:10 sowie Prager 2007, 12).

Auch wenn Herzogs Werke in der Tat nicht auf rein romantische Tendenzen und Ansichten hin reduziert werden dürfen, – bei genauerer Betrachtung finden wir zahlreiche andere Einflüsse und Stilrichtungen, wie Surrealismus, Expressionismus, Existenzialismus oder Realismus – so sind doch eindeutige Einflüsse aus der visuellen und philosophischen Geschichte der deutschen Romantik spürbar. Im Folgenden sollen nun einige Punkte angeführt werden, anhand derer verständlich werden soll, warum Herzog in der Öffentlichkeit oft als Romantiker rezipiert und mit der deutschen Romantik in Verbindung gebracht wird und warum er von Brigitte Peucker als „authentische[n] Nachfolger der romantischen Tradition“ (Peucker 1984, 193) bezeichnet wird.

„Wer liest und schreibt, spekuliert auf eine persönliche Revolution, eine Umwälzung, in deren Folge entweder die gewöhnlichen Dinge unseres Lebens in neuem Licht erglänzen oder sich Abgründe öffnen, je nachdem. Wenn man das Leben mit Poesie anstecken möchte, bedient man sich am besten der romantischen Verfremdungstechnik [...]“ (Ludwig Tieck zit. n. Safranski 2009, 52).

Zunächst ist die aus der romantischen Geisteshaltung entspringende *Poetisierung des Lebens* ein wesentlicher Bestandteil, der Herzogs Werke durchzeichnet. Hervorgehend aus der Verschmelzung diverser Kunstgattungen zu einer angestrebten „Universalpoesie“ (siehe Kapitel 2.2.2.) verstanden die Romantiker den Vorgang der Poetisierung des Lebens, bei dem alltägliche Geschehnisse als sentimentale Vorgänge aufgenommen und entsprechend in der Kunst verwertet wurden, als grundlegende Eigenschaft ihrer Epoche. Genauso sind Herzogs

Werke emotional aufgeladene Produkte einer subjektiven Anschauung und Poetisierung der (Um-)Welt, in der subjektive Eindrücke und reale Vorgänge zu einem stilisierten Endergebnis fusionieren. Ziel ist es, über die *Verfremdung des Gewöhnlichen* Utopien zu suchen, die direkt vor unseren Füßen liegen. Beispielsweise finden wir in Herzogs tagebuchähnlichem Reisebericht *Vom Gehen im Eis* (1980) zahlreiche Stellen, in denen er Realität mit Fiktion verschwimmen lässt. Bei den Schilderungen seines winterlichen Fußmarsches von München nach Paris findet Herzog mitten in Europa die gefühlte Arktis (vgl. Holfelder 2012, 259) und beschreibt Landschaften, als wären sie bis dato unentdeckt gewesen – von „vorzivilisatorischer Unschuld“ (Holfelder 2012, 262). Er stilisiert seine Wandergeschichte als mythendurchdrungenes Märchen, mit gewaltigen Stürmen, seufzenden Schneebäumen, wegweisenden Reihern und unendlicher Einsamkeit (vgl. Holfelder 2012, 262). All seine Eindrücke sind existenziell aufgeladen und entsprechen dem romantischen Verständnis, das beim „Anblick von Landschaften bestimmte Gefühle und Erinnerungen geweckt werden, die wiederum die Imagination des Betrachters ankurbeln und schließlich die abstrakte Wirklichkeit in den Hintergrund rücken“ (Pichler 2006, 34).

„Der romantische Geist ist vielgestaltig, musikalisch, versuchend und versucherisch, er liebt die Ferne der Zukunft und der Vergangenheit, die Überraschungen im Alltäglichen, die Extreme, das Unbewusste, den Traum, den Wahnsinn, die Labyrinth der Reflexion. Der romantische Geist bleibt sich nicht gleich, ist verwandelnd und widersprüchlich, sehnsüchtig und zynisch, ins Unverständliche vernarrt und volkstümlich, ironisch und schwärmerisch, selbstverliebt und gesellig, formbewußt und formauflösend. Der alte Goethe sagte, das Romantische sei das Kranke“ (Safranski 2009, 13).

In diesem Zusammenhang spielt auch die Selbstreflexion, die über Ironie und Stilisierung gekennzeichnet ist, eine bedeutende Rolle. Für die deutschen Romantiker hatte der Begriff der *Ironie* wenig mit unserem Verständnis von Ironie zu tun, sondern bezeichnete vielmehr etwas, das das Medium selbst reflektiert. Ironie gilt demnach in der Romantik als eine künstlerische Art der *Selbstreflexion*, die auf den grundlegenden Zwiespalt aufmerksam machen soll, dass ein Kunstwerk stets mit dem Bewusstsein der Präsenz einer Autorschaft wahrgenommen werden soll und gleichermaßen (als Illusion) für sich alleine steht.

Dieses Oszillieren zwischen der Kenntnis über Autorschaft und dem Öffnen gegenüber der Illusion soll verständlich machen, dass ein Kunstwerk niemals Realität ist, sondern stets über den Geist des Schöpfers zu einer subjektiven Realität geformt wurde. Dadurch wird aber ein Widerspruch offen gelegt: Jedes Kunstwerk (sei es Poesie, Film oder Malerei) das Plausibilität vermitteln will, muss eine „falsche Welt“ erschaffen um diesen Effekt zu erreichen, denn die reine Wahrheit könne es nicht abbilden (vgl. Prager 2007, 14). Dieses Spiel zwischen Wahrheit und Lüge macht folglich die Ironie aus. Und genau diese Ironie ist bei Herzog das, was unter *Stilisierung* fällt, wenn er die „Sinnwelt für seine Zwecke willkürlich [einsetzt]“ (Frenzel 1969, 300). Im Fazit dieser Arbeit werde ich anhand des Begriffs der *ekstatischen Wahrheit* auf diesen Punkt zurückkommen.

Als weitere Verbindung Herzogs mit der romantischen Tradition lassen sich die Betonung auf Landschaften, sowie die Verschmelzung von Natur und Bewusstsein hervorführen. Herzog präsentiert uns „Traumszenarien, in denen die Schönheit einer imaginierten Natur sowie die Erfahrungen von Einsamkeit, Verlorensein und einer existentiellen Grundangst beschworen werden“ (Holfelder 2012, 251). Dabei fungieren die Landschaften in Herzogs Filmen – wie auch im Verständnis der Romantiker – meist als Ausdruck der menschlichen Seele. Zu *Aguirre* (1972) sagt Herzog: „Es handelt alles über unsere Träume, unseren tiefsten Emotionen, unsere Albträume. Es ist nicht bloß ein Schauplatz, es ist ein Seelenzustand. Es hat beinahe menschliche Eigenschaften. Es ist ein grundlegender Teil des Wesens innerer Landschaft. [...] Die Frage die ich mir als aller erstes stellte, wie ich mit dem Dschungel konfrontiert wurde, war: Wie kann ich dieses Gebiet als Geisteslandschaft darstellen“ (Herzog 2002, 81).

Ein weiterer wichtiger Punkt in den Verbindungen zwischen Herzog und der deutschen Romantik ist die Re-Inszenierung bekannter Motive der Werke Caspar David Friedrichs. Vor allem in Filmen, in denen die Natur als verherrlicht dargestellt wird, zieht Herzog Friedrich als Inspiration für Lichtstimmungen und Disposition der Figuren herbei. (Für die genauere Analyse siehe: Kapitel 3.2.1.4. und 3.2.2.3.) Herzogs Filme – ob sie nun in Bayern, Peru oder Pakistan gedreht wurden – bestechen durch eine Oberhand von Nebel, Berglandschaften und Wasserfällen, sowie von zierlich erscheinenden, menschlichen Figuren. „[D]üster mythische Gebirgsformationen und rätselhaft fantastische Landstriche“ (Holfelder 2012, 251) manifestieren sich auf der Leinwand als Seelenlandschaften.

Entgegen Herzogs Meinung werden hier nicht lediglich romantische Motive nachgestellt, sondern darüber hinaus charakteristische romantische Neigungen, Landschaften als äußerliche Repräsentation von komplexen inneren (psychologischen) Befindlichkeiten zu zeigen, mit eingebettet. „Bei Herzog sei der Umweg über das Exotische, die Möglichkeit, sich selbst zu erblicken“ (Wahl 2011, 112).

„Ich habe beispielsweise kaum Bezug zum Expressionismus, ich fühle mich da gar nicht zuhause; das wird oft falsch gesehen, vor allem im Ausland gibt's da natürlich ganz starke Fehldeutungen. Da wird immer geschrieben, jeder Deutsche hätte was zu tun mit Brecht, oder mit Caspar David Friedrich. Aber den Brecht kann ich nun gar nicht ausstehen. Caspar David Friedrich ist natürlich schon ein Einfluss, wie überhaupt diese ganzen Kultureinflüsse sicherlich an mir wirksam und auch noch ablesbar sind [...]“ (Herzog zit. n. Pflaum 1979, 59).

Folgende Punkte können nun angeführt werden, die Herzogs Verbindungen zur Romantik ausmachen: (1) Poetisierung und Sentimentalisierung von Alltäglichem, (2) Ironie und Selbstreflexion, (3) Verwendung von Landschaft als Ausdruck der menschlichen Seele und (4) Rekonstruktion von Caspar David Friedrich Tableaus. All diese Parallelen zur deutschen Romantik machen einen wesentlichen Bestandteil der Herzog'schen Handschrift aus und sind daher bei der Beschäftigung mit seinen Werken stets zu berücksichtigen.



### 3.2. Die verklärte Natur

„Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder“ (Novalis zit. n. Koerner 1998, 7).

#### 3.2.1. Nosferatu – Phantom der Nacht (1979)

##### 3.2.1.1. Inspiration, Romanvorlage, Adaption

Werner Herzogs *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979) ist eine filmische Adaption von Bram Stokers *Dracula* und stellt gleichzeitig eine Hommage an Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) dar. Herzogs eigenen Angaben zufolge ist der Film jedoch nicht als Remake, sondern als eine „Deklaration zu seiner Verbindung zu den Besten des deutschen Films“ (Prager 2007, 104) zu verstehen.

Auch wenn sich Herzogs Adaption weitgehend nach der Romanvorlage richtet, so weicht er stellenweise jedoch wieder von dieser ab. Während im Original mit dem Tode Draculas auch dessen Gefolgschaft vernichtet wird, so lebt in Herzogs Version der infizierte Jonathan, gespielt von Bruno Ganz, als Vampir weiter. Statt eines für das Horrorgenre typischen Happyends, gibt es hier ein modernes, kulturpessimistisches Ende. Für Jürgen Theobaldy, der Herzogs moderner Adaption kritisch gegenüber steht, stellt das Ende einen „Pathos des Sinnlosen“ dar, wenn sich Lucy, dargestellt von Isabelle Adjani, *Nosferatu* „hingibt, um ihn aus der Welt zu schaffen, während der nächste Vampir bereits in der Wohnstube sitzt“ (Theobaldy 1979, 43). Lucys Opfertat durchdringt einen Moment von Vergänglichkeit um ihren Handlungen einen Sinn zurückzugeben. Sie stirbt ihren Märtyrertod „beglückt und nicht verzweifelt“ (Theobaldy 1979, 43), trotzdem hinterlässt sie „das Chaos, das trotz ihrer Auflehnung in der Welt geblieben ist“ (Theobaldy 1979, 43). Zudem fehlen für Theobaldy eine sich entwickelnde Geschichte sowie klassische Horrorszenen, wie man sie vom Genre des Vampirfilms kennt (vgl. Theobaldy 1979, 45). Spannungsaufbau und vorantreibende Handlungsmomente sind hier - wie in vielen anderen Filmen Herzogs - kaum vorhanden. Dennoch ist es Herzogs einziger Film, der in gewisser Weise von einer Sehnsucht nach Liebe erzählt und in dem eine „Frau im Mittelpunkt einer männlichen Erlösungsfantasie steht“ (Holfelder 2012, 199).

Im Gegensatz zu Murnaus Nosferatu, der charakterlich nahe am Roman angesiedelt ist und eine starke und selbstsichere Person darstellt, sehen wir bei Herzogs eine von Einsamkeit geplagte und Mitleid erregende Figur. Herzogs Dracula, dargestellt von Klaus Kinski, erscheint weder als „unheimliches Monster“ (Holfelder 2012, 199) noch als „glamouröser Fürst der Finsternis“ (ebd.). Viel eher sehen wir eine an der Menschheit verzweifelnde Kreatur, die den Wunsch hegt, den „Fluch der eigenen Einsamkeit zu überwinden“ (Holfelder 2012, 199). Dabei erscheint ihm die Welt unangemessen und fremd, er kann sie nur noch leidend erfahren (vgl. Wetzel 1979, 135). Es liegt eine gewisse Opferrolle in ihm, melancholisch, sehnsüchtig und traurig leidet er unter der Abgeschlossenheit von den Menschen (vgl. Theobaldy 1979, 45). Selbst die Unsterblichkeit macht ihm zu schaffen. Das einstige „titanische Aufbäumen“ (Wetzel 1979, 136) der früheren Herzog'schen Helden ist bei dieser Figur nicht zu erkennen. Sein Unmut und seine Verzweiflung richten sich vielmehr gegen sich selbst, als gegen die Außenwelt. Es scheint, als ob Herzog Nosferatu „humanisieren“ will. Pflaum kritisiert, dass die Figur ihren „befremdlichen Schrecken ein[büßt], ohne zu einem psychologisch stimmigen [...] Charakter zu werden“ (Wetzel 1979, 136).

### **3.2.1.2. Kamera, Bildkomposition, romantische Bezüge**

Kameramann Jörg Schmidt-Reitwein, der laut Herzog eine Begabung für die Gestaltung dunkler Szenen hat (vgl. Prager 2007, 105), inszeniert in „traumverloren frostige[n] Stimmungen und melancholisch dichte[n] Bilder[n] [den] Niedergang eines dekadenten Biedermeier-Bürgertums“ (Holfelder 2012, 198). Der Zerfall des Städtchens Wismar ist „ins Traumhafte stilisiert“ (Theobaldy 1979, 45). Das biedermeierliche Setting fungiert als scheinbare Idylle einer aus Angst vor Modernität und Umbruchzeit gezeichneten Gesellschaft (vgl. Prawer 2004, 51). Dabei arbeitet Schmidt-Reitwein mit Unschärfefilter, um den Verfremdungseffekt, der von den Bildern ausgeht, zu betonen. Auch das Dekor und die Ausstattung unterstreichen das „traumhafte Geschehen“ (Theobaldy 1979, 45) auf der Leinwand. Dabei stehen die Innenräume, die über warme Farben und Kerzenlicht bestimmt sind, im Kontrast zu dem blutleeren blauen Licht, das in der äußeren Welt regiert und in das Nosferatu regelmäßig getaucht ist.

In den Sujets und Bildkompositionen von Herzogs *Nosferatu* sind, wie schon in Murnaus Version von 1922, deutliche Bezüge zur Romantik erkennbar. In beiden Fällen werden ein verklärtes Naturbild dargestellt, sowie Bildkompositionen aus der romantischen Malerei rezipiert. Murnau folgt seiner eigenen Naturbetontheit und dem Trend der 1920er Jahre, eine „verklärende und romantisierende Sicht auf vorindustrielle Zeiten zu suchen“ (Prawer 2004, 51). Herzogs Bildkompositionen sind offensichtlich an Caspar David Friedrichs Werken angelehnt, vor allem wenn es um die Darstellung von Außenlandschaften, oder um Jonathans Reise nach Transilvanien geht. Dabei verwendet er das bekannte Motiv der Rückenfiguren, wie sie beispielsweise in Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) oder *Mönch am Meer* (1809/10) eingesetzt sind. Meist erscheint die Figur auf diesen Bildern als kleine und undeutliche Gestalt, die dem Betrachter den Rücken zugewandt hat. Dem Zuschauer wird so ein unmittelbarer Zugang zum Gefühlszustand der Figur und gleichzeitig zum gesamten Bild verwehrt.

Am Beispiel der Strandszene in *Nosferatu* (TC 00:10:15) erklärt Herzog, dass ein Hollywoodfilm wohl dem Zuschauer das weinerliche Gesicht des Schauspielers im Close-Up zeigen würde. Er hingegen versetzt den Zuschauer lieber in jene Position, in der dieser selbst über den Gefühlszustand der Protagonisten spekulieren muss. Anstatt das Gesicht zu zeigen, verharrt Herzog in langen Einstellungen in der Totale. Der Zuschauer muss selbst versuchen, über die umgebende Landschaft die seelische Verfassung der Protagonisten zu deuten (vgl. Prager 2007, 105).



Abb.03: *Nosferatu* – 00:10:18



Abb.04: *Nosferatu* – 00:53:13

Die langen Einstellungszeiten versuchen zudem ein Gefühl von Zeitlosigkeit zu vermitteln. Die Szenen mutieren zu filmischen Tableaus, wenn die Charaktere darin bewegungslos verharren und die Bilder für einen Moment einfrieren – als würde die Zeit für einen Moment angehalten werden. Dass Herzog bei diesen Szenen eindeutig Caspar David Friedrich im Kopf hatte, bestätigt auch ein Auszug aus dem Drehbuch: „Da steht Lucy, wie der *Mönch am*

Meer, und schaut in die Weite“ (Herzog zit. n. Prager 2007, 106). Weitere romantische Bezüge werden auch mit Jonathans Reise nach Transilvanien deutlich, wenn der Protagonist als Rückenfigur auftritt oder sich die umgebende Landschaft entsprechend der Konstitution der Geschichte verändert. Zu Beginn lässt die Landschaft noch wenig erahnen, das freundliche Licht des Tages, die sonnigen Grünflächen und die belaubten Bäume deuten auf eine Reise voller Zuversicht und Optimismus hin. Die hierzu unterlegte Musik ist abenteuerlich, tapfer und eindeutig positiv gestimmt.



Abb.05: *Nosferatu* – 00:12:23



Abb.06: *Nosferatu* – 00:12:54

Im Laufe der folgenden Reisetage werden die Zustände jedoch zunehmend düsterer. Je weiter Jonathan Richtung Transilvanien voranschreitet, desto dunkler, trostloser und nebeliger wird auch die Landschaft. Über malerische Felswände und Wasserfälle, die das Mysterium einer Reise ins Ungewisse reflektieren, schreitet Jonathan kontinuierlich in ein mit düsterer Vorahnung prophezeites Land. Die einst aufmunternde Musik verwandelt sich in einen tiefen, düsteren Männerchor. (Jenen Chor, der schon in der einleitenden Gruft-Sequenz zu Beginn des Filmes zu hören war.) Und währenddessen sehen wir den Nebel gemächlich über die Berghänge ziehen, er symbolisiert das Ausbreiten einer unheilbringenden Stimmung.



Abb.07: *Nosferatu* – 00:20:16



Abb.08: *Nosferatu* – 00:20:30

Diese Aneinanderreihung der Landschaftsbilder während Jonathans Reise soll zudem die große räumliche Distanz und das Zurücklegen eines langen Weges durch viele verschiedene Gebiete verdeutlichen. Wir sehen Wolken in Zeitraffer, enge Schluchten mit tosendem Wasser und steile Geländer von Felsbrocken, die Jonathan hinaufklettert. Dabei sollen filmtechnische Methoden der Zeitraffer und Zeitlupenaufnahmen die Verfremdung des Gewohnten zusätzlich verstärken (vgl. Theobaldy 1979, 33). Herzog schreibt im Drehbuch: „[...] vor uns steigt Jonathan, ganz klein, ein Spielzeug der Felsen [...]“ (Herzog zit. n. Prager 2007, 106). Während einer Rast sitzt Jonathan auf einem Felsen, als Rückenfigur, erneut als Rezitierung von Friedrichs *Mondaufgang am Meer* (1822) bzw. *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). Herzog dazu: „[...] wegen diesem Bild wurde ich irgendwie mit der Malerei oder Kultur der deutschen Romantik in Verbindung gebracht, obwohl ich dort wirklich nicht hin gehöre“ (Prager 2007, 99).



Abb.09: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*



Abb.10: *Nosferatu* – 00:20:30

Die Kamera zeigt den Protagonisten als dunkle Silhouette, als Teil der Felsformation. Die Kamera ist hinter ihm, Jonathan blickt als Rückenfigur wie bei Friedrich in die Ferne. Für einen kurzen Moment scheint es, als ob in der Weite ein positives, helles Licht, ein Licht des Versprechens erscheint. Dann aber, schwenkt die Kamera über die rechte Seite und wir sehen – während Richard Wagners *Rheingold* Ouvertüre erklingt – die dunkle, felsige Berglandschaft hinauf, über die dichte Wolken vorüberziehen. Das Bild verdunkelt sich zunehmend. Der letzte Funken Hoffnung, der letzte Streifen Tageslicht erlischt in diesem Moment mit den Klängen Wagners. Die Musik betont hier den Moment des Überganges, von nun an ist Jonathan Teil der Dunkelheit, Teil von Nosferatu, dem Phantom der Nacht. Im Drehbuch schreibt Herzog: „[...] wir ahnen es sofort: jetzt, hier überschreitet er die Grenze“

(Herzog zit. n. Prager 2007, 106). Schon im nächsten Augenblick sehen wir die Silhouette einer Ruine auf der Bergspitze, ein immer wiederkehrendes Motiv, dass nicht etwa den Wohnsitz Nosferatus darstellt, sondern als Sinnbild, als imaginierte Vision des Bösen und der Dunkelheit fungiert (vgl. Prawer 2004, 54).

Herzog versucht über diese Landschaftsbilder das Geheimnis der Geschichte zu verstärken. Der Zuschauer rätselt und ist auf der Suche, wo sich diese Landschaften befinden könnten. Laut Siegbert Salomon Prawer ist es die Funktion dieses Filmes, Bilder von Landschaften und Wolkenformationen zu finden, die im Betrachter Gedankengefühle hervorrufen, ähnlich wie die von Jonathan – eine Vermischung von inner- und äußerweltlichen Naturphänomenen, die bestimmte menschliche Gefühle symbolisieren, während sie niemals aufhören, sie selbst zu sein (vgl. Prawer 2004, 81). Theobaldy hingegen interpretiert die Landschaftsaufnahmen gewohnt kritisch. Laut ihm hört die Natur auf „unabhängig existierende, drohende Macht“ (Theobaldy 1979, 31) zu sein. Sie fungiert lediglich als Dekor, als dekoratives Zeichen, sie verliert ihre ästhetische Kraft, ihre „Eigenständigkeit“ (Theobaldy 1979, 31).

### **3.2.2. Herz aus Glas (1976)**

#### **3.2.2.1. Vorlage, Handlung, Bezug zum Heimatfilm**

Werner Herzogs Film *Herz aus Glas* (1976) basiert teilweise auf einer Novelle des bayerischen Schriftstellers und Filmemachers Hubert Achternbusch *Die Stunde des Todes* (1975) und spielt in einem kleinen bayerischen Dorf, in einer nicht genau bestimmten, jedoch vorindustriellen Zeit des 19ten Jahrhunderts, dessen lokale Wirtschaft von der wertvollen Rubinglasproduktion abhängig ist. Als eines Tages der Chefmanufakteur Mehlbeck stirbt, ohne zuvor das Geheimnis über die spezielle Fertigung weitergegeben zu haben, ist mit einem Schlag die gesamte Existenz der restlichen Dorfbewohner gefährdet. In großer Sorge um die Zukunft des Dorfes sucht der (im Film namenlose) Hüttenbesitzer, gespielt von Stefan Güttler, den Hirtenjungen Hias auf, welcher hellseherische Fähigkeiten besitzt. Von ihm erhofft er sich, dass dieser intuitiv die Methode der Glasherstellung erkennt und das Geheimnis aus dem Totenreich zurückholt. Statt dem Geheimnis empfängt Hias aber nur dunkle, endzeitliche Visionen von Zerstörung und kollektivem Wahnsinn, welche der Menschheit im 20ten Jahrhundert widerfahren wird. Daraufhin tötet der enttäuschte

Hüttenbesitzer sein Dienstmädchen, weil er glaubt, das Rubinglas mit menschlichem Blut produzieren zu können. In seiner Verzweiflung setzt er am Schluss auch die Glasfabrik in Brand.

Trotz der vielen romantischen Bezüge, die folglich herausgearbeitet werden, steht in diesem Film vor allem Herzogs Auseinandersetzung mit der politischen Vergangenheit Deutschlands im Vordergrund. Herzog selbst bezeichnet seinen Film bewusst als „Heimatifilm“, einerseits in kritischer Anspielung zum deutschen Heimatfilm der 1950er und 1960er Jahre und andererseits als persönliche Reflexion mit jenen bayerischen Landschaften, die er aus seiner Kindheit kennt. Mit dem Fokus auf ländliche Szenerien, unberührte (vom Krieg verschonte) Berglandschaften, Almwiesen, Trachten, Traditionen und dörfliche Gemeinschaften, wurde mit dem Genre des deutschen Heimatfilms der 1950er Jahre ein Verlangen nach der Darstellung einer heilen Welt bedient, die sich kulturell explizit als Antwort auf den Nationalsozialismus versteht. Mit idyllischen Bildern wurde versucht, die Gräueltaten, den Schrecken und die Gewalt des zweiten Weltkrieges, sowie den Werteverlust des Nationalsozialismus wieder aufzuarbeiten, ohne dabei direkte Assoziationen in den Filmen herzustellen. Die Traumata des zweiten Weltkrieges wurden dabei bewusst ausgeblendet (vgl. Prager 2007, 93).

Werner Herzog greift nun, wenn auch in kritischer Anlehnung, auf die Tradition dieses Genres zurück, zitiert dessen bildliche Symbolik und beruft sich dabei auf seine bayerischen Wurzeln. Zwar wurden zahlreiche Landschaftsbilder in *Herz aus Glas* nicht in Bayern aufgenommen, aber im Film als bayerische Landschaft „verkauft“. Herzog bettet exotische Bilder von fernen Ländern und Kontinenten im Wechselspiel mit bayerischen Landschaften ein, wodurch diese im filmischen Kontext als authentische bayerische Landschaften wahrgenommen werden.



Abb.11: *Herz aus Glas* – 00:28:40



Abb.12: *Herz aus Glas* – 00:29:10

Diese Form der unkenntlichen Einbettung fremder Landschaftsbilder kann als eine ironische Untergrabung und als Kritik jener ideologischen Behauptung verstanden werden, die das Genre des deutschen Heimatfilms zu vermitteln versuchte: Nämlich, dass die deutsche Landschaft über eine einzigartige Schönheit verfüge. Der Film versteht sich folglich als Kritik auf den „Landschaftsnationalismus“ (Prager 2007, 94). Der visuelle Stil in *Herz aus Glas* stellt sich explizit gegen die bunten Farben und die fröhlich vergnügte Stimmung des traditionellen deutschen Heimatfilms und könnte unter diesen Umständen als „Anti-Heimatfilm“ bezeichnet werden.

### **3.2.2.1. Zivilisationskritik & Stilisierung**

In Bezug auf Herzogs Schaffen kann der Film thematisch als „Gegenstück und Ergänzung zu *Fata Morgana*“ (Wetzel 1979, 119) gesehen werden. (siehe Kapitel 3.4.1.) Wenn die Geschichte in *Herz aus Glas* vor dem Untergang der menschlichen Zivilisation spielt, so setzt *Fata Morgana* in einer Zeit nach dem Untergang der Zivilisation ein.

In *Herz aus Glas* tritt der Seher Hias – erneut als Alter Ego Herzogs – in Erscheinung. Er sinniert darin über das Ende der Zivilisation und schwört den Untergang der Welt herbei. Während seinen Prophezeiungen imaginiert er von bizarren Urlandschaften, wie die Erde wohl nach der großen Katastrophe aussehe (vgl. Wetzel 1979, 121). In „befremdlichen Landschaftsformationen“ (Wetzel 1979, 122) werden Orte gezeigt, in denen der Mensch keinen Platz mehr findet, die Erde hat sich von den Menschen befreit. Genauso wie Herzog als Regisseur, versteht es der Visionär Hias, die kollektiven Träume der Menschen zu artikulieren. Diese Momente vor dem großen Untergang sind für Herzog „Augenblicke radikaler Künstlichkeit, [sowie] äußerster Stilisierung“ (Wetzel 1979, 119) der Figuren und deren Umgebung. In diesem Zusammenhang präsentiert uns Herzog Bilder von der Natur, die aussieht, als wäre sie gerade erst entstanden. Diese Landschaften treten als „innere, ekstatische Landschaften [hervor], die Traumwirklichkeiten evozieren und sich der Zivilisation verweigern“ (Holfelder 2012, 28).

Die Stilisierung drückt sich auch in der Langsamkeit des Filmes aus. Denn nicht nur die Handlung geht langsam voran, die ganze Filmsprache basiert auf Langsamkeit. So lässt Herzog die Aufnahmen der Landschaften lange stehen, damit sie der Zuschauer, wie bei einem Gemälde, regelrecht erkunden kann. Auch die eigenartige Spielweise der Schauspieler

fügt sich in das Konzept der Langsamkeit ein. Laut Prager hat Herzog angeblich für die Aufnahmen den Großteil seiner Schauspieler hypnotisieren lassen, was für die satirische Betrachtung der überhöhten und steifen schauspielerischen Darstellungsweise des 1950er Jahres Heimatfilms hilfreich war (vgl. Prager 2007, 97). Der Ausdruck der hypnotisierten Schauspieler löst zudem eine Atmosphäre der Halluzination, der Prophezeiung und des kollektiven Deliriums aus, welches sich gegen Ende immer mehr intensiviert. Die Atmosphäre in *Herz aus Glas* ist, wie Christopher Wickham beschreibt, eine brütende, nachdenkliche Ausweglosigkeit, dargestellt durch schwerfällige Aktionen, langsamer Sprache und Slowmotion Musik (vgl. Prager 2007, 94).

### 3.2.2.1. Rückenfiguren, Kompositionsvergleiche mit C. D. Friedrich

Herzog rezitiert in vielen Bildkompositionen Motive aus der deutschen Romantik, sei es in den „traumhaften“ Bildern der Anfangssequenz, oder in Szenen, in denen der Protagonist Hias als Rückenfigur in Erscheinung tritt. In solchen Momenten ist Herzogs Vorliebe für die Werke Caspar David Friedrichs deutlich spürbar. Die erste visionäre Sequenz zu Beginn des Filmes zeigt einen Sog von Nebelschwaden und Wolken, die sich einen Bergrücken hinab bewegen und in stürzende Wasserfälle übergehen (vgl. Wetzel 1979, 119).



Abb.13: *Herz aus Glas* – 00:03:00



Abb.14: *Herz aus Glas* – 00:04:01

Bei dieser Anfangssequenz betont Herzog die Wichtigkeit des endzeitlichen Off-Textes, der diesen Bildern unterlegt ist. Darin sinniert der Seher Hias über eine apokalyptische Vision. Das Wort „stürzen“ wird ständig wiederholt, während die Zuschauer unweigerlich in Trance fallen und in eine andere Welt eintreten. Herzog erklärt: „Beim Betrachten des Wasserfalls haben wir das Gefühl, dass wir uns bewegen, uns über dem Wasser erheben, statt einfach nur dem Wasser beim Fließen zu zusehen“ (Prager 2007, 96).

Die Symboliken der deutschen Bildtradition offenbaren sich weiters in Herzogs Arrangement der Protagonisten als Rückenfiguren. Solche Bilder der Rückenfiguren (wie bereits am Beispiel von *Nosferatu* gezeigt) erzeugen eine bestimmte Faszination, weil es dem Betrachter verwehrt ist, den Ausdruck der Gesichter zu erkennen. Durch das in den Weg gestellte Hindernis wird eine Identifikation mit dem Protagonisten, sowie ein unmittelbarer Zugang zum Bild verhindert. Das Bild erhält etwas Geheimnisvolles.



Abb.15: Zwei Männer in Betrachtung des Mondes



Abb.16: Herz aus Glas – 00:00:02

In der Schlussequenz steht der Protagonist Hias auf dem Felsen, während er auf das weite Meer blickt – eine unmissverständliche Rekonstruktion von Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* (1818). Diese Szene stellt zugleich Hias letzte Vision und Herzogs Schlusspunkt dar, bei dem er seinem „romantischen Zivilisationspessimismus noch einmal konzentrierten Ausdruck“ verschaffen wollte (Wetzel 1979, 123).



Abb.17: Kreidefelsen auf Rügen (Ausschnitt)



Abb.18: Herz aus Glas – 01:24:15

Darin steht Hias auf einer Felseninsel am „letzten Rand der bewohnten Welt“, (Wetzel 1979, 123) von wo er tag täglich aufs weite Meer hinaus blickt. Nach einiger Zeit gesellen sich drei weitere Männer hinzu und nachdem sie zusammen Jahre lang nur auf das Meer hinaus

gestarrt haben, entschließen sie sich eines Tages, die Grenze der Welt zu erkunden. Da sie noch nichts von einer runden Erdkugel wissen, wollen sie herausfinden, ob am Ende der Welt tatsächlich der Abgrund lauert. „Pathetisch und sinnlos“ (TC 01:25:00) paddeln sie in einem viel zu kleinen Boot dem Horizont entgegen. Dabei werden sie von einem Vogelschwarm begleitet, den sie als Zeichen für Hoffnung deuten. Für Pflaum stellt diese Sequenz eine der (von Herzog unabsichtlich) „eindrucksvollsten und bewegendsten Metaphern für das Pathos der Aufklärung“ (Wetzel 1979, 123) dar, das für den „Aufbruch aus der Unwissenheit“ (ebd.) steht und die Reise in eine erkenntnisreiche Zukunft darstellt.



### 3.3. Die feindliche Natur

In diesem Kapitel wird nun eine weitere Sicht Herzogs vorgenommen, nämlich jene, in der die Natur dem Menschen als bedrohliches und feindliches Phänomen gegenübertritt. Als Grundlage sollen dafür Les Blanks Dokumentarfilm *Die Last der Träume* (1982) und Herzogs *Minnesota Declaration* (1999) herbeigezogen werden, in denen Herzog die Natur als einen obszönen, grausamen und gleichgültigen Ort beschreibt. Anschließend soll, anhand der Filme *Aguirre – der Zorn Gottes* (1972), *La Soufrière* (1977) und *Grizzly Man* (2005), dieser Standpunkt noch einmal untermauert werden.

#### 3.3.1. Les Blanks „Die Last der Träume“ (1982)

In dem Dokumentarfilm *Die Last der Träume* (1982) schildert der US-amerikanische Filmemacher Les Blank den mühsamen Entstehungs- und Produktionsprozess rund um Herzogs Spielfilm *Fitzcarraldo* (1982). Darin werden die beschwerlichen Umstände und die nervenaufreibenden Probleme einer über viele Jahre andauernden und oftmals vor dem Abbruch stehenden Produktion gezeigt. Neben all diesen dokumentarischen Aufnahmen entpuppt sich der Film jedoch gegen Ende als eindringliches Portrait über Herzog selbst. In langen Interviewsequenzen offenbart sich Herzog als visionärer und zugleich besessener Regisseur, der mit unermüdlicher Kraft und gegen die Rohheit der Natur um die Fertigstellung seines Filmes kämpft. Dabei wird die Obsession des Filmemachens zum eigentlich Kern des Films. Vor allem die Interviews geben Aufschluss darüber, dass Herzog in dieser Phase seines Schaffens tatsächlich nichts in die Natur hineinromantisiert. Von den Strapazen der Dreharbeiten schwer gezeichnet, spricht Herzog von einer abscheulichen Natur, einem Dschungel voller Obszönitäten und einem Kosmos ohne jegliche Harmonie:

„Selbstverständlich fordern wir die Natur an sich heraus, und sie schlägt zurück [...] sie ist sehr viel stärker als wir. Kinski sagt immer, die Natur hier sei voller erotischer Elemente. Ich betrachte sie nicht als erotisch, sondern vielmehr als voll von Obszönität. Die Natur hier ist abscheulich und niederträchtig. Ich sehe hier nichts Erotisches, sondern Unzucht und Ersticken, den Kampf ums Überleben, Wachstum und Zerfall. Natürlich gibt es viel Elend, aber es ist das gleiche Elend, das uns hier umgibt. Die Bäume leiden, und die Vögel leiden. Ich glaube nicht, dass sie singen, sondern vor Qual aufschreien. [...] Peru ist ein unfertiges

Land, noch immer prähistorisch. Das einzige, was hier noch fehlt, sind die Dinosaurier. Es ist, als laste ein Fluch auf der gesamten Landschaft, und wer sich zu tief hineinwagt, wird ein Teil dieses Fluches. Wir sind also verflucht mit unserem Vorhaben hier. Dies ist ein Land, das Gott, wenn er denn existiert, im Zorn geschaffen hat. Es ist das einzige Land, wo die Schöpfung noch nicht beendet ist“ (*Die Last der Träume* 1982, TC 01:20:10).

Herzog weiter: „Uns umgibt hier eine gewisse Harmonie, eine Harmonie von überwältigenden und kollektiven Mord – und wir, im Gegensatz zu dieser deutlich gegliederten Abscheulichkeit und Niedrigkeit und Obszönität des Dschungels, sehen aus wie schlecht ausgesprochene und halb fertige Sätze aus einem billigen, einfältigen Vorstadtroman. Und wir müssen Demut erlernen angesichts dieses unermesslichen Elends und dieser überwältigenden Unzucht, dieses unbändigen Wachstums und dem Fehlen jeglicher Ordnung. Selbst die Sterne hier oben am Himmel sehen aus wie ein Durcheinander, es gibt keine Harmonie im Universum. [...] Aber wenn ich das sage, dann sage ich all das in tiefster Bewunderung gegenüber dem Dschungel. Es ist nicht, dass ich ihn hasse, ich liebe ihn. Ich liebe ihn sehr. Aber ich liebe ihn entgegen meines besseren Wissens“ (*Die Last der Träume* 1982, TC 01:22:35).

In *Die Eroberung des Nutzlosen* (2004), jenem tagebuchähnlichen Roman, den Herzog während dem Produktionsprozess zu *Fitzcarraldo* verfasste und anschließend als Buch veröffentlichte, beschreibt der Regisseur in einer subjektiven Mischung aus Erlebten und Geträumten eine ähnliche Erscheinungs- und Lebensform der Natur: „Aus der Luft gesehen kräuselte sich der Urwald unter mir, scheinbar friedlich, aber das ist nur eine Täuschung, weil die Natur in ihrem innersten Sein niemals friedlich ist. Selbst dann, wenn sie denaturiert, wenn sie gezähmt wird, schlägt sie auf die Domteure zurück und degradiert sie zu Haustieren, zu rosigen Schweinen, die dann vergehen wie Fett in der Pfanne“ (Herzog, 2004, 69).

### 3.3.2. Herzogs „Minnesota Declaration“ (1999)

1999 verfasst Herzog die sogenannte *Minnesota Declaration*. Basierend auf den Erkenntnissen und Erfahrungen rund um den Diskurs seines damals fertig gestellten Filmes *Lektionen in Finsternis* von 1992 (siehe Kapitel 3.3.2.) verfasst Herzog eine strukturierte Erklärung zu seiner viel debattierten *ekstatischen Wahrheit*. In dieser Deklaration, die aufgebaut ist wie ein Regelwerk, resümiert Herzog in gewohnt subjektivem Stil über die Bereiche Film, Fiktion und Fakten. Darin bezeichnet er beispielsweise jeglichen Tourismus als Sünde, wohingegen die Reise zu Fuß eine Tugend darstellt. Er spricht über die Vermischung der Genregrenzen des Dokumentar- und Spielfilmes und dem Erreichen von Wahrheit über gestellte Künstlichkeit. In zwei Punkten gibt die Deklaration auch Aufschluss darüber, wie skeptisch und ambivalent Herzog der Natur gegenübersteht. Im zehnten und elften Punkt heißt es: „[...] die Mutter Natur ruft nicht, spricht nicht zu dir, obwohl ein Gletscher eventuell furzt. Und höre bloß nicht auf das Lied des Lebens.“ [...] „Wir sollten darüber dankbar sein, dass das Universum kein Lächeln kennt“ (Herzog 1999, 1). In diesen Formulierungen finden wir eine klare Ablehnung jener Behauptung wieder, dass die Natur dem Menschen liebend gegenübertritt, oder der Mensch eine „Sprache der Natur“ verstehen würde.

Die folgenden Kapitel werden nun diesen Stellenwert Herzogs anhand der Filme *Aguirre – der Zorn Gottes* (1972), *La Soufrière* (1977) und *Grizzly Man* (2005) unterstreichen. In diesen Filmen begegnen wir Protagonisten, die in ihrem sehnächtigen und verheißungsvollen Erwarten an die Natur alleine gelassen werden und daran zerbrechen. Das einzige, was ihnen die Natur entgegen bringt, ist ihre kosmische Gleichgültigkeit (vgl. Prager 2007, 13).

### 3.3.3. Aguirre – der Zorn Gottes (1972)

#### 3.3.3.1. Handlung, Scheitern, Zivilisationskritik

Der Film *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) handelt von einer fiktiven Expedition spanischer Inquisitoren, die sich im Jahre 1560 unter der Führung von Gonzalo Pizarro im Dschungel Perus auf die Suche nach dem legendären Goldland El Dorado begeben. Begleitet von heimischen Hochlandindianern, die als Hilfsträger fungieren, plagen sich die Inquisitoren durch die Sümpfe des Tieflandes und das Dickicht des Dschungels. Dabei roden sie sich schmale Trampelpfade durch das Unterholz und kämpfen mühselig gegen die Rohheit der Natur an. Da die Expedition zu Lande kaum vorankommt, beschließen die Anführer, Flöße zu bauen und einen Erkundungstrupp mit vierzig Mann den Fluss Urubamba hinunter zu schicken (vgl. Holfelder 2012, 169). Als jedoch während einer Rast alle Flöße durch ein Hochwasser fortgespült werden und die Truppe bereits umkehren will, nutzt der Unterführer Don Lope de Aguirre, gespielt von Klaus Kinski, die Unsicherheit und Desorientierung der Männer aus, um die Führung an sich zu reißen. Angetrieben von Größenwahn und Goldruhm, peitscht er seine Gefolgschaft auf einem neu erbauten, größeren Floß den Fluss hinunter. In der Folge lassen sichtbare und unsichtbare Gefahren die Truppe rasch schrumpfen. Von den Ufern schießen eingeborene Indianer Giftpfeile auf die Besatzung, Nahrungsmangel und Fieberkrankheiten machen sich breit – es entwickelt sich ein „Klima anonymer Bedrohung“ (Wetzel 1979, 107). Aber auch interne Konflikte, der psychische Verfall und die enorme Hitze verschärfen diese ausweglose Situation, bei der der „point of no return“ längst überschritten wurde. Je weiter die Inquisitoren den Fluss hinabfahren, desto mehr vermischen sich Halluzination und Realität. Die Männer sehen ein großes Schiff in den Baumwipfel hängen, halten es aber für eine Wahnvorstellung und währenddessen träumt Aguirre weiter von El Dorado. Bis zum Schluss ist er vom Verlangen besessen, eine eigene, reinrassige Dynastie mit seiner Tochter zu gründen und die gesamte Neue Welt zu erobern. Nachdem die komplette Mannschaft verendet ist, steht Aguirre am Schluss des Films als letzter Überlebender auf dem im Wasser gleitenden Floß und schildert seine Eroberungspläne einer Meute dunkler Totenkopffaffen. Herzog dazu: „Diese ganze Expedition von Aguirre ist ein einziges, riesiges Scheitern, ein ganz groß angelegtes, fast schon methodisches Scheitern. Aguirre arbeitet ab einem gewissen Zeitpunkt fast methodisch an seinem eigenen Untergang – und am Untergang all derer, die mitfahren“ (Holfelder 2012, 173).

Herzogs Geschichte entspricht zwar nicht den historischen Tatsachen, bezieht sich aber kritisch auf den europäischen Kolonialismus und dessen unerschöpfliche Gier nach neuem Land und Reichtum. Die Figur des unbeherrschten, gierigen, hemmungslosen und von Goldruhm angetriebenen Aguirre fungiert dabei stellvertretend für die Maßlosigkeit des europäischen Kolonialismus. Er verkörpert die „tragische Vergeblichkeit“ (Wetzel 1979, 106) aller Eroberer. Weiters orientierte sich Herzog in seiner Geschichte zu großen Teilen an Joseph Conrads Erzählung *Herz der Finsternis* von 1899 (vgl. Schama 1996, 13). Die Erzählung Conrads, die in der Blütezeit des Imperialismus entstand, schildert eine psychedelische Flussreise eines englischen Seemanns, der sich auf den Weg zu einem Elfenbeinhändler inmitten von Afrika macht, welcher dort sein eigenes Reich aufgebaut hat und mit Brutalität und Reichtum über die Gesellschaft Kongos herrscht. Vor allem aber beleuchtet die Erzählung kritisch die Praxis der europäischen Kolonialpolitik und deren Auswirkungen. Simon Schama argumentiert, dass gewisse „Entwicklungslinien imperialer Macht immer den Lauf von Flüssen gefolgt“ (Schama 1996, 13) sind und stets die „Fracht der Geschichte“ (Schama 1996, 13) mit sich tragen. In diesem Zusammenhang nennt er die englische Themse als imperialen Strom, von dem die „kommerzielle Eroberung der Welt“ (Schama 1996, 13) ausging, die meist in „Orientierungslosigkeit, Wahnsinn und Tod endet[e]. [...] Bevor sich die viktorianischen Dampfschiffe ihren Weg durch die schleimigen Wasserpflanzen des oberen Nils und des Gambia bahnten, hatte es spanische, elisabethanische und sogar deutsche Schiffe gegeben, die sich in das Orinokobecken wagten, angezogen von der verlockenden Fata Morgana des El Dorado, des goldenen Paradieses, das hinter der nächsten Flussbiegung liegen musste“ (Schama 1996, 13).

### 3.3.3.2. Natur als Feind

Während in anderen Frühwerken Herzogs, wie zum Beispiel *Lebenszeichen* (1968), oder *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970) die Natur vielmehr aus existentieller Sichtweise stilisiert wurde und nur durch ihre bloße Anwesenheit Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung auslöste (und die Protagonisten in den Wahnsinn trieb), tritt in *Aguirre* die Natur im historischen Kontext in Erscheinung. Auch wenn sich Herzogs Geschichte nicht um eine exakte historische Rekonstruktion bemüht, ist hier nicht die Verzweiflung an sich der Auslöser für den Untergang, sondern das forsche, uneinsichtige Verhalten der Menschen gegenüber der Natur. Herzog inszeniert eine Natur, die sich gegen das imperialistische Verhalten der Inquisitoren stellt, jedoch gleichzeitig als lebensspendende Natur für die Eingeborenen dient. Sie trägt in *Aguirre* zwiespältige, ambivalente Züge (vgl. Wetzel 1979, 107).

Im Kontext der Handlung gesehen bleiben die Landschaften jedoch stets als selbstständige, vom Menschen undurchdringbare Objekte bestehen. In schwelgerischen, rauschhaften Bildfolgen sehen wir eine überlegene Natur, die den Protagonisten nur noch wenige Handlungsmöglichkeiten übrig lässt. Sei es das Schiff in den Bäumen, die Giftpfeile aus dem Dschungel, das unkontrollierbar wilde Wasser, oder die schweren Äste des Urwalds, in denen sich die Flöße verheddern. In der filmischen Darstellung werden die Protagonisten bildlich zum Teil der Landschaft gemacht, die Zeichen der Natur werden ergriffen und zu deren Sprache geformt (vgl. Theobaldy 1979, 20). Das Rauschen des Amazonas, die „Strömung des unregulierten, ungezähmten Wassers“ (Theobaldy 1979, 53) gleicht dem Rausch Aguirres. Gegen die Undurchdringlichkeit des Urwaldes setzt Aguirre die Unerbitterlichkeit seines Willens (vgl. Theobaldy 1979, 54). „[Er] will das Äußerste in seiner Rebellion gegen die Schöpfung“ (Theobaldy 1979, 54). Die Fluten schwemmen Wellenberge hoch und die Eindringlinge revoltieren in einer Landschaft, die ihnen fremd ist, der sie nicht Herr werden können und von der sie sich unweigerlich bestimmen lassen. Die Natur wirkt verlockend schön und dennoch täuscht sie lediglich Trugbilder vor, wenn die „Sonne durch das Grün der Blätter rieselt“ (Theobaldy 1979, 22) und als „flockiges Licht“ (ebd.) auf dem ruhigen Wasser ruht. Die Protagonisten scheitern in ihrem Vorhaben sich der Naturgewalt zu widersetzen. Dabei zeigt sich die Natur als eine Landschaft, ohne aus der Erzählung hervorzutreten, in vielen menschenleeren Einstellungen, als „abweisendes Kontinuum“ (Theobaldy 1979, 22).



Abb.19: *Aguirre* – 00:00:30



Abb.20: *Aguirre* – 00:01:30

In *Aguirre* lässt Herzog einmal mehr sein Faible für eindrucksvolle Anfangssequenzen aufblühen, die in vielen seiner Filme einen besonderen Status genießen. In einer „erhabenen Totale“ (Holfelder 2012, 169) sehen wir die spanischen Inquisitoren auf steilen, nassen Abhängen in das Tal des Urubamba Flusses hinabsteigen (siehe Abb.20). Für Holfelder geht von diesem Bild eine „irritierende Authentizität“ (Holfelder 2012, 169) aus, die den Anschein eines Dokumentarfilmes über die Expedition vermittelt. Auf der Suche nach Gold, steigen die Inquisitoren in der morgendlichen „Dämmerung des Verrats“ (Theobaldy 1979, 53) die nebeligen Urwaldberge hinab. Der Abstieg, mit dem der Film eröffnet, könnte bereits ein früher symbolischer Hinweis auf den folgenden, kontinuierlichen Abstieg beziehungsweise den Untergang der Mission sein.

Gegen Ende des Filmes kommt es vermehrt zu kreisenden Kamerabewegungen. Diese Art der szenischen Auflösung, die bereits aus anderen Filmen Herzogs (*Stroszek*, *Herz aus Glas*, *Nosferatu*, etc...) bekannt ist, wird immer dann eingesetzt, wenn der Verfall in den Wahnsinn vermittelt werden soll. Das In-sich-Kreisen des Bildes und das Umkreisen der Protagonisten vermitteln einen manischen Wiederholungszwang des erreichten Stillstands – des Nicht-weiter-Kommens. „Auch *Aguirre* wird in jener Landschaft verenden, die er zu besiegen meinte. Die Kamera verlässt ihn als einen taumelnden, zerschlissenen Anführer ohne Gefolge auf einem verloren dahin treibenden Floß [...]“ (Theobaldy 1979, 21). Dabei bewegt sich die Kamera kreisend um das Floß, ähnlich wie um das unheilbringende Schiff in *Nosferatu*. Und ähnlich wie die Ratten, die in *Nosferatu* als Träger der Pest erscheinen, sind es bei *Aguirre* die Totenkopffäffchen, die die Boten der Natur darstellen, sich herantasten, und symbolisch für das kommende Grauen stehen (vgl. Theobaldy 1979, 22).

### 3.3.4. La Soufrière (1977)

Im Jahre 1977 droht auf der französischen Karibikinsel Guadeloupe der Vulkan La Soufrière auszubrechen. Trotz aller Warnungen begibt sich Werner Herzog mit den zwei Kameramännern Edward Lachman und Jörg Schmidt-Reitwein auf die Insel. In dem verlassenen, bereits evakuierten Ort Bas-Terre, der am Fuße des Vulkans liegt, streift der Filmemacher mit seiner kleinen Crew durch das verlassenen Städtchen. Sie sind auf der Suche nach den letzten Hinterbliebenen. Dabei entdecken sie zurückgelassene Haushalte, unausgeschaltete Fernseher, eine herrenlose Polizeistation, blinkende Ampeln, behängte Wäscheleinen und streunende Tiere. In diesem „endzeitlichen Tableau“ (Wetzel 1979, 124) gleicht der Ort einer Geisterstadt, „gespenstisch, wie ein Science-Fiction-Ort“ (TC 00:04:00). Es wirkt fast, als hätte eine fremde, seltsame Krankheit alle Bewohner vertrieben und deren Häuser und Besitz einfach stehen gelassen. Um zum oberen Teil des Vulkanes zu gelangen, schmuggelt sich die dreiköpfige Filmcrew an den militärischen Absperrungen vorbei. Oben angekommen werden sie bereits von qualem Rauch und dichten Schwefelwolken erwartet.



Abb.21: *La Soufrière* – 00:10:41



Abb.22: *La Soufrière* – 00:11:24

Erneut wird dem Zuschauer eine Bildabfolge nebeliger Landschaften und vom Qualm verschleierter Berge präsentiert, jedoch in einem komplett anderen Zusammenhang als noch bei *Nosferatu* oder *Herz aus Glas*. Brigitte Peucker nennt die Rauchschwaden die „Vorboten des Todes“ (Peucker 1984, 168).

Auch hier geht – wie bei *Aguirre* – von der Natur eine anonyme Bedrohung aus. Der Vulkan vertreibt die Menschen, Stille und Verlassenheit legen sich über die Insel. Selbst die Tiere sind verunsichert. Was herrscht ist eine ungewisse Angst, denn der Zeitpunkt und die

Intensität des Ausbruchs sind unklar. Der Berg seinerseits ist undurchschaubar und rätselhaft, er hüllt sich in dichte Nebelschwaden, um das Gefühl der Bedrohung aufrecht zu erhalten.



Abb.23: *La Soufrière* – 00:17:10



Abb.24: *La Soufrière* – 00:26:51

Am Fuße des Vulkans begegnet die Filmcrew schließlich jenen heimischen Bauern, der die Evakuierung verweigerte und in seiner Hütte auf die „unausweichliche Katastrophe“ – so auch der Untertitel des Films – wartete. Herzog war sofort fasziniert von diesem Bauern und wollte herausfinden, welche Beziehung dieser Mann wohl zum Tod hatte. In einem Interview erzählt dieser, dass er den Tod willkommen heißt, auf ihn wartet. Gegen Ende des Filmes meint Herzog resümierend aus dem Off: „Was mir in Erinnerung bleibt ist nicht der Vulkan, es ist die Gleichgültigkeit und Vergessenheit, mit der diese Menschen leben“ (TC 00:27:38). Mit diesem Statement will Herzog auf die verarmte schwarze Bevölkerung der Insel und deren vernachlässigten Existenzen hinweisen. In diesem Zusammenhang offenbart sich der Film als eine nüchterne Betrachtung über die Bereitwilligkeit dieser Menschen zu sterben (vgl. Prager 2007, 117). Er zeigt die Apathie, die jemanden erlangen kann, wenn die äußeren natürlichen Kräfte zu mächtig werden und nicht mehr zu erfassen sind. Die Bedeutungslosigkeit des individuellen Todes der Bauern wird durch die überwältigende Kraft des Vulkans bestimmt. Die Natur herrscht über das Schicksal dieser Menschen, sie tritt als willkürliche Gefahr auf.

Ausschlaggebend für die Dramatik des Films ist einmal mehr die Stilisierung der Natur durch den Regisseur. Wenn gegen Ende des Films eine pathetische, spätromantische Musik einsetzt, während der Zuschauer mittels schwebenden Flugaufnahmen den tropisch bewucherten Vulkan (vgl. Wetzell 1979, 123) vorgeführt bekommt, so ruft erst diese Kombination von Musik und Landschaftsaufnahmen ein fremdartiges Gefühl über den Ort und seine Zurückgebliebenen hervor. Der pompöse Musikeinsatz verleiht der Landschaft

„den Pathos einer Todgeweihten“ (vgl. Peucker 1984, 168). Obwohl Herzog selbst *La Soufrière* bewusst einen (Reise-)Bericht nennt, nimmt er dabei jedoch weder die Rolle eines sensationslüsternen Reporters ein, noch legt er eine journalistische Vorgehensweise an den Tag. Ganz im Gegenteil, er erfasst die Landschaft und die Umgebung mit Poesie, benutzt die vorgefundenen Begebenheiten für seine erzählerischen Bedürfnisse und konstruiert so über Stilisierung und romantischer Überhöhung ein subjektives, filmisches Essay. Mittels der „freizügigen Übersetzung“ (Wetzel 1979, 124) und Überformung des festgehaltenen Materials schafft es Herzog, die dystopische Vision einer Zivilisation zu schildern, die ihre eigenen Bewohner überdauert hat (vgl. Prager 2007, 116).

### **3.3.5. Grizzly Man (2005)**

Werner Herzogs *Grizzly Man* (2005) erzählt die Geschichte von Timothy Treadwell, einem selbsternannten Tierschützer und „Bärenversther“, der dreizehn aufeinander folgende Sommer nach Alaska reiste und unbewaffnet unter Grizzlybären lebte, bevor er und seine Freundin Amie Huguenard im Oktober 2003 von einem der Bären überraschend attackiert und getötet wurden. Unter dem Vorwand, die Grizzlybären zu studieren und sie vor Jägern zu beschützen, dokumentierte Treadwell in über hundert Stunden Videomaterial jeden Schritt und Tritt mit seiner Kamera.

Werner Herzog verschafft sich für *Grizzly Man* Zugriff auf dieses überwältigende Vermächtnis Treadwells und formt aus einer geschickten Mischung der found-footage Materialien, eigenen Aufnahmen an Originalschauplätzen, sowie Interviews mit Freunden Treadwells, seine eigene Interpretation von Treadwells Charakter, dessen verstörende Persönlichkeit sich in Form von abstrusen Selbstinszenierungen vor der Kamera zunehmend offenbart. In seinem Vorhaben, einen unmittelbaren persönlichen Zugang zu den Grizzlybären zu finden, ignoriert Treadwell absichtlich grundlegende Regeln im Umgang mit Raubtieren und erntet dafür schon zu Lebzeiten Kritik von Ökologen, Wildtierexperten und Nationalparkwärtern. Sein krampfhafter Versuch, über eine scheinbare Freundschaft zu den Bären seinem verpfuschten Leben einen neuen Sinn zu verleihen, entpuppt sich im Laufe des Films jedoch als zunehmend schizophren anmutende Besessenheit.

Die Odyssee in den Wahnsinn kann der Zuschauer vor allem durch das kommentierende Voice-Over von Herzog nachvollziehen. Die „mythische Gestalt, in die sich Treadwell

transformierte“ (TC 00:46:55) nimmt überhand und verdeutlicht Treadwells verstörende Entwicklung im Film.

“Ich hatte kein Leben, jetzt habe ich ein Leben” (TC 00:42:10) bekennt Treadwell vor der Kamera, der nach Alaska ging um vor seinen persönlichen Dämonen zu fliehen. Dem Ex-Junkie, gescheiterten Schauspieler und Alkoholiker überkam regelrecht eine Epiphanie, als er die Bären in freier Wildbahn erlebte. Von da an war seine „Mission“ zur Rettung der Bären der Sinn, der sein Leben erfüllte. Er fand eine Welt, weit entfernt von dem Schmerz der Vergangenheit und der komplizierten Menschenwelt. Im Gegensatz mit Interviews von Timothy Eltern, Freunden, ehemaligen Geliebten, Gerichtsmedizinern, Biologen, Umweltschützern, Naturparkwächtern und Kritikern gelingt Herzog eine aufklärerische Erzählstruktur über eine egomanisch-schizophrene Persönlichkeit, dessen harmoniesüchtige Schwärmerei und naiven Glauben, in die Gruppe der Bären aufgenommen worden zu sein, ihn über die überwältigende Gleichgültigkeit der Natur und die Ordnung der Nahrungskette täuschte.

Herzog stellt den Verstand Treadwells zwar mithilfe der raffinierten Montage immer wieder subtil in Frage, verurteilt ihn jedoch nie für seine eigenartigen, möglicherweise fehlgeleiteten Aktionen. Man spürt, dass Herzog phasenweise sogar mit Treadwell sympathisiert, vor allem wenn er Aufnahmen von solch „herrlich eingefangenen Momente der Natur“ (TC 00:22:52) huldigt. Er respektiert Timothy als Filmemacher, schätzt seine poetische Fantasie und seine Faszinationen. Für seine Taten als „Naturverstehrer“ bezieht Herzog jedoch keine Stellung.

Wie bereits in *Aguirre – der Zorn Gottes* (1972), findet Herzog auch im Videomaterial von Treadwell Momente, in denen die Kamera gewisse Augenblicke „der Leere“ festhält. Diese Momente, in denen Timothy selbst aus dem Rahmen tritt und nur das reine Schauspiel der Natur zu sehen ist, entwickeln durch seine Abwesenheit ein mysteriöses Eigenleben.



Abb.25: *Grizzly Man* – 00:40:12



Abb.26: *Grizzly Man* – 00:40:20

Herzog dazu aus dem Off: „[diese] leeren Momente besaßen eine seltsam geheimnisvolle Schönheit [...], manchmal entwickeln Bilder selbst ihr eigenes Leben, ihren eigenen mysteriösen Ruhm“ (TC 00:40:11). Anhand einer weiteren Einstellung erklärt Herzog die Diskrepanz zwischen seiner und Treadwells Auffassung der Natur. Wo der unschuldig-naive (oder auch psychisch gestörte) „Grizzly Man“ einen wohlwollenden „Kreis des Lebens“ sieht, beobachtet Herzog nur den gemeinsamen Nenner von Gleichgültigkeit und Mord: „[...] es verfolgt mich, dass in all den Gesichtern von all den Bären die Treadwell jemals gefilmt hat, ich weder Verwandtschaft, noch Gnade, oder Verständnis entdecke. Ich sehe nur die überwältigende Gleichgültigkeit der Natur. Für mich gibt es keine geheime Welt der Bären [...], aber für Timothy Treadwell waren diese Bären Freunde, sie waren seine Retter [...]“ (TC 1:34:00).

Herzogs Blick auf die Natur- und Tierwelt in *Grizzly Man* steht in eindeutiger Ablehnung gegenüber einer Darstellung von Natur, wie sie zum Beispiel in Luc Jacquets *Die Reise der Pinguine* (2005) vorgenommen wird. Prager spricht von einer „Anti-Disneyisierung“ (Prager 2007, 88) Herzogs, indem er das Verhalten der Tiere in erster Linie nicht als vertraut, liebend und verständnisvoll darstellt, wie es zum Beispiel bei Luc Jacquet der Fall ist. Prager meint dazu, dass der Zuschauer am liebsten vergessen würde, dass die Tierwelt eine andere, viel grausamere Logik besitzt und lebt. Wir würden lieber unseren Kindern Märchengeschichten über die Liebenswürdigkeit der Tiere vorschwärmen, aber in Wirklichkeit arbeitet die Naturwelt mit rauen Prinzipien und grausamen Gesetzmäßigkeiten (vgl. Prager 2007, 88). *Grizzly Man* zeigt nicht so sehr die Sicht auf die wilde Natur, auf das Leben der Bären, sondern er ist ein Blick in uns selbst (vgl. TC 01:40:05), in die menschliche Natur und die Sehnsucht, in ein vermeintlich gerechtes Leben jenseits der Zivilisation zu fliehen. Darin besteht die Faszination Herzogs, den Sinn von Treadwells Leben und Tod zu fassen, dessen Wahnsinn und Besessenheit er in einer sensiblen Balance aus persönlichem Respekt und dokumentarischer Distanz begegnet.

### 3.4. Die (vom Menschen) bedrohte Natur

„Wir sind die unumschränkten Herrscher der Früchte der Erde. Wir genießen die Berge und die Ebenen. Die Flüsse sind unser. Wir bringen den Samen aus und pflanzen die Bäume. Wir machen die Erde fruchtbar [...] Wir halten den Lauf der Flüsse auf und geben ihnen eine neue Richtung: kurz, durch unserer Hände Arbeit, durch unsere Eingriffe in dieser Welt streben wir danach, gleichsam eine andere Natur zu schaffen“ (Cicero 106-43 v. Chr., zit. n. Braun 2000, 32).

Bereits in der frühen Menschheitsgeschichte ist ein gewisser Herrschaftsanspruch über die Natur auffindbar. Über tausende von Jahren hat der Mensch schließlich jenen „ökologischen Fußabdruck“ hinterlassen, der als schwerwiegende Folge einer dem Überfluss verfallenen Konsum- und Wegwerfgesellschaft resultiert, die sich über technologischen Fortschritt, Industrialisierung sowie einer kapitalistischen Wirtschaftsweise auszeichnet und damit die nachhaltige Misshandlung und Zerstörung des Planeten unweigerlich und systematisch vorangetrieben hat.

In den folgenden Kapiteln soll nun Herzogs Sicht auf dieses zerstörerische Verhalten der Menschheit gegenüber der Natur behandelt werden. Anhand seiner Filme *Fata Morgana* (1971) und *Lektionen in Finsternis* (1992), die jeweils apokalyptische Visionen einer Welt darstellen, in der die Menschheit als Parasit in Erscheinung tritt und mit ihrer zur Selbstverständlichkeit gewordenen Naturbeherrschung ihr eigenes Ende heraufbeschwört, präsentiert uns Herzog seine Auffassung einer modernen Welt, die durch Kriege, Kapitalismus und der kontinuierlichen Ausbeutung der natürlichen Ressourcen an ihre existenzielle Grenzen gestoßen ist. Über eindrucksvolle, wie verstörende Aufnahmen führt Herzog den Zuschauern in diesen Filmen das Bild einer Menschheit vor, die auf dieser Erde nur als Gast, als unerwünschter Eindringling vorhanden ist. Dies entspricht auch jener zivilisationspessimistischen Grundeinstellung Herzogs, dass die Welt ohne ihre schädlichen Bewohner mit Sicherheit schöner wäre und die Menschheit lediglich als vorübergehendes Phänomen, als zwischenzeitliche Erscheinung existiert. Denn genauso schnell wie die Menschen die Erde bevölkert haben werden sie laut Herzog auch wieder von dieser verschwinden.

### 3.4.1. *Fata Morgana* (1971)

„Die Natur, die der Mensch versucht zu zähmen, verleibt sich jene ein, die ihre Zerstörung betreiben. Das möchte ich zeigen [...]“ (Herzog zit. n. Holfelder 2012, 126).

#### 3.4.1.1. Genre, Perspektive, Handlung

Werner Herzogs *Fata Morgana* (1971) ist ein essayistisch-dokumentarischer Film über die Schöpfung und den Untergang einer Zivilisation. Ursprünglich als Science-Fiction-Film geplant, präsentiert uns Herzog die Geschichte von außerirdischen Astronauten, die aus einer fernen Galaxie auf die Erde gekommen sind und dort auf merkwürdige Bilder und Phänomene der menschlichen Zivilisation stoßen. Dabei erfährt der Zuschauer über die Perspektive des fremden Besuchers einen kritischen wie verstörenden Blick auf eine von Menschenhand misshandelte Erde und deren kulturelle Überreste. Die Betrachtung aus dem fremdartigen Blickwinkel ermöglicht eine objektive Analyse über unsere Kultur, sowie eine Reflexion über unsere gegenwärtigen Gewohnheiten.

In *Fata Morgana*, welches oft als Schlüsselstück und eines der wichtigsten Werke Herzogs gedeutet wird (vgl. Holfelder 2012, 125), kommt auch die Faszination des Regisseurs gegenüber Landschaften erneut sehr deutlich zu tragen. Herzog benötigt für seine Erzählung ausschließlich Bilder der afrikanischen Wüste, die er über *mise-en-scene* artige Tableaus als dystopischen Ort inszeniert. Dabei wird die afrikanische Landschaft als surreale Welt dargestellt, die durch die Augen der westlichen Kultur als fremd und seltsam betrachtet wird. Auch Anton Escher und Thomas Koebner beschreiben in der Einleitung zu ihrer Aufsatzsammlung *Todeszonen* (2009) die Wüste als einen durch westliche Augen fremdartig und verstörend wirkenden Ort, der den Prinzipien des Angstlust-Gefühlserlebnisses folgt: „Aus westlicher Perspektive sieht diese Welt der Wüste feindlich und zugleich grandios aus: einschüchternd durch ihre gewaltige Ausdehnung, ihre Leere, ihre Missachtung menschlicher Bedürfnisse, endlose Sandmassen und bizarre Steinformationen, [...] gleichsam Mondlandschaften auf der Erde“ (Koebner/ Escher 2009, 7).

Herzogs *Fata Morgana* offenbart sich als ein bildmächtiges Epos, in dem die bloße Aneinanderreihung exotischer Wüstenlandschaften jegliches dramaturgisches Bemühen ersetzt. Ein Handlungs- oder Erzählstrang bleibt großteils aus. Was entsteht, ist ein endzeitliches Szenario mit poetischen Bildern und halluzinatorischen Sequenzen – eine Komposition von Zeit und Raum, die Bild, Ton und Musik zu einem schwerelosen Zustand verschmelzen lässt. Herzog ästhetisiert die Einsamkeit, die Stille, den Stillstand und die geographische Leere der Wüste. Marcus Stiglegger schreibt über Herzogs *Fata Morgana*: „Seine Bilder bestimmt eine oft quälende Länge, das Aufgehen des reproduzierten Nicht-Raumes in der Zeit. Lange, stehende Einstellungen, ausgedehnte horizontale Fahrten über Dünen und Einöden. Hier gibt es trotz der Bewegung keine Entwicklung. Die Wüste ist Stillstand“ (Stiglegger 2009, 133). Dabei kommt auch die ursprüngliche Bedeutung der *Fata Morgana* als Synonym für Sinnestäuschung zur Geltung: Sie entspricht dem Leitmotiv des gesamten Films, denn alle visuellen Vorgänge sind Illusionen, Trugbilder (vgl. Wetzel 1979, 98). Wie bereits im Kapitel 2.1.2.2. erläutert, vollzieht sich das Sehen in erster Linie mit dem geistigen Auge – durch die „subjektive Linse“.

Stiglegger nennt *Fata Morgana* die möglicherweise „reinste Form der Herzog’schen Vision einer ganzen Welt als Spiegel der Seele. Hier hat das Vorgefundene, filmisch Dokumentierte keinen eigenen Charakter mehr, hier wird die kadrierte Welt selbst nur noch zum Ausdruck und Resonanzraum des artistischen Egos“ (Stiglegger 2009, 134). Herzog „beschwört die Wüste als einen surrealen inneren Raum, gleichsam die Reflexion eines seelischen Zustands, in dem sich jede Unregelmäßigkeit umgehend als phantomhafte *Fata Morgana* entpuppen könnte“ (Stiglegger 2009, 133). Stilistisch lässt sich (aufgrund der ausbleibenden Handlung) *Fata Morgana* am ehesten dem avantgardistischen New American Cinema zuordnen (vgl. Wetzel 1979, 98). Für Wetzel ein „visionärer Landbeschau“ (Wetzel 1979, 98), Holfelder spricht von einem „meditativen Anti-Science-Fiction-Film“ (Holfelder 2012, 124) – einer „surreale[n] Vision, die als ständige Sinnestäuschung assoziativ zwischen Genesis und Apokalypse hin- und hermäandert [...]“ (Holfelder 2012, 125).

### 3.4.1.2. Schöpfung und Apokalypse

Der Film ist in drei Kapitel unterteilt: 1) *Schöpfung*, 2) *Paradies* und 3) *Das Goldene Zeitalter*. In jedem dieser Kapitel kommen jeweils andere Aspekte der Phänomene Fata Morgana und Zivilisation zur Geltung.

Im ersten Kapitel, der *Schöpfung*, eröffnet der Film mit einer Bildabfolge von landenden Flugzeugen. Acht mal hintereinander. Eine Sequenz, die symbolisch für die Bevölkerung, für die „Befruchtung der Erde“ (Wetzel 1979, 96) steht. Nach dieser einleitenden Sequenz sehen wir halluzinatorische Bilder der Einöde und der weiten Wüste, während Musik von Mozart und Händel erklingt. Lotte Eisner beginnt aus einer guatemalteken Erschaffungssaga, dem heiligen Buch der Quiché Maya, dem *Popol Vuh* („Buch des Rates“), vorzulesen. Der Text, gesprochen aus dem Off, prophezeit bereits das Ende der Menschheit und stellt eine „Absage an die christlich abendländische Weltsicht“ (Theobaldy 1979, 28) dar.

In langen Kamerafahrten, rotierenden 360-Grad-Schwenks und stoischen Einstellungen präsentiert Herzog den Zuschauern „Menschen- und vegetationslose Urlandschaften“ (Wetzel 1979, 96). Die Kamera gleitet, sie streicht über Sanddünen, die mit ihren weichen Rundungen wie erstarrte Wellenberge, wie surreale Körper aussehen.



Abb. 27: *Fata Morgana* – 00:08:24



Abb. 28: *Fata Morgana* – 00:09:44

Die Natur erscheint hier anthropomorphisierend. (Griechisch: *anthropos* „Mensch“, *morphe* „Form“) Das bedeutet, dass die Wüstenberge über die Imagination der Betrachter wie menschenähnliche Körperteile im Close-Up aussehen. Der Zuseher projiziert die physikalischen Erkennungsmerkmale des menschlichen Körpers auf die Oberfläche der Erde, während die sinnträchtigen Naturelemente die inneren und äußeren Empfindungen des menschlichen Subjekts veranschaulichen. Die Natur wird so mit menschlicher Handlung,

Bedeutung oder Form aufgeladen. Die Landschaft fungiert dabei als „Domäne der Analogie“ (Koerner 1998, 101). Etwas später in *Fata Morgana* sehen wir Reste und Spuren von Zivilisationsmüll, die an eine ausgerottete Menschheit erinnern. Überreste, die von der Natur eingenommen und „überwachsen“ wurden. Herzog zeigt Bilder von verwahrlosten Gegenständen, Flugzeugtrümmern, Wellblechslums, Autowracks und Viehkadaver. All diese Dinge stellen einen Übergang von der Kultur zur Natur, vom Leben zum Tod dar. Sie verwandeln die Wüste in eigenartig befremdende Landschaften eines Planeten, der dem Untergang geweiht ist.

Unterlegt sind diese Aufnahmen mit melancholischer Musik von Leonard Cohen, die vor allem bei den langen Kamerafahrten, in denen die verkommenen Zivilisationsreste gezeigt werden, einen kommentierenden Charakter erlangt und die Novelle einer missratenen Menschheitsgeschichte erzählt (vgl. Wetzel 1979, 97).



Abb. 29: *Fata Morgana* – 00:14:45



Abb. 30: *Fata Morgana* – 00:24:00

Hier sehen wir Landschaften, die Herzog selbst als „entwürdigend“ bezeichnet (vgl. Prager 2007, 177). Profane, geplünderte, zurückgelassene und durch technische Entwicklung zerstörte Landschaften. Herzog dazu: „Wir haben mitten in der Wüste alte Maschinenteile – so etwas ähnliches wie ein Zementmixer –, verrostete Ölfässer, etc. gefunden, über tausend Meilen entfernt von der nächst gelegenen Siedlung. Da stehst du plötzlich mit großer Ehrfurcht und Scheu davor. Waren es antike Astronauten, die ihre Sachen hier ablegten? [...] Aber du weißt, die Wüste hat etwas sehr Ursprüngliches und Mystisches und Sinnliches. [...] Es ist nicht nur eine Landschaft, es ist eine Lebensform“ (Herzog zit. n. Prager 2007, 177).

In *Fata Morgana* wird diese „tote [Wüsten-]Landschaft“ (Theobaldy 1979, 26), trotz ihrer Unvertrautheit, Fremde und Ferne „ästhetisch attraktiv dargestellt“ (ebd.). Die zivilisatorischen Spuren in den Bildern zeugen von einem „gescheiterten Kampf gegen die Natur“ (Theobaldy 1979, 26).

Im zweiten Kapitel, dem *Paradies*, begegnet Herzog absonderlichen Menschen. Gezeigt werden Portraits über „radikal beschädigt wirkende Figuren“ (Wetzel 1979, 96), die sich den ihnen umgebenden Landschaften gegenüber nicht entsprechend verhalten. Wir sehen einen kleinen Jungen, der eine am Strick aufgehängte lebendige Katze wie einen Leichnam vor die Kamera hält, einen Blinden mit Uniformjacke, einen Echsenforscher mit Schweißbrille und deutsche Gastarbeiter. Sie alle wirken deplaziert, „verrückt“ (Wetzel 1979, 97).

Im dritten Kapitel, dem *Goldenen Zeitalter*, werden Menschen in ihren kargen Einrichtungen gezeigt. Sie sind selbst zu jenen „tragischen Visionen“ (Theobaldy 1979, 28) geworden, von denen sie noch im Kapitel davor ständig erzählen. Der Film scheint ins Absurde zu kippen, wenn Aufnahmen von Landschaftsstrukturen mit jenen des Konzertes einer Bordell-Band alternieren. Die Natur wird hier als vom Menschen zugerichtete Landschaft dargestellt, als Ort der Tristesse, der Wut und des Wahnsinns. Der Film ist stilistisch wie erzählerisch eine Absage an paradiesische Zustände, „ebenso tragisch wie aberwitzig“ (Wetzel 1979, 98).

Eine Versöhnung mit der Natur findet in *Fata Morgana* nicht statt. Das sinnfällige Leben der Natur wird als etwas dargestellt, das an unserem Leben nicht teilnimmt, sondern seine „Feste feiert, denen wir [...] wie Gäste, die eine andere Sprache sprechen, zusehen“ (Theobaldy 1979, 29). Von Novalis Aufforderung – „Wirf dich der Natur in die Arme, sie hat Platz und Liebe genug für dich“ (Novalis zit. n. Theobaldy 1979, 28) – ist nichts mehr spürbar. Das göttliche Ganze, den harmonischen Einklang der Natur gibt es hier nicht. Das Ungeschehene, verdeutlicht in der Landschaft, erscheint als apokalyptischer Zustand, nicht als Offenbarung (vgl. Theobaldy 1979, 28).

### 3.4.2. Lektionen in Finsternis (1992)

#### 3.4.2.1. Genre, Perspektive, Handlung

*Lektionen in Finsternis* von 1992 ist nach *Fata Morgana* der zweite „Science-Fiction-Film“ Herzogs, in dem eine von Menschenhand zerstörte Welt dargestellt wird. In dieser (inoffiziellen) Fortsetzung konstruiert Herzog erneut einen essayistisch-dokumentarischen Kurzfilm, der mit eindringlichen Bildern – ähnlich wie bei *Fata Morgana* (1971) oder *The Wild Blue Yonder* (2005) – dem Zuschauer die Geschichte eines zerstörten Planeten aus der Perspektive eines fremden Beobachters schildert. Der Großteil des Filmes ist mittels langer, schwebender Flugaufnahmen aufgelöst, welche die Zuschauer über brennende und qualmende Ölfelder tragen. Dabei stehen die Aufnahmen der ölgetränkten Landschaften einmal mehr als visueller Beleg eines naturgeschichtlichen Verfalls (vgl. Prager 2007, 181). Während romantische Ouvertüren von Richard Wagner erklingen, werden zerstörte, schwarze Landschaften als apokalyptische Bilder eines Ortes gezeigt, der scheinbar nicht auf dieser Welt existiert. Die theatrale, opernhafte Musik Wagners erklingt dabei im Film als „wehmütiger Weltengesang“ (Holfelder 2012, 188).

Herzogs Faszination für apokalyptische Szenarien werden in *Lektionen in Finsternis* filmisch zu einem „fünfzigminütigen Höllenritt“ (Holfelder 2012, 188) stilisiert, in der die Abfolge der erschreckenden Bilder einen „eigentümlichen Sog“ (Holfelder 2012, 188) entwickelt. Der vom Feuer emporsteigende schwarze Rauch übernimmt hier die Rolle des Nebels, der sonst in Herzogs Filmen auftaucht. Er verdeckt, verhüllt und verdunkelt die Welt und dient laut Prager als Symbol für die verschleierte, geheim gehaltene Wahrheit des Films (vgl. Prager 2007, 181). „Ich habe früher schon von ‚entwürdigenden Landschaften‘ gesprochen [...] nun, die Landschaften, die wir in *Lektionen in Finsternis* sehen, sind nicht bloß entwürdigend, sie sind regelrecht verstümmelt. Im Film wird es so dargestellt, als ob der gesamte Planet abbrennen würde und weil der ganze Film mit Musik durchzogen ist, nenne ich ihn ein ‚Requiem eines unbewohnbaren Planeten‘. Im Gegensatz zu *La Soufrière*, wo versucht wird, eine natürliche Katastrophe zu dokumentieren, ist *Lektionen in Finsternis* ein Requiem über einen Planeten, den wir selbst zerstört haben“ (Herzog 2002, 249).

In *Lektionen in Finsternis* tauchen so gut wie alle Themen und Motive von *Fata Morgana* noch einmal auf. Erneut wird eine endzeitliche Welt dargestellt, in diesem Fall eine unbewohnbare Hölle aus Öl und Feuer. Beide Filme schildern die Trostlosigkeit, die nach einer apokalyptischen Zerstörung eintritt (vgl. Prager 2007, 118).

Als weiteres wiederkehrendes Merkmal ist das Fehlen einer durchgängigen Handlung, sowie der Mangel an Gesprochenem auffällig. Stattdessen sehen wir lange Bilderfolgen von Landschaftsaufnahmen, die mit pathetischer Musik unterlegt sind. Bilder, die aus ihrem Kontext gelöst funktionieren und einen Ort zeigen, der nicht auf dieser Welt existiert. Dabei öffnet die wortkarge Umsetzung im Gegenzug eine Konzentration auf Bild und Ton, statt einer narrativ-dramaturgischen Inszenierung sehen wir vielmehr eine Kollage von aneinander gereihten Impressionen des Regisseurs. Weiters lassen sich zahlreiche motivische Ähnlichkeiten feststellen. Zum Beispiel eröffnet das Kapitel *Nach dem Krieg* mit Vögeln, die Überkopf kreisen, gefolgt von Bildern von Tierkörperresten und -knochen. Eine ähnliche Einstellung, wie sie bereits in *Fata Morgana* gezeigt wurde.

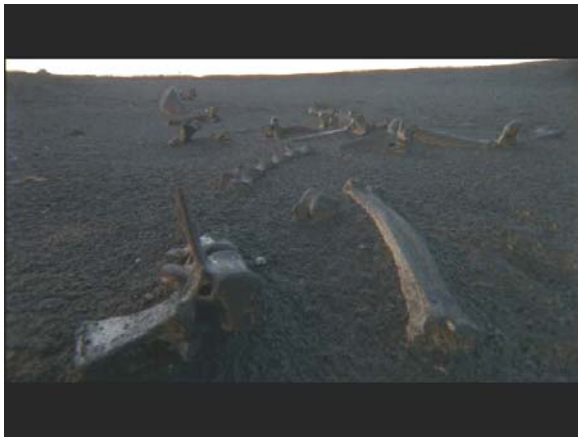


Abb.31: *Lektionen in Finsternis* – 00:12:23



Abb.32: *Fata Morgana* – 00:26:14

Oder das illusionistische Schauspiel der Natur, welches über ihr Auftreten ein Trugbild vortäuschen will. War es in *Fata Morgana* noch die Hitze der Wüste, die die Illusionen verursacht, so ist es hier das Öl, welches visuelle Täuschungen vermittelt. Herzog dazu: „Das Öl ist trügerisch, weil es den Himmel reflektiert. Das Öl versucht sich selbst als Wasser zu tarnen“ (Prager 2007, 180). Brad Prager sieht in den Bildern Herzogs das brennende Öl sogar als lebendige Flüssigkeit, das wirke, als ob es über ein eigenes Bewusstsein verfüge. Er vergleicht das brennende Öl mit den anthropomorphen Dünen in *Fata Morgana* (vgl. Prager 2007, 180). Und wie bereits in *Fata Morgana*, begegnen wir auch in *Lektionen in Finsternis* deplatzierten, seltsamen Charakteren. Das Verhalten des Feuerwehrmannes, der dem

Zuschauer erklärt, dass er das Öl weiter brennen lassen muss, um das Feuer zu kontrollieren, scheint trotz seiner vernünftigen Begründungen eigenartig und absurd. Er wird als „Verrückter“ dargestellt (vgl. Prager 2007, 180).

#### 3.4.2.2. Ästhetisierung eines Krieges

Herzog bezeichnet im Film diesen fremdartigen Ort, den wir als Zuschauer vorgeführt bekommen, lediglich als „einen Planeten in unserem Sonnensystem“ (Prager 2007, 179). Einen Planeten, der vom Feuer verschlungen wurde und als solches (als unsere Erde) nicht mehr erkennbar ist. Im Endeffekt ist es jedoch ein weiterer Planet in Herzogs Sonnensystem, mit Bergen, Kratern, Rauch und Ouvertüren. Jenes symbolisches Konstrukt, das wir schon aus vielen seiner Filme kennen: Eine konstruierte, ästhetisierte Welt, verhüllt in Öl und Feuer. Dabei erwähnt Herzog in seinem Film kein einziges Mal, dass es sich bei diesen zerstörten Landschaften um Kuwait nach dem ersten Golfkrieg handelt. Dies begründet sich aus der – bereits im Kapitel 3.1.1.2. (*Neue Bilder*) – angesprochenen Antikommerzhaltung Herzogs, sowie der Irrelevanz politischer Themen in seinen Filmen. Vielmehr geht es ihm um das Zeigen eines speziellen Blickes auf unsere Erde. Er verwendet die Bilder der Zerstörung nicht um auf ein spezielles politisches Ereignis hinzuweisen, sondern um auf jenen allgemeinen Anspruch aufmerksam zu machen, der auch das Grundthema des Filmes ausmacht: „Die Misshandlung des Planeten Erde durch seine Bewohner“ (Holfelder 2012, 125). Dabei sollen die Bilder losgelöst von Zeit und Raum funktionieren und unabhängig von einem gewissen historischen und politischen Kontext gesehen werden. Es geht um eine ästhetische Annäherung und poetische Wiederverwertung der vorgefundenen Begebenheiten. Herzog dazu: „Wenn Menschen in 300 Jahren diesen Film sehen, dann würde es für die auch keinen Unterschied machen“ (Herzog 2002, 246). Für Herzog ist der reine, unvoreingenommene Blick auf die Natur ausschlaggebend.

In diesem Zusammenhang schreckt Herzog auch nicht vor der Verwendung von Erfundenem zurück. Ganz im Gegenteil, er baut dies bewusst ein, um eine „höhere Wahrheit“ zu erlangen. Für den Regisseur ein ganz wesentlicher Bestandteil, den seine Filme ausmachen. (Für die ausführliche Erläuterung des Begriffes, siehe Kapitel 4: Fazit, S.80) Ein Beispiel für den Miteinbezug von Erfundenem ist das Zitat, welches gleich zu Beginn des Filmes erscheint: „Der Zusammenbruch der Sternenswelten wird sich – wie die Schöpfung – in grandioser

Schönheit vollziehen.“ Im Film wird dieser Satz als Zitat von Blaise Pascal ausgewiesen, einem französischen Schriftsteller des siebzehnten Jahrhunderts. In Wirklichkeit aber, stammt es aus Herzogs Feder (vgl. Holfelder 2012, 125). Herzog dazu: „Es klingt vielleicht nach Pascal, aber es ist eigentlich alles erfunden. [...] Pascal hätte es selbst nicht besser schreiben können“ (Herzog 2002, 242f.).

Ferner inszeniert Herzog die Landschaften mit solch poetischer Fantasie, sodass „Zerstörung und Schönheit kein[en] Widerspruch“ (Holfelder 2012, 126) mehr darstellen. Dieses Vorhaben brachte dem Regisseur aber auch jede Menge Kritik ein. Obwohl sich Herzog stets klar von politischen Inhalten und Positionen distanziert, so verstrickte er sich mit *Lektionen in Finsternis* – wenn auch ungewollt – in kontroversen Debatten (vgl. Prager 2007, 179). Herzog wurde eine Ästhetisierung, folglich eine „Verschönerung“ der Gewalt des Krieges vorgeworfen (vgl. Prager 2007, 182). Er soll die Kriegszustände durch die Poetisierung verharmlost dargestellt haben. Fragen kamen auf, ob die ästhetische Präsentation von Zerstörung moralisch korrekt sei. Um Herzogs Sichtweise jedoch verstehen zu können, muss eine Perspektive außerhalb der konventionellen Rationalität eingenommen werden. Sein Bestreben ist es eben, den Zuschauern die „Lektionen“ der verheerenden Zustände über künstlerische Impressionen, anstatt über belehrende Ansichten über Politik oder Krieg zu vermitteln. *Lektionen in Finsternis* fungiert folglich als Gegenstück zu den kommerzialisierten Nachrichtenbeiträgen und Reportagen, die über die zerstörten Landschaft als Folgen des Krieges berichten.

Der Film zeichnet sich weiters durch sein langsames Tempo aus. Ein nicht unbedeutendes Merkmal, das viele Filme von Herzog durchzieht und den „stilisierten Horror“ (Prager 2007, 181) erst ermöglicht. Die Einstellungszeiten der Landschaftsaufnahmen sind allesamt ungewöhnlich lange, ihnen wird die nötige Zeit gegeben, sich angemessen (im Sinne von Herzogs Ästhetik) entfalten zu können. Denn erst über diesen ausgedehnten Zeitraum, die Langsamkeit und Eindringlichkeit der vorgeführten Bilder, können diese bei den Zuschauern eine Verwandlung zu inneren Landschaften auslösen. Im Gegensatz zu „herkömmlichen“ TV Reportagen wird ihnen die Zeit gegeben, die Bilder genau zu betrachten, sie zu erkunden und zu untersuchen (vgl. Prager 2007, 181). Dieses Gefühl zu vermitteln ist ein wichtiger Bestandteil in Herzogs Ästhetik und ein wichtiges Element dafür, wie die Stilisierung in seinen Filmen vollzogen wird. Anhand dieser These soll nun die Überleitung zum Fazit vollzogen werden, in dem die Stilisierung der Natur anhand von drei Punkten noch einmal zusammengefasst wird.

## 4. Fazit

„Herzogs Landschaften existieren gar nicht außerhalb der Filme“  
(Theobaldy 1979, 14).

Das Ziel dieser Arbeit bildete den Versuch, über das (von der öffentlichen Wahrnehmung abgeleitete) Persönlichkeitsbild Herzogs, sowie über eine konkrete Auswahl seiner Filme, die unterschiedlichen Ansichten und Positionierungen des Regisseurs im Verhältnis zur Natur herauszuarbeiten, um in weiterer Folge die Wege der Stilisierung in seinen Filmen erkennen und erklären zu können.

Voraussetzung für eine solche Untersuchung war zunächst die Veranschaulichung und Erläuterung einiger Begrifflichkeiten, wie zum Beispiel die definitorische Abgrenzung der Begriffe Natur und Landschaft, sowie die Unterschiede von Metapher, Allegorie und Symbol. Anschließend wurde der Naturbegriff im Wandel der Epochen, insbesondere jener der Romantik beleuchtet, um darauf aufbauend im Kontext des verherrlichenden Naturbildes der Romantiker einen vertiefenden Blick auf die Werke des deutschen Malers Caspar David Friedrich zu werfen, dessen unverkennbares Stilelement der *Rückenfigur* in vielen Filmen Herzogs szenisch rezitiert wurde. In der Folge wurde die Entstehung des Landschaftsbegriffs genauer erörtert, welcher zur Erkenntnis der *ästhetischen Landschaft* führte. Jenen Begriff, der sich als besonders geeignet und zielbringend für die weitere Argumentation enthüllen sollte. All diese wissenschaftlichen Aspekte und kulturhistorischen Verankerungen bildeten schließlich die Grundlage für den eigentlichen Gegenstand der Arbeit: Die Stilisierung der Natur in den Filmen von Werner Herzog.

Wie eingangs bereits erwähnt sollten sich die Leser dieser Arbeit im ständigen Bewusstsein darüber sein, dass die vorliegende Ausführung nur ein möglicher Ansatz ist, Herzogs Filme zu verstehen. So ist es möglich, unter anderen Aspekten, Bezugspunkten und Perspektiven, diese (und auch andere Filme Herzogs) in eine ganze andere Richtung hin auszulegen. Wie wir im Kapitel über Herzogs Person erfahren haben, arbeitet der Filmemacher selbst stets mit unterschiedlichen Herangehensweisen und Einflüssen. Seine Zuschauer bekommen das Gefühl, dass er für jeden Film eine andere Inspirationsquelle anführt und alle zuvor genannten wieder negiert. Vor allem sind es die widersprüchlichen Aussagen in den Interviews mit Herzog, die zu einer allgemeinen Verunsicherung führen und eine eindeutige

Festlegung seiner Einflüsse verhindern. In diesem Sinne stellt auch diese Arbeit nur eine mögliche Perspektive dar, Herzogs Filme und Bücher zu erfassen. Die Auswahl der Werke wurde bewusst so getroffen, dass diese entsprechend für die Argumentation verwendet werden können.

Nach intensiven Beschäftigungen und Analysen lässt sich zusammenfassend Herzogs Stilisierung anhand folgender drei Punkte erklären: (1) Langsamkeit und Eindringlichkeit, (2) Bild-Musik-Kombination, (3) Poetisierung von Alltäglichem.

Der erste Punkt, der die Stilisierung bei Herzog ausmacht, ist – wie bereits am Ende des letzten Kapitels angedeutet wurde – das lange Verharren des gezeigten Landschaftsbildes. Denn erst über die langen Einstellungszeiten bekommen die Zuschauer die Möglichkeit, das Bild genau zu betrachten, es zu erkunden und dabei in die Träumerei abzugleiten (vgl. Prager 2007, 84). So können sich die stilisierten Bilder entfalten und zu Landschaften des Geistes transformieren. Johnson nennt diese Herzog'sche Veranschaulichung von seelischen Zuständen, die über Landschaftsbilder sichtbar gemacht werden, „Psychotopographies“ (Johnson 2012, 511).

Denn laut Herzog nehmen wir die abgebildete Landschaft nicht einfach nur wahr, sondern finden und erkennen uns selbst darin wieder. Die Landschaften existieren immer schon in uns selbst und es ist nicht die Natur, die zu uns spricht, sondern es sind stets wir selbst, die wir in die Natur projizieren: „Für mich sind echte Landschaften nicht bloß Abbildungen einer Wüste oder eines Waldes. Sie zeigen vielmehr einen inneren Seelenzustand, buchstäblich eine innere Landschaft und es ist die menschliche Seele, die durch die Darstellung der Landschaften, die in meinen Filmen zu sehen sind, sichtbar gemacht wird“ (Prager 2007, 11). Am Beispiel der Eröffnungsszene von *Lebenszeichen* (1968), Herzogs erstem Langspielfilm, erkennen wir bereits das Bedürfnis des Regisseurs nach lang andauernden, eindringlichen Landschaftsbildern: Von einer Anhöhe aus gefilmt, sehen wir eine kurvenreiche Landstrasse, auf der sich ein Lastwagen entlang schlängelt. Die griechische Landschaft scheint sich jenseits der Bildgrenzen auszubreiten, Herzog hält den Blick aber starr, jeglichen Zoom oder Schwenk verweigernd. Herzog dazu: „In *Lebenszeichen* gibt es lange Einstellungen von der unglaublichen Landschaft Kretas. Die Anfangscredits, zum Beispiel, stehen ungewöhnlich lange, mit dem Bild von diesem Bergtal. Es verschafft dir Zeit, um tief in die Landschaft einzutauchen und ihr, in dich einzutauchen. Man betrachtet hier nicht einfach nur die buchstäbliche Landschaft, sondern auch die Landschaft in deinem Verstand, in deiner Seele“ (Herzog 2002, 39).

Durch das regungslose, mit dem Blick auf die Landschaft gerichtete Verharren der Kamera verweigert diese gleichermaßen, das Abgebildete für die Betrachter zu erkunden. Vielmehr sind die Zuschauer selbst dazu angehalten das Bild zu erforschen, genauso wie beim Betrachten von Gemälden. So ist zum Beispiel bei den „alten“ Landschaftsmalern des 18. Jahrhunderts, wie dem französischen Künstler Claude Joseph Vernet, davon ausgegangen worden, dass die dort abgebildeten Landschaften einen Ausschnitt der Welt liefern, durch das der Betrachter mit seinem Blick wandern, schweifen und es erforschen kann. Solche Gemälde wurden auch als „Spaziergänge durch die Landschaft“ gedeutet (vgl. Prager 2007, 84). So ähneln sich auch Herzogs Filme, die nicht zuletzt aufgrund der oft spärlichen Handlung und „[...] in ihrer fehlenden Dramatik eher an ein abgefilmtes Bild erinnern[n]“ (Theobaldy 1979, 45). Die Filme leben weniger von spannungsvoller Dramaturgie, sondern vielmehr von einer – nicht zwingend chronologischen – Aneinanderreihung von Traumbildern (vgl. Theobaldy 1979, 48).

Als zweiter Punkt soll Herzogs spezieller Einsatz von Musik angeführt werden. Wie wir bereits anhand etlicher Beispiele in dieser Arbeit erfahren haben (siehe Kapitel 3.3.4. zu *La Soufrière*, 3.4.1.1. zu *Fata Morgana*, oder Kapitel 3.4.2.1. zu *Lektionen in Finsternis*, etc.) stellt die Musik bei Herzog im Allgemeinen ein wichtiges dramaturgisches Element in seinen Filmen dar. Sie nimmt einen genauso hohen Stellenwert ein, wie das Bild. Herzog betrachtet die Musik als ein Medium, das, genauso wie der Film, gegen Einsamkeit eine tröstliche Wirkung auf den Rezipienten bewirken kann (vgl. Buchka 1989, TC 00:03:25).

Besonders für die Musik Richard Wagners scheint Herzog ein großes Faible aufzuweisen, verwendet er diese doch regelmäßig in zahlreichen seiner Filme und Operinszenierungen. Wagner, bekannt als einer der bedeutendsten Komponisten der Romantik, zeichnet sich über seine pathetische und pompöse Musik aus. Eine überaus passende Begleitung für Herzogs poetische Auffassung und Umsetzung unserer Welt.

Aber nicht nur Wagners Musik, sondern jeglicher Musikeinsatz hat bei Herzog eine größere Funktion, als lediglich das Bild zu untermalen. Ihnen wird ein kommentierender Charakter zugeschrieben, sie werden als dramaturgisches Element eingesetzt. Herzogs spezielle Verwendung der Bild-Ton Kombination macht den wesentlichen Bestandteil der Stilisierung aus. Die eigenwillige Kombination von kommentierender Musik und eindringlichen Bildern können in den Zuschauern eigenartige, fremde Gefühle auslösen.

Nicht zuletzt geht es bei Herzog auch um Wagners Idee, die Welt in ein Gesamtkunstwerk zu verwandeln. Das ist es, was Herzog in seinem Sinne weiter führt. Herzogs Denk- und

Lebensweise strebt „letztlich eine Neuschöpfung der Welt an; sein großes Ziel bildet die Erleuchtung im Kino, die Existenzen durchsichtig machen kann“ (Pichler 1996, 106).

Als dritter und letzter Punkt soll noch einmal Herzogs Fähigkeit, alltägliche Gegebenheiten existentiell aufzuladen, als wichtiger Grundpfeiler seiner Stilisierung genannt werden, um folglich die Arbeit anhand des Begriffes der „ekstatischen Wahrheit“ abzuschließen. Wie bereits im Kapitel 3.1.3. – Herzog und die Verbindung zur Romantik – erläutert wurde, existiert die Welt so nicht, wie sie Herzog den Zuschauern vermittelt. Vielmehr stellt er seine eigene Ansicht der Welt dar. Eine Welt, die gänzlich seine eigene, subjektive Vision ist (vgl. Prager, 179).

„Man genießt an der Natur nicht, was man sieht [...], sondern was man ans Gesehene andichtet, und das Gefühl für die Natur ist im Grunde die Phantasie für dieselbe“ (Jean Paul zit. n. Müller 1955, 139).

Der deutsche Schriftsteller der Romantik Jean Paul erhöhte in seinen Werken alles Reale in ein Grenzenloses, er erweiterte die Landschaft ins Unendliche (vgl. Müller, 139). Wie im Laufe dieser Arbeit festgestellt wurde, arbeitet Herzog mit den gleichen Prinzipien. Mithilfe der eigenen Fantasie dichtet Herzog zu den vorgefundenen Begebenheiten erfundene Dinge hinzu. Seine (Landschafts-)Aufnahmen sind keine „anschaulich-exakten Wiedergaben [...]“ (Müller 1955, 139) der Realität, sondern Stilisierungen, vielmehr „Spiritualisierung[en]“ (Müller 1955, 139). Was entsteht, ist eine Mischform von Wirklichkeit und Traum.

Denn laut Herzog kann es im Kino ohnehin keine „Realität“ geben. „Mit Realität im Kino muss man sehr vorsichtig sein [...] Ich glaube, dass das Kino auf dem Boden der Träume und auf dem Boden der gemeinschaftlichen Sehnsüchte und auf dem Boden der kollektiven Wünsche wächst, vielmehr als auf dem Boden der Realität“ (Buchka 1989, TC 00:03:10). Daher entspringt wahrscheinlich auch Herzogs Ablehnung gegenüber dem *cinema verite*. Denn die Art und Weise seiner Arbeit hat nichts mit dem reinen Festhalten des täglichen Lebens in seiner ungeschminkten Form zu tun. Ganz im Gegenteil: Herzog ist unweigerlich auf der Suche nach etwas Authentischerem, als die alltägliche Lebenswelt, die wir bewohnen. Der Filmemacher träumt, schwärmt, erfindet und romantisiert, er dichtet zu den Begebenheiten eigene Sichtweisen hinzu. Und so macht auch diese Vermischung von poetischen Subjektivismus und Narrativität jeden Film zu einer persönlichen Stellungnahme des Regisseurs.

Herzog vergleicht: Wenn er „Fakten“ in seinen (dokumentarisch-essayistischen) Filmen präsentiert, so wäre es ähnlich, als ob man ein Gedicht von Hölderlin liest, in dem er einen Sturm über den Alpen oder ähnliche Naturvorkommnisse schildert. Auch das sei kein Wetterbericht aus dem Jahre 1802, sondern angereichert mit Poesie und Fantasie (vgl. Herzog 2002, 252).

Dies stellt Herzogs ästhetisches Konzept dar, indem er das Sinnliche einer physischen sowie einer imaginierten Welt vereint. Er ordnet dem Alltäglichen etwas Großes, Existentielles, Erhabenes zu und versucht über den Einsatz von Künstlichkeit, Überhöhung und Verfremdung eine eigentliche, *höhere Wahrheit* zu erreichen (vgl. Prager 2007, 4). „Ich glaube auch, dass man im Kino gerade durch die Künstlichkeit und durch die Erfindung und durch das Imaginäre erst an eine dahinter liegende Realität herankommen kann [...]“ (Herzog zit. n. Buchka 1989, TC 00:03:45).

Aus diesen Punkten resultiert schließlich die Stilisierung in Herzogs Werken. Diese *höhere Wahrheit* wird bei Herzog auch als *ekstatische Wahrheit* bezeichnet, die sich durch mystische und flüchtige Elemente auszeichnet und nur über Imagination, Erdichtung und Stilisierung erreicht werden kann (vgl. Herzog 2002, 301). Sein Bestreben ist es, über gestellte Künstlichkeit eine verborgene Wahrheit freizulegen.



## 5. Anhang

### 5.1. Literaturverzeichnis

- Aigner, Anita (2004):** Landschaft vor Augen. Wien: Sonderzahl-Verlagsgesellschaft.
- Bichler, Karl-Horst (2006):** Napoleons Krieg gegen Preußen und Sachsen 1806 (Schleiz, Saalfeld, Jena und Auerstedt). Berlin: trafo-Verl., 2.Aufl.
- Braun, Annette (2000):** Wahrnehmung von Wald und Natur. Opladen: Leske + Budrich.
- Brecht, Martin/ Deppermann, Klaus (Hg.) (1995):** Geschichte des Pietismus. Der Pietismus im achtzehnten Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Bd.2.
- Cronin, Paul (Hg.) (2002):** Herzog on Herzog. London: Faber & Faber Limited.
- Dumarsais, César/ Fontanier, Pierre (1984):** Les Tropes. I-II. Genève [u.a.]: Slatkine-Reprints. Ausgabe: Réimpr. de l'éd. de Paris 1818. Bd 2.
- Eimer, Gerhard (1999):** Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I. – Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern. Frankfurt: Kunstgesch. Institut/ Universität Frankfurt.
- Escher, Anton/ Koebner, Thomas (Hg.) (2009):** Todeszonen. Wüsten aus Sand und Schnee im Film. München: Ed. Text + Kritik.
- Färber, Helmut (1977):** Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens. München: Färber-Verlag/ Die Ritter-Passage.
- Frenzel, Herbert (1969):** Daten deutscher Dichtung. Band I: Von den Anfängen bis zur Romantik. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 5.Aufl.
- Geismeyer, Willi (1998):** Caspar David Friedrich. Leipzig: Seemann-Verlag.
- Ghelardi, Maurizio/ Müller, Susanne (Hg.) (2003):** Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe. Basel: Vorträge 1870-1892, Bd.13.
- Giesenfeld, Günter (Hg.) (2005):** Blicke auf Landschaften. Marburg: Schüren-Verlag.
- Gregor, Ulrich (Hg.) (1976):** Herzog, Kluge, Straub. München/ Wien: Hanser-Verlag (Reihe Film #9).
- Henckmann, Wolfhart/ Lotter, Konrad (Hg.) (1992):** Lexikon der Ästhetik. München: Beck-Verlag.
- Herzog, Werner (2004):** Die Eroberung des Nutzlosen. München/ Wien: Hanser-Verlag.

- Herzog, Werner (1978):** Vom Gehen im Eis. München: Hanser-Verlag.
- Holfelder, Moritz (2012):** Werner Herzog. Die Biografie. München: Langen-Müller-Verlag.
- Jansen, Peter W. (1976):** innen/außen/innen. Funktion von Raum und Landschaft. In: Gregor, Ulrich (Hg.): Herzog, Kluge, Straub. München/ Wien: Hanser-Verlag (Reihe Film #9), S. 69 - 84.
- Johnson, Laurie (2012):** Werner Herzog's Romantic Spaces. In: Prager, Brad (Hg.): A companion to Werner Herzog. Chichester: Wiley-Blackwell, S. 510 - 527.
- Jost, Erdmut (2004):** Das schweifende Auge. Zur Entstehung der 'filmhaften' Landschaftswahrnehmung im 18. Jahrhundert. In: Müller-Tamm, Jutta (Hg.): Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik. Freiburg im Breisgau: Rombach-Verlag, 1.Aufl., S. 217 - 244.
- Klessmann, Eckart (1969):** Die Welt der Romantik. München: Desch Theaterverlag.
- Koerner, Joseph Leo (1998):** Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt. München: Fink-Verlag.
- Kurz, Gerhard (1988):** Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, 2.Aufl.
- Müller, Andreas (1955):** Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Studien zur deutschen Dichtung des 18.Jahrhunderts und der Romantik. Stuttgart: Kohlhammer-Verlag.
- Müller-Tamm, Jutta (Hg.) (2004):** Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee – Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik. Freiburg im Breisgau: Rombach-Verlag, 1.Aufl.
- Outram, Dorinda (1995):** The Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pantenberg, Volker (2005):** Ansichtssache. Natur Landschaft Film. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): Blicke auf Landschaften. Marburg: Schüren-Verlag, S. 15 - 25.
- Peucker, Brigitte (1984):** In Quest of the Sublime. In: Phillips, Klaus (Hg.): New German Filmmakers. From Oberhausen Through the 1970s. New York: Frederick Ungar Publishing Co., S. 165 - 180.
- Pflaum, Hans Günther (Hg.) (1979):** Werner Herzog. München/ Wien: Hanser-Verlag (Reihe Film #22).
- Phillips, Klaus (Hg.) (1984):** New German Filmmakers. From Oberhausen Through the 1970s. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

- Plath, Nils (2005):** Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): Blicke auf Landschaften. Marburg: Schüren-Verlag, S. 5 - 15.
- Pichler, Barbara (Hg.) (2006):** Moving landscapes. Landschaft im Film. Wien: Synema-Verlag.
- Pichler, Anna (1996):** Elemente des Romantischen bei Werner Herzog unter besonderer Berücksichtigung seines Kaspar-Hauser-Films 'Jeder für sich und Gott gegen alle'. Universität Wien: Diplomarbeit, eingereicht von Anna Pichler.
- Prager, Brad (2010):** Aesthetic vision and German romanticism. Rochester: Camden House.
- Prager, Brad (Hg.) (2012):** A companion to Werner Herzog. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Prager, Brad (2007):** The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth. London: Wallflower Press.
- Prawer, Siegbert Salomon (2004):** Nosferatu – Phantom der Nacht. London: BFI Publ., British Film Institute (BFI modern classics).
- Ritter, Joachim (1963):** Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster: Aschendorff-Verlag.
- Roters, Eberhard (1995):** Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft. Köln: Dumont-Verlag.
- Safranski, Rüdiger (2009):** Romantik. Eine deutsche Affäre. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Sartori, Alexandra (1999):** Wahrnehmung und Präferenz von Naturlandschaften. Universität Wien: Diplomarbeit, eingereicht von Alexandra Sartori.
- Schama, Simon (1996):** Der Traum von Wildnis. Natur als Imagination. München: Kindler-Verlag.
- Schnaubelt, Ilse (1994):** Berg und Meer als biographische Momente. Innsbruck/ Klagenfurt/ Wien: Veröffentlichungen aus dem Forschungsprojekt 'Literatur und Soziologie 12'.
- Schnell, Ralf (2000):** Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart [u.a.]: Metzler-Verlag.
- Stiglegger, Marcus (2009):** Im Angesichts des Nichts. Die Wüste als Spiegel der Seele in Bruno Dumonts Film 'Twentynine Palms'. In: Escher, Anton/ Koebner, Thomas (Hg.): Todeszonen – Wüsten aus Sand und Schnee im Film. München: Ed. Text + Kritik, S. 133 - 142.

- Theobaldy, Jürgen (1979):** Fahrten ins Ungeheure. In: Pflaum, Hans Günther (Hg.): Werner Herzog. München/ Wien: Hanser-Verlag (Reihe Film #22), S.7-58.
- Tragatschnig, Ulrich (2004):** Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900. Berlin: Reimer-Verlag.
- Trolle, Kristina/ Truniger, Fred (2006):** Komplexe Landschaft. Die Landschaft als Raum und Wahrnehmung. In: Pichler, Barbara (Hg.): Moving landscapes. Landschaft im Film. Wien: Synema-Verlag, S. 57 - 70.
- Wahl, Chris (2011):** Lektionen in Herzog. Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk. München: Ed. Text + Kritik.
- Weigelt, Horst (1995):** Der Pietismus im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Brecht, Martin/ Deppermann, Klaus (Hg.): Geschichte des Pietismus. Der Pietismus im achtzehnten Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Bd.2.
- Wetzel, Kraft:** Kommentierte Filmografie. In: Pflaum, Hans Günther: *Werner Herzog*. München/ Wien. Hanser-Verlag (Reihe Film #22), 1979. S.87-144.

## 5.2. Abbildungsverzeichnis

- Abb.01 u. 02 (S.35): **Herzog, Werner [R]:** Fata Morgana. D 1971, Farbe, 79 Min., DVD-Video, Arthaus Edition: Werner Herzog – Frühe Jahre. Berlin: Studiocanal, 2007.
- Abb.03 – 08, u. 10 (S.47 – 49): **Herzog, Werner [R]:** Nosferatu – Phantom der Nacht. D 1979, Farbe, 107 Min., DVD-Video, Arthaus Edition: Klaus Kinski/ Werner Herzog – Exklusiv Edition. Berlin: Studiocanal, 2004.
- Abb.09 (S.49): **Friedrich, Caspar David:** Der Wanderer über dem Nebelmeer. Um 1817/18, Öl auf Leinwand. 94,8 x 74,8 cm. Hamburg, Kunsthalle. In: Geismeyer, Willi (1998): Caspar David Friedrich. Leipzig: Seemann-Verlag, S. 94.
- Abb.11 – 14, 16, u. 18 (S.51 – 54): **Herzog, Werner [R]:** Herz aus Glas. D 1976, Farbe, 94 Min., DVD-Video, Arthaus Edition. Berlin: Studiocanal, 2004.
- Abb.13 (S.54): **Friedrich, Caspar David:** Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. 1819, Öl auf Leinwand. 35 x 44 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. In: Geismeyer, Willi (1998): Caspar David Friedrich. Leipzig: Seemann-Verlag, S. 101.

- Abb.15 (S.54): **Friedrich, Caspar David**: Kreidefels auf Rügen. Um 1818, Öl auf Leinwand. 90,5 x 71 cm. Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart. In: Geismeyer, Willi (1998): Caspar David Friedrich. Leipzig: Seemann-Verlag, S. 99.
- Abb.19 u. 20 (S.63): **Herzog, Werner [R]**: Aguirre – der Zorn Gottes. D 1972, Farbe, 93 Min., DVD-Video, Arthaus Edition: Klaus Kinski/ Werner Herzog – Exklusiv Edition. Berlin: Studiocanal, 2004.
- Abb.21 – 24 (S.64 – 65): **Herzog, Werner [R]**: La Soufrière. D 1977, Farbe, 30 Min., DVD-Video, Film-Edition Werner Herzog, München: Goethe-Institut e.V., 2010.
- Abb.25 u. 26 (S.67): **Herzog, Werner [R]**: Grizzly Man. USA 2005, Farbe, 103 Min., DVD-Video, Santa Monica: Lions Gate, 2006.
- Abb.27 – 30, u. 32 (S.72 – 76): **Herzog, Werner [R]**: Fata Morgana. D 1971, Farbe, 79 Min., DVD-Video, Arthaus Edition: Werner Herzog – Frühe Jahre. Berlin: Studiocanal, 2007.
- Abb.31 (S.76): **Herzog, Werner [R]**: Lektionen in Finsternis. D/F/UK 1992, Farbe, 50 Min., DVD-Video, Film-Edition Werner Herzog, München: Goethe-Institut e.V., 2010.

### 5.3. Filmverzeichnis

- Blank, Les [R]**: Burden of Dreams. USA 1982, Farbe, 95 Min., New York: The Criterion Collection, 2005.
- Buchka, Peter [R]**: Bis ans Ende... und dann noch weiter – Die ekstatische Welt des Filmemachers Werner Herzog. D 1989, Farbe, 59 Min. DVD-Video, Film-Edition Werner Herzog. München: Goethe-Institut e.V., 2010.
- Herzog, Werner [R]**: Aguirre – der Zorn Gottes. D 1972, Farbe, 93 Min., DVD-Video, Arthaus Edition: Klaus Kinski/ Werner Herzog – Exklusiv Edition. Berlin: Studiocanal, 2004.
- Herzog, Werner [R]**: Fata Morgana. D 1971, Farbe, 79 Min., DVD-Video, Arthaus Edition: Werner Herzog – Frühe Jahre. Berlin: Studiocanal, 2007.
- Herzog, Werner [R]**: Grizzly Man. USA 2005, Farbe, 103 Min., DVD-Video, Santa Monica: Lions Gate, 2006.
- Herzog, Werner [R]**: Herz aus Glas. D 1976, Farbe, 94 Min., DVD-Video, Arthaus

Edition. Berlin: Studiocanal, 2004.

**Herzog, Werner [R]:** La Soufrière. D 1977, Farbe, 30 Min., DVD-Video, Film-Edition Werner Herzog, München: Goethe-Institut e.V., 2010.

**Herzog, Werner [R]:** Lektionen in Finsternis. D/F/UK 1992, Farbe, 50 Min., DVD-Video, Film-Edition Werner Herzog, München: Goethe-Institut e.V., 2010.

**Herzog, Werner [R]:** Nosferatu. D 1979, Farbe, 107 Min., DVD-Video, Arthaus Edition: Klaus Kinski/ Werner Herzog – Exklusiv Edition. Berlin: Studiocanal, 2004.

#### 5.4. Internetquellen

**Ebert, Roger (2007):** A letter to Werner Herzog from Roger Ebert. <http://bit.ly/ww74dJ>, Zugriff am: 22.10.2014

**Herzog, Werner (1999):** The Minnesota Declaration – Truth and fact in documentarty cinema "Lessons of Darkness". <http://www.wernerherzog.com/52.html>, Zugriff am: 22.10.2014

**Nicodemus, Katja (2010):** Herr der Schmerzen. Zeit Online #6/2010. <http://www.zeit.de/2010/06/Werner-Herzog>, Zugriff am: 13.07.2014

**Schlegel, Friedrich (1800):** Gespräch über die Poesie. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Bd.3. Berlin 1800. S. 58 - 128 u. 169 - 187. <http://85.214.96.74:8080/zbk/zbk-html/B0003.html>, Zugriff am: 22.10.2014

**Sheehan, Paul (2008):** Against the Image. Herzog and the Troubling Politics of the Screen Animal. *SubStance* 37, no.3: 117 - 136. <http://dx.doi.org/10.1353/sub.0.0023>, Zugriff am: 12.09.2014

## 5.5. Lebenslauf

### Persönliche Daten:

---

Name: Florian Mayerhofer.

Geboren am: 02. Mai 1985 in Wien.

Staatsbürgerschaft: Österreich.

Familienstand: ledig.

### Ausbildung:

---

- |           |                                                                                                                                                                |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2006-2014 | Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaften, Universität Wien<br>Mitbeleger Filmakademie & Universität für angewandte Kunst, 1010 Wien.              |
| 2005-2006 | Zivildienst beim Roten Kreuz (Rettungssanitäter).                                                                                                              |
| 2000-2005 | Höhere Graphische Bundes-, Lehr-, und Versuchsanstalt, Leyserstrasse, 1140 Wien; Abschluss mit Reife- und Diplomprüfung in Medientechnik und Medienmanagement. |
| 1995-2000 | Piaristengymnasium, Jodok-Fink-Platz, 1080 Wien.                                                                                                               |

### Jobs (Auswahl):

---

- |            |                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2013/14    | Kabarett Simpl (1010 Wien). <ul style="list-style-type: none"><li>• Lichtdesign, Bühnentechnik, Requisite</li></ul>                                                                                                                                                          |
| 2012/13    | Wir sind Wien: „Festival der Bezirke 2013“. <ul style="list-style-type: none"><li>• Regie für Kurzfilm <i>Kuriosum</i> - ausgestellt im Rahmen des Festivals</li></ul>                                                                                                       |
| 2011/12/13 | Impulstanz Festival (1070 Wien). <ul style="list-style-type: none"><li>• Ticketing/ Organisation der VIP-, Gäste- &amp; Pressekarten</li><li>• Künstlerbetreuung</li></ul>                                                                                                   |
| 2011/12    | Projekt "Smartguide"/ Schwarzconsult GmbH (1010 Wien). <ul style="list-style-type: none"><li>• Bild- und Videorecherche im Bildarchiv der Nationalbibliothek</li><li>• Videoanimation und Bildbearbeitung für den interaktiven Reiseführer <i>Smartguide</i></li></ul>       |
| 2011       | Initiativen Wirtschaft für Kunst (1010 Wien). <ul style="list-style-type: none"><li>• Akquisition für Kunstsponsoringpreis <i>Maecenas</i></li><li>• Selbstständiges Projekt-Controlling</li><li>• Organisation der Preisverleihungen in Wien und Niederösterreich</li></ul> |

## 5.6. Abstract

Diese Diplomarbeit behandelt das ambivalente Verhältnis des deutschen Filmemachers Werner Herzog gegenüber der Natur, welches in seinen filmischen wie literarischen Werken auf unterschiedlichste Art und Weise ihren Ausdruck findet. Dabei poetisiert und stilisiert der Regisseur die vorgefundene Realität, um diese für seine erzählerischen Bedürfnisse fruchtbar zu machen. Herzogs Werke sind als emotional aufgeladene Produkte einer subjektiven Anschauung zu verstehen, in denen er Fakten mit Fantasien vermischt, Gewöhnliches verfremdet und Alltägliches erhöht. Kurz, er verleiht der uns umgebenden Welt einen existenziellen Anstrich, einen höheren Sinn, um schließlich über den Weg dieser Stilisierung eine größere, dahinterliegende, *ekstatische Wahrheit* des Daseins zu enthüllen. „[...] eine Wahrheit, die nicht die reale Welt erfasst, sondern eine Welt, von der wir träumen“ (Ebert 2007).

This thesis covers the ambivalent relation between the german filmmaker Werner Herzog and nature, which is expressed in various ways throuout his work in film and literature. The director stylizes and romantices the found reality to fit his narrative needs. Herzogs creations should be conceived as emotionally packed, subjective artifacts in which he combines facts with fantasies, deforms the trivial and enhances the banal. In short, he grants the world around us an existential finish, a higher meaning in order to eventually reveal a larger, concealed and ecstatic truth of existence. „[...] of a truth beyond the merely factual, a truth that records not the real world but the world as we dream it“ (Ebert 2007).