

Die Entdeckung neuer Bilder – Zur *ekstatischen* Wahrheit in Werner Herzogs Dokumentarfilmen

Leonie Eising

Abstract: Mit seinen dokumentarischen Werken trug der deutsche Filmemacher Werner Herzog zu einer Neukonzeption der Gattung bei. Herzog wehrt sich gegen Fernseh- und Konsumbilder und möchte unverbrauchte und verborgene Bilder entdecken. Die Produktion solcher Bilder beschreibt er als eine existenzielle Notwendigkeit für das Überleben der Gesellschaft. Dabei ist er stets auf der Suche nach dem Wesen der Menschen und nach einer tieferen, zunächst nicht sichtbaren, *ekstatischen* Wahrheit. Herzog ist fasziniert von extremen Lebenssituationen und existenziellen Außenseitern, deren Geschichten er erzählt. Durch eine experimentelle Bildsprache, die besondere Form der filmischen Präsentation sowie aufwendige Inszenierungen verfolgt der Filmemacher eine ganz eigene Erzählstrategie. Anhand des Dokumentarfilms *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971) wird untersucht, worin sich der besondere filmische Stil Herzogs in seinen Werken manifestiert.

Zur Person: Leonie Eising studierte BA Medienwissenschaft und Vergleichende Kulturwissenschaft. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Betreuer: Dr. Herbert Schwaab.

Schlagwörter: Dokumentarfilm; ekstatische Wahrheit; Stilanalyse; Werner Herzog

Der deutsche Filmemacher Werner Herzog ist fasziniert von existenziellen Außenseitern und extremen Lebenslagen. Seine Filme zeichnen sich durch eine ausdrucksstarke und metaphorische Bildsprache aus. Herzog möchte in seinen Dokumentarfilmen nicht nur Thematiken multiperspektivisch beleuchten. Sein Anliegen ist es, Zuschauer tief zu berühren und diese mit neuen, unverbrauchten Bildern zu konfrontieren. In den extremen Momenten des Lebens sucht Herzog nach dem Wesen der Menschen. Der Dokumentarfilm ist im Stande, in einer selbstreflexiven Wendung dazu beizutragen, stets

mehr über dieses Wesen herauszufinden, und erschafft dabei eine diegetische Welt, die durch die imaginative und interpretierende Tätigkeit des Zuschauers Substanz erlangt (Carré, 2015: 92). Durch seine Filme möchte Herzog wachrütteln und verborgene Emotionen der Zuschauer hervorbringen. Für Herzog ist der Dokumentarfilm nicht strikt referentiell, sondern gleichzeitig eine Erforschung des Lebens, der Protagonisten sowie filmischer Formen. Van Wert (1986: 52) bezeichnet Herzog als eine Art Exhibitionist vor der dokumentarischen Linse, der schüchtern und zurückgezogen hinter der Kamera beobachtet.

Immer handelt es sich bei Herzogs Werken um erzählende, dennoch argumentative Dokumentarfilme, die für sich selbst sprechen. Seine Filme arbeiten oft daran, Aspekte der menschlichen Erfahrung, wie Emotionen, Wünsche, Überzeugungen oder Ideen zu visualisieren, die im konventionellen Dokumentarfilm eine geringere Rolle spielen (Ames, 2012: 261). Dabei werden verschiedene Beobachtungs- und Stilisierungstechniken kombiniert. Folglich kann ein großer Teil von Herzogs dokumentarischer Arbeit als ein multisensorisches Übersetzungsprojekt beschrieben werden, gewissermaßen ein kreatives Bemühen, das sichtbar zu machen, was sich oft der Beobachtung entzieht (ebd.). So lässt sich eine allegorische Tendenz in Herzogs Dokumentarfilmen feststellen, indem das Natürliche ins Übernatürliche und das Sichtbare ins Unsichtbare übergeht (ebd.).

Herzogs dokumentarisches Schaffen ist keine authentische Auseinandersetzung mit der realen Welt [...], sondern [eine] alternative Möglichkeit, die Welt zu denken, zusammengesetzt aus Bruchstücken und Bild-Fragmenten dokumentarischer Aufnahmen. (Bachmann / Koch 2018: 28)

Im Folgenden sollen die experimentelle Bildsprache sowie die filmischen Inszenierungs- und Erzählstrategien des deutschen Filmemachers betrachtet und Herzogs Begriff der *ekstatischen Wahrheit* erläutert werden. Durch die Verknüpfung von realen und inszenierten Momenten soll eine intensivere, affektive Form des Dokumentarfilms entstehen, die sich durch Werner Herzogs außergewöhnliche filmische Präsentation von anderen dokumentarischen Werken abhebt. Der Dokumentarfilm *Land des Schweigens und der Dunkelheit* aus dem Jahr 1971 soll im Rahmen einer Analyse beispielhaft auf ebendiese besonderen stilistischen Merkmale untersucht werden.

Werner Herzogs *ekstatische Wahrheit* – Zwischen Authentizität und Inszenierung

„There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.“ (Herzog, 2017: 379) In diesem Schlüsselsatz aus seiner *Minnesota Declaration* von 1999 führt Herzog den Begriff der *ekstatischen Wahrheit* ein und versteht darunter eine tiefer liegende Wahrheitsschicht, die sich aus Stilisierung, Inszenierung und Imagination ergibt. Wobei der Terminus natürlich vage bleibt und sich diese „Erleuchtung im Herzogschen Sinn“, wie Huber (2018: 78) feststellt, „per definitionem jeder Definition“ entzieht. Die *ekstatische Wahrheit* bedeutet im Herzog-Universum die Überwindung physischer und psychischer Grenzen oder im Allgemeinen die filmische Darstellung von Grenzüberschreitungen (Wurm, 2018: 114). In einem Interview mit Hans Günther Pflaum von 1978 erklärt Herzog:

Die Wahrheit ist [...] nicht so ganz eindimensional und rational erklärbar, es gibt eben auch anders dimensionierte Wahrheiten, die vielleicht sogar an den Rand der Lüge herangehen. [...] Ich gehe also gerne ruhig an den Rand der Unwahrheit, um eine intensivere Form der Wahrheit bloßzulegen. (Herzog zitiert in Pflaum, 1979: 71)

Diese tiefere Schicht soll durch den dokumentarischen Film auch im Kino hervortreten. Herzog sucht daher nach einer Alternative zu einer vorherrschenden Oberflächlichkeit im Dokumentarfilmgenre und lehnt verarbeitete Bilder, beispielsweise die der Werbeindustrie, ab (Prager, 2007: 3). Der Mangel an adäquaten Bildern sowie die damit einhergehende Krise der kollektiven Vorstellungskraft stellen für den Filmemacher ein Problem großer Dringlichkeit dar. Indem Herzog dem Rezipienten neue, unverbrauchte Bilder zugänglich macht, „die die Welt und das, was es bedeutet, in ihr zu existieren, in einem ausdrücklich wahren Sinn einfangen“ (Fischer, 2018: 40), versucht er dieser Bedrohung entgegenzuwirken.

Herzogs Ziel ist es, Bilder zu produzieren, die etwas jenseits des sinnlich Wahrnehmbaren zeigen, weshalb Deleuze (1986: 185) Herzog als den „metaphysischsten aller Kinoregisseure“ bezeichnet. Seine Filme können als eine Strategie zur *De-automatisierung* menschlicher Sinne betrachtet werden, um die Welt auf eine Weise wahrzunehmen, die durch eine alltägliche Wahrnehmung nicht mehr zugänglich ist (Fischer, 2018: 51). Herzog produziert Bilder, die sich von allem Erwartbaren und Redundanten abheben. Für ihn bedeutet die vom Kino geforderte Körperlichkeit eine subjektive Anstrengung, um nicht nur mit der materiellen Welt, sondern auch mit dem Bild selbst zu verschmelzen (Peucker, 2012: 36). Diese filmische Immersion bestätigt Herzogs mythische Wahrnehmung der Welt (ebd.: 37). Um die Verschmelzung des Rezipienten mit den Bildern zu ermöglichen, muss sich die erzeugte *Wahrheit*

immer von der vermeintlichen Objektivität herkömmlicher Dokumentarfilme – Herzog bezeichnet diese als *Wahrheit der Buchhalter* – distanzieren (Prager, 2012: 3). Anders als die *Wahrheit der Buchhalter* hebt die *ekstatische Wahrheit* die Trennlinie zwischen Dokumentation und Fiktion durch einen poetischen und intuitiven Zugriff aus, und das Wesentliche kann zum Vorschein kommen.

So lehnt sich der Filmemacher explizit gegen die beobachtende dokumentarische Darstellung des *Cinéma Vérité* auf, die nur eine oberflächliche *Wahrheit* erreichen könne (Herzog, 2017: 379). Herzogs Mix aus Fakt und Inszenierung will den Status der Fiktion zu dem der existentiellen oder *ekstatischen Wahrheit* erheben. Die stilisierten und erweiterten Fakten, die er in seinen Filmen darstellt, definieren die Welt als ästhetisches Phänomen (Fischer, 2018: 51). Nach Fischer (ebd.) könnte Herzogs ästhetischer Imperativ somit wie folgt definiert werden: Das existentielle Bedürfnis nach einer ganzheitlichen Weltsicht kann nicht durch eine faktische Darstellung erreicht werden und muss daher durch die mythische Erscheinung des Bildes evoziert werden.

Dieses Zusammenspiel von Fiktion und Realität wird auch in Herzogs *Huies Predigt* (1981) deutlich, der die Predigt eines New Yorker Reverends dokumentiert. Der Priester versetzt die anwesenden Zuschauer durch seine emotionalen Erzählungen vom Himmelsreich geradezu in Ekstase, während Herzog aus einem fahrenden Auto heraus die heruntergekommenen Gegenden Brooklyns zeigt. Die verführerische Fiktion trifft hier bewusst auf eine triste Realität.

Eines von vielen Beispielen solcher Inszenierung findet sich auch in *Glocken aus der Tiefe* (1993), Herzogs Dokumentarfilm über Glauben und Aberglauben in Russland. In einer faszinierenden Szene kriechen Männer über das Eis eines Sees, um nach der verlorenen Stadt Kitezh zu suchen. In Wirklichkeit handelte es sich bei den Gläubigen jedoch um betrunkene Männer, die der Filmemacher bezahlte und sie überzeugte die Ohren an die gefrorene Oberfläche des Wassers zu halten (Ebert, 2007). In *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (1973) erachtet Herzog den Einsatz der Zeitlupe im Film als eine Möglichkeit, „die beengende logische Mechanik der Welt zu überlisten“ und einem Skisprung „seine eigentliche Dauer zurück[zugeben].“ (Huber, 2018: 84) Die Aufnahmen der brennenden Ölfelder in *Lektionen in Finsternis* (1992) wirken durch die Stilisierung des Filmmaterials beinahe wie ein apokalyptischer Science-Fiction-Film. Das zu Beginn eingeblendete und dem Mathematiker Blaise Pascal zugeordnete Zitat „Der Zusammenbruch der Sternenwelt wird sich – wie die Schöpfung – in grandioser Schönheit vollziehen“ wurde von Herzog selbst verfasst (Holfeld, 2012: 17). Und in dem oskarnominierten Werk *Encounters at the End of the World* (2007) platziert Herzog Wissenschaftler auf einem vereisten See, um dort den Klängen von Robben zu lauschen, obwohl diese so nicht wahrnehmbar sind (Abb. 1).



Abb.1: Wissenschaftler lauschen den Klängen der Robben in *Encounters at the End of the World* (Herzog, 2007: 32:11).

In all diesen Beispielen verhelfen Manipulation und Inszenierung zur Entstehung einer *ekstatischen Wahrheit*. Herzog erfindet Figuren, Geschehnisse und Aussagen, um eine tiefere *Wahrheit* auszudrücken. Comolli sieht in dieser Manipulation eine Chance:

Denn in dem Moment, wo das Dokument mit Fiktion besetzt wird und so ein wenig denaturiert, bringt es sich auf einer anderen Ebene wieder zur Geltung, indem es auf das Schwinden der Realität mit einem Zugewinn an Sinn und Kohärenz reagiert, der ihm in letzter Konsequenz dieser Dialektik womöglich eine größere Überzeugungskraft gibt und seine Wahrheit nach – und wegen – diesem Umweg verstärkt. (Comolli, 2000: 245)

Auch Herzogs eigene Stimme, die den Zuschauer meist aus dem Off durch seine Filme leitet, kann als „Medium der Vermischung“ (Binotto, 2018: 205) von Realität und Fiktion gelten. Der Filmemacher nutzt diese neben der experimentellen Bildsprache als Werkzeug, um *ekstatische* Momente der *Wahrheit* zu erzeugen. Herzogs Sprache besitzt eine affektive, lyrische Funktion, die den Zuschauer gebannt zuhören lässt. Seine Voice-Over Sätze sind ungewöhnlich lang, besitzen eine gleichmäßige Metrik sowie eine Häufung von Adjektiven. Dabei entsteht der „Eindruck eines epischen Sprechgesangs“ (Jaspers, 2015: 30). Herzogs bayerischer Dialekt sowie die Klangfarbe seiner Stimme und andere Einzigartigkeiten, bilden das, was Roland Barthes als die Rauheit, die „Körnigkeit der Stimme“ (Barthes, 1999: 66) beschreibt. So stellt Herzogs Sprache, insbesondere der Klang seiner Stimme, ein zentrales Gestaltungsmittel, ein stilistisches Verfahren und einen wichtigen Bestandteil der Ästhetik seiner Dokumentarfilme dar. Herzog evoziert eine einzigartige Stimmung

und erschafft eine surreale Atmosphäre, setzt seine eigene Signatur und prägt seine Werke durch den Klang seiner Stimme.

Auch das Schweigen setzt der Filmemacher ganz gezielt ein. Die gesetzte Leerstelle verhilft manchen Bildern als bloße Suggestion stärker zu wirken und die Bilder für sich selbst sprechen zu lassen (Huber, 2018: 83). Das filmische Mittel des Schweigens und der Stille kann das Hervortreten jener *ekstatischen Wahrheit* bewirken, wie auch das folgende Filmbeispiel verdeutlicht.

Schlüsselmomente in Werner Herzogs dokumentarischen Werk *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971)

Der 58-minütige Dokumentarfilm *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (LSD) von 1971 setzt sich mit Lebenssituationen taubblinder Menschen auseinander, indem er beispielhaft einige von ihnen porträtiert. Die taubblinde 56-jährige Fini Straubinger, die Herzog bei den Dreharbeiten zu *Behinderte Zukunft* (1971) kennenlernte, wird dabei als Schlüsselfigur begleitet. Straubinger widmet ihr Leben der Pflege von Taubblinden, obwohl sie seit einem Unfall in ihrer Jugend selbst weder sehen noch hören kann. Finis Erinnerung an Sehen, Klang und Sprache jedoch, bleiben stark, der Zuschauer versteht ihre Worte deutlich.

Wie viele von Herzogs Filmen beginnt diese dokumentarische Arbeit mit der Darstellung einer Landschaft. Diesmal jedoch lediglich mit einer verbalen Darstellung einer Landschaftsansicht, untermalt mit Musik von Vivaldi (Ames, 2012: 24). Fini beginnt mit den Erzählungen über ihre frühesten visuellen Erinnerungen, während der Bildschirm schwarz bleibt. Sie beschreibt: „Ich sehe vor mir einen Feldweg, der quer durch ein ungebrochenes Feld führt und darüber fliegen eilige Wolken.“ (LSD, 00:00–00:17). Anschließend erscheint ein leicht verschwommenes und in den Farben reduziertes Abbild dieser Beschreibung (Abb. 2). Wenn Fini spricht, bleibt der Bildschirm jedoch schwarz. Diese Sequenzen zeigen dem Zuschauer ihre Sicht auf die Welt und er beginnt in einem Zustand der Empathie zu verstehen, wie fern sie der *normalen* Welt wirklich ist. Der Fokus liegt in diesem Moment ausschließlich auf Finis Stimme. Auf die Landschaftsaufnahme folgt eine lebhaftere Beschreibung eines Ski-Springers, den Fini sah, als sie noch ein Kind war, und wieder sieht der Zuschauer nur schwarz bis die Montage eines Skispringers auf Finis Erzählung folgt (LSD, 00:49–01:48). So wiederholt sich dieses stilistische Muster. Finis Stimme führt den Betrachter im Dunkeln durch eine innere Visualisierung, durch die Konstruktion eines Bildes.



Abb. 2: Abbild der verbalen Darstellung einer Landschaftsansicht (Herzog, 1971: 00:15).

Nach Halle ist die Einblendung eines schwarzen Bildschirms ein Experiment mit den Möglichkeiten des Kinos. Er stellt fest: „It [=black screen] creates a spectacular state without spectacle“ (Halle, 2018: 495). Die Sequenz endet mit dem Zwischentitel: „Es ist ein solches Erschrecken, wenn mich jemand berührt. Beim Warten vergehen die Jahre.“ (*LSD*, 01:49–02:00) Die beiden anschaulichen Bilder von Finis Erinnerung binden sie an die Welt und bewahren sie davor, in ewige Dunkelheit und Stille zu fallen. Der Zuschauer empfindet im gesamten Film ihre gewaltigen Anstrengungen, ihren Platz in der Welt zu verteidigen.

Nach dieser poetischen und assoziativen Eröffnungsszene begleitet Herzog Fini und ihre Freundin bei ihrem ersten Flug. Die Szene wird mit einem kurzen Bildtext eingeleitet: „Zum ersten mal Fliegen“ (*LSD*, 06:03). Obwohl die beiden den Ausblick und die Höhe nicht sehen und das Brummen der Motoren nicht hören können, spüren sie den Flug dennoch. Sie lächeln und klatschen vor Freude in die Hände, während die audiovisuellen Eindrücke von ihren Begleitern durch eine taktile Sprache übersetzt werden (*LSD*, 06:20). Die hochfrequente Kommunikation der Finger steht im Fokus der Sequenz (Abb. 3). Holl spricht von einer so erzeugten „digitalen Unruhe“ (Holl, 2018: 222 f.), die dem Zuschauer das Fehlen des Haptischen im Kino verdeutlicht. Die Kamera fixiert abwechselnd die strahlenden Gesichter der Damen und die Berglandschaft außerhalb des Flugzeugs. Im Hintergrund ist Bachs Orchestersuite Nr. 3 zu vernehmen.



Abb. 3: Eindrücke werden durch eine taktile Sprache vermittelt (*LSD*, 07:09).

Im zweiten Abschnitt des Films erzählt Fini den Zuschauern von ihrer Kindheit. Es werden Fotografien von ihr und ihren Eltern eingeblendet: „[We] see what she can no longer see, but can only narrate through memory.“ (Van Wert, 1986: 57) Die Fotografien erwecken bei den Zuschauern Emotionen und nostalgische Gefühle. Fini erzählt von ihrem Unfall mit neun Jahren, bei dem sie durch einen Treppensturz schwerwiegende Verletzungen erlitt (*LSD*, 09:09–10:00). Mit 15 Jahren verlor sie allmählich ihr Augenlicht, mit 18 Jahren wurde sie schließlich taub. Je schlimmer sie die Situation beschreibt, desto düsterer wird auch die hinterlegte Musik. Der Zuschauer wird durch ihre Worte tief bewegt: „Die Einsamkeit, die furchtbare Einsamkeit“, seufzt sie schließlich (*LSD*, 13:04). Ab Minute 15:53 beginnt Herzog mit einem Kommentar aus dem Off. Dabei ist das Gesagte nie wertend, sondern soll ausschließlich zum Verständnis beitragen.

Die nächste Sequenz zeigt Fini und eine Gruppe taubblinder Menschen bei dem Besuch eines botanischen Gartens (*LSD*, 20:20). Diese Szenen verdeutlichen dem Zuschauer erneut die Bedeutung von Berührungen, die im Laufe des Filmes zu einem Leitmotiv wird. Finis Ertasten eines Kaktus wird in einer Nahaufnahme erfasst und mit Musik unterstrichen (Abb. 4).



Abb. 4: Die Gruppe ertastet sich den Weg durch einen Botanischen Garten (LSD, 23:42).

Es folgt eine Szene im Zug (*LSD*, 27:06–30:19). Fini ist auf dem Weg zu einer psychiatrischen Klinik in Niederbayern, um ihre Schicksalsgefährtin Elsa Fehrer zu besuchen. Fini versucht dem Zuschauer zu erklären, wie sich ihr Leben anfühle und beschreibt ihre Situation durch das Bild eines dunklen tiefen Sees (*LSD*, 28:55). Angekommen in der psychiatrischen Klinik beschreibt Herzog das traurige Schicksal Elsa Fehrer, die fälschlicherweise in die Klinik gebracht wurde und nun völlig in sich zurückgezogen lebe (*LSD*, 30:28–30:32). Nur Fini fühlt sich in sie ein. „Du armes, armes Menschenkind“, sagt sie und streichelt Elsa über die Hand (*LSD*, 33:20–33:25). Während Finis Fürsorglichkeit und liebevolle Art immer deutlicher werden, erkennt der Zuschauer sie als eine Mittlerin zwischen zwei Welten.

Die Distanz zwischen den Taubblinden und dem sehenden und hörenden Zuschauer wird von Herzog ansonsten als unüberbrückbare Distanz inszeniert. In einer langen Einstellung filmt er Patienten der Klinik, die auf ihren Betten sitzen und emotionslos ins Leere starren (Abb. 5).



Abb. 5: Patienten einer psychiatrischen Klinik (LSD, 35:40).

In einer darauffolgenden Sequenz stellt Herzog den 22-jährigen Vladimir vor, der seit seiner Geburt taubblind ist und von seiner Familie kaum unterstützt wurde (LSD, 01:02:55). Herzog kritisiert aus dem Off: „Man hat nie den Versuch gemacht seinen Verstand zu wecken [...].“ (LSD, 01:03:14–01:03:17). Ohne weitere Kommentare wird das Verhalten des Jungen von der Kamera beobachtet. Die Szene wirkt auf den Zuschauer erschütternd, die Kamera fixiert Vladimir quälend lang, was auf der Tonebene vom Ticken einer Uhr unterstrichen wird. Die Zuschauer:innen können sich nach und nach in die aussichtslose Lage des Jungen hineinversetzen, der stets allein im Land des Schweigens und der Dunkelheit ausharrt:

Seine [Vladimir] schwach kontrollierten Bewegungen, seine Stöße gegen das Gesicht und die Griffe zum Hals, mit denen er sich selbst zu verletzen droht, sind vergebliche Versuche, Mensch zu werden. [...] Welch ein Drängen nach Erfahrbarkeit der Welt geht von einigen Taubblinden aus, fast körperlich spürbar sind die Schranken, die ihnen entgegenstehen. (Theobaldy, 1979: 37 f.)

Plötzlich erscheint Fini im Bild und scheint den Jungen für einen Moment aus dieser Dunkelheit zu befreien, indem sie ihn streichelt und erneut eine Mittlerrolle zwischen seiner und der *realen* Welt einnimmt (Abb. 6).



Abb. 6: Fini versucht Vladimir durch Berührungen zu erreichen (LSD, 01:06:28).

Bei ihrem letzten Besuch lernen die Zuschauer den 51-jährigen Heinrich Fleischmann kennen. Herzog kommentiert: „Heinrich Fleischmann hat, nachdem er aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen war, bei den Tieren Anschluss gesucht. Er hat jahrelang mit dem Vieh im Stall zusammengelebt.“ (LSD, 01:13:44–01:13:53). Herr Fleischmann scheint außerhalb jeglicher sozialen Bezüge zu leben. Er duldet Finis Besuch zwar, ihre Berührungen jedoch sind ihm zuwider. Als sie sich durch eine Berührung verabschiedet, zieht er seine Hand aus ihrer, entfernt sich stolpernd und sucht Zuflucht in der Natur, indem er einen Baum ertastet und ihn schließlich umarmt (Abb. 7). Die Gespräche von Fini und den anderen Besuchern lässt Herzog bewusst im Hintergrund weiterlaufen, während er mit der Kamera Heinrich fixiert. So existieren zwei Welten nebeneinander am selben Ort. Der Dokumentarfilm endet mit der Einblendung eines Zitats von Fini: „Wenn jetzt ein Weltkrieg ausbrechen würde, würde ich das nicht einmal bemerken.“ (LSD, 01:20:37).



Abb. 7: Heinrich Fleischmann sucht Zuflucht in der Natur (LSD, 01:18:12).

Die Visualisierung des Unsichtbaren: Herzogs Narrativ und Ästhetik in *Land des Schweigens und der Dunkelheit*

Das Motiv der Berührung und deren Visualisierung werden zu einem zentralen Element in Herzogs dokumentarischem Werk. Während das Berühren Finis physische Beziehung zur Welt ist, stellt ihre Art des Sehens eine Verbindung mit dem Übersinnlichen und Metaphysischen dar, die für die meisten Menschen unsichtbar bleibt (Fischer, 2018: 51). Herzog versucht nicht, visuelle Ausdrucksformen für die Erfahrungen von Taubblinden zu finden, er verdeutlicht lediglich die Abhängigkeit der Taubblinden von der Berührung und schenkt dieser taktilen Beziehung zur Welt in seinem Film große Aufmerksamkeit (ebd.: 52). Allerdings zeigen die Bilder von Fini bei ihrem ersten Flug oder dem Berühren eines Kaktus die offensichtliche Diskrepanz zwischen ihrem Berühren und dem Sehen der meisten Menschen. Diese Bilder betonen die Unzugänglichkeit der taubblinden Welt und verweisen auf die Grenzen der eigenen Erfahrung (ebd.).

Die visuelle Inszenierung von Berührungen zeigt sich exemplarisch in der bereits erwähnten Szene im botanischen Garten dar, in der sich Fini ihren Weg durch die Exponate fühlt. Danach löst sich die Kamera plötzlich von ihr und filmt die Umgebung des Gartens, in einer Bewegung, die den forschenden

den Akt des Berührens nachahmen soll (Ames, 2012: 26). Herzogs Film verweist dabei auf die gemeinsame Berührungswelt von Zuschauern und Taubblinden und fördert eine Form des verbindenden Sehens, die das Potential hat, die Grenzen des eigenen Körpers zu überwinden (ebd.: 31).

Halle (2012: 497) beobachtet, dass in Finis Welt Blindheit weder die Abwesenheit des Sehvermögens noch Taubheit die Abwesenheit von Klang darstellt. Die Taubstummen würden viel mehr in einer Welt voller Geräusche und Farben leben, die den Zuschauern nicht zugänglich sind, und erweisen sich dabei als *Visionäre*:

Sight is rather a process of mental operations on input from an exterior world. Vision need not to have a direct connection to that world. Vision is a process that can occur separate from the exterior. Vision, in other words, is an experience available to all of us, seeing, sighted, or blind. (Halle, 2012: 497)

Betrachtet man die Ästhetik und die gestalterischen Mittel des Filmes fällt vor allem der Einsatz von Musik und Off-Kommentaren auf. Als Interviewer führt Herzog Fini von Thema zu Thema und füllt Lücken, in denen seine Protagonisten schweigen (Van Wert, 1986: 62). In der Filmmusik ist der sentimentale Gebrauch von Streichmusik bei der Darstellung von Personen mit körperlicher Beeinträchtigung ein Stereotyp, der auch bei Herzog Einzug findet (Ames, 2012: 30). Fini besitzt in der ersten Filmhälfte ein musikalisches Leitmotiv. Die zarte Streichmusik spiegelt die Sanftheit ihrer Seele wider und wirkt hoffnungsbringend.

Visuell stilisiert die Verwendung langer Takes auf eine Art und Weise die kulturelle Praxis des Anstarrens auf körperlich beeinträchtigte Menschen (Ames, 2012: 30). Durch den Schnitt, die Auswahl der Szenen und die Bearbeitung der Bilder wird eine Welt spürbar, die mit der des Zuschauers inkongruent ist, aber auf gemeinsame Kommunikationsmöglichkeiten verweist (ebd.: 31). Die Kameraperspektive wechselt zwischen *point-of-view*-Aufnahmen und statischen *silent-observer*-Aufnahmen (Van Wert, 1986: 65). Theobaldy betont die Signifikanz der beobachtenden Kamera:

Die Kamera dringt in gesellschaftlich tabuisierte Zonen ein und nimmt ihnen durch die unaufdringlichste Weise [...] das Beklemmende, das Absonderliche, ohne doch die Kluft aufzuheben, die den Zuschauer von Fini Straubinger [...] trennt. (Theobaldy, 1979: 37)

Die Taubblinden, die Herzog in seinem Film zeigt, leiden entweder an einem Mangel an Bildern oder sind nicht in der Lage, ihre innere Bildwelt auszudrücken (Fischer, 2018: 57). So erzähle der Dokumentarfilm vom tiefsten Inneren der Taubblinden und konfrontiert seine Zuschauer mit Bildern und

Geschichten, die deren Sinne herausfordern und andeuten, dass die Welt aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden kann (ebd.).

Der Film ermutigt den Zuschauer, eine Art körperliche Beziehung zum Bild einzugehen, die nach Ames (2012: 23) als haptisch beschrieben werden kann. Er untersucht die Idee der Kommunikation durch Berührungen und versucht die Grenze zwischen Medium und Betrachter zu durchbrechen, indem er körperliche Reaktionen auf das Bild hervorruft (ebd.: 25).

Herzog konstruiert auch in diesem dokumentarischen Werk einige Szenen, um an eine tiefere Version der *Wahrheit* zu gelangen. Die Visualisierung dessen, was aus der unzugänglichen Welt der Taubblinden hervortritt, kann in Herzogs Worten als *ekstatisch* und mythisch beschrieben werden, während die durch das Bild verdeutlichte Unzugänglichkeit der Blindheit als *wahr* gelten kann (Fischer, 2018: 55). Die Paradoxie, Alltagserfahrungen taubblinder Menschen audiovisuell darzustellen, verleiht dem Film experimentellen Charakter: „Because the film explores what for the film is impossible to represent, it is forced to engage in an experiment with the limits of the filmic medium itself.“ (Halle 2012: 490 f.) Herzog versucht zu erfassen, wie Menschen, die in ihrer Sinneswahrnehmung eingeschränkt sind, mit der Welt interagieren (Fischer, 2018: 52). Ihm gelingt es durch filmische Mittel, das schwer Darstellbare und Ungreifbare, sichtbar zu machen und somit eine mythische, *ekstatische Wahrheit* zu konstruieren.

Herzogs Film zeigt wie sehr der Mensch auf Kommunikation, den Austausch von Gefühlen, Gedanken und Berührungen angewiesen ist und konfrontiert den Zuschauer mit Möglichkeiten des menschlichen Daseins. Theobaldy (1979: 38) versteht den Film daher als:

Hymne an all jene, die trotz ihres Schicksals nicht im Land des Schweigens und der Dunkelheit verloren gehen, sondern stets weiterkämpfen. [...] Er spekuliert nicht, verurteilt nicht und rebelliert. Er spielt nicht auf die Sensationslust des Betrachters ab, sondern begleitet und porträtiert.

Der Versuch das visuell schwer Darstellbare durch eine geeignete Bildsprache sichtbar zu machen, Herzogs Hang zum Mythischen und Intuitiven, seine Rolle als Außenseiter und Einzelgänger, die Vorliebe für entlegene Schauplätze und extreme Bedingungen sowie die Ablehnung zivilisatorischen Komforts und herkömmlicher Glücksvorstellungen und schließlich die allgemeine Verweigerung des konventionellen Filmbetriebs machen Herzog zu einer Kultfigur und seine Dokumentarfilme zu einzigartigen, außergewöhnlichen Werken (Bachmann / Koch, 2018: 77).

Filmverzeichnis

- Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Rußland* (Werner Herzog, 1993).
Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (Werner Herzog, 1973).
Encounters at the End of the World (Werner Herzog, 2007).
Huies Predigt (Werner Herzog, 1981).
Into the Abyss: A tale of death, a tale of life (Werner Herzog, 2012).
Land des Schweigens und der Dunkelheit (Werner Herzog, 1971).
Lektionen in Finsternis (Werner Herzog, 1992).

Literaturverzeichnis

- Ames, Eric (2012): *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bachmann, Alejandro / Koch, Michelle (2018): „Ins Universum der Herzogschen Bilder. Über die Notwendigkeit einer Taktik in der Begegnung mit Werner Herzogs Dokumentarfilmen“, in: Bachmann, Alejandro / Koch, Michelle (Hrsg.): *Echos. Zum dokumentarischen Werk Werner Herzogs*, Berlin: Vorwerk 8, S. 16–29.
- Barthes, Roland (1999): *Die Lust am Text*, Berlin: Suhrkamp.
- Binotto, Johannes (2018): „Extremes Sprechen: Zur Stimme von Werner Herzog“, in: Bachmann, Alejandro / Koch, Michelle (Hrsg.): *Echos. Zum dokumentarischen Werk Werner Herzogs*, Berlin: Vorwerk 8, S. 204–216.
- Carré, Valérie (2015): „Jeder Mensch ist ein Abgrund. Werner Herzogs filmische Auseinandersetzung mit der Todesstrafe in den USA“, in: Jaspers, Kristina / Zill, Rüdiger (Hrsg.): *Werner Herzog: An den Grenzen*, Berlin: Bertz und Fischer, S. 91–107.
- Comolli, Jean-Louis (2000): „Der Umweg über das direct (1969)“, in: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8, S. 242–265.
- Cronin, Paul (2014): *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*, London: Faber & Faber.
- Deleuze, Gilles (1986): *Cinema 1: The Movement-Image*, London: Athlone Press.
- Ebert, Roger (2007): „A letter to Werner Herzog: In praise of rapturous truth“, in: *Roger Ebert* / <https://www.rogerebert.com/interviews/a-letter-to-werner-herzog-in-praise-of-rapturous-truth>.
- Fischer, André (2018): „Deep Truth and the Mythic Veil: Werner Herzog’s New Mythology in Land of Silence and Darkness“, in: *Film-Philosophy*, 22,1, S. 39–59.
- Halle, Randall (2012): „Perceiving the Other in the Land of Silence and Darkness“, in: Prager, Brad (Hrsg.): *A companion to Werner Herzog*, Oxford: Wiley-Blackwell, S. 487–509.
- Herzog, Werner (2017): „Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema“, in: La Rocca, David (Hrsg.): *The Philosophy of Documentary film. Image, Sound, Fiction, Truth*, Maryland / London: Rowman & Littlefield, S. 379–380.
- Holfeld, Moritz (2012): *Die ekstatische Wahrheit. Der Filmemacher Werner Herzog und sein Verhältnis zur Wirklichkeit*, BR, Manuskript: Hörbild und Feature.
- Holl, Ute (2018): „Unterscheiden, Überschreiten, Überwältigen. Zum Dokumentarfilmton bei Werner Herzog“, in: Bachmann, Alejandro / Koch, Michelle (Hrsg.): *Echos. Zum dokumentarischen Werk Werner Herzogs*, Berlin: Vorwerk 8, S. 217–233.
- Huber, Christoph (2018): „Das Wernerspiel. Die (un)sichtbaren Persona. Werner Herzog als Selbstdarsteller und Reiseführer durch sein Werk“, in: Bachmann, Alejandro / Koch, Michelle (Hrsg.): *Echos. Zum dokumentarischen Werk Werner Herzogs*, Berlin: Vorwerk 8,

S. 75–92.

- Jaspers, Kristina (2015): „Poesie und Pathos: Zur Konstruktion des Erhabenen“, in: Jaspers, Kristina / Zill, Rüdiger (Hrsg.): *Werner Herzog. An den Grenzen*, Berlin: Bertz und Fischer, S.27–43.
- Peucker, Brigitte (2012): „Herzog and Auteurism. Performing Authenticity“, in: Prager, Brad (Hrsg.): *A companion to Werner Herzog*, Oxford: Wiley-Blackwell, S. 35–57.
- Pflaum, Hans Günther (1979): „Interview: Dezember 1978“, in: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Werner Herzog*, München / Wien: Hanser, S. 65–75.
- Prager, Brad (2007): *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*, London: Columbia University Press.
- Prager, Brad (2012): „Werner Herzog’s Companions. The Consolation of Images“, in: Prager, Brad (Hrsg.): *A companion to Werner Herzog*, Oxford: Wiley-Blackwell, S. 1–31.
- Theobaldy, Jürgen (1979): „Fahrten ins Ungeheure“, in: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Werner Herzog*, München / Wien: Hanser, S. 7–58.
- Van Wert, William (1986): „Last words: observations on a new language“, in: Corrigan, Timothy (Hrsg.): *The Films of Werner Herzog – Between Mirage and History*, New York / London: Routledge, S. 51–71.
- Wurm, Barbara (2018): „‘go ahead’. Bilder trotz allem. Werner Herzogs filmische Überschreitungen“, in: Bachmann, Alejandro / Koch, Michelle (Hrsg.): *Echos. Zum dokumentarischen Werk Werner Herzogs*, Berlin: Vorwerk 8, S. 109–126.