

MA Arbeit

Begleiterin: Prof. Dr. Anthonya Visser

Sommersemester 2017/2018

Die ‚Krise der Indexikalität‘ und die Dokumentarfilme Werner Herzogs

Name: Nynke van der Wal

Studentennummer: 1092219

Datum: 5.8.2018

Wörteranzahl: 17.502

Inhaltsangabe

Einführung	3
Kapitel 1: Der Dokumentarfilm und der Index	7
1.1 Grundlegendes über den Dokumentarfilm	7
1.2 Indexikalität: Über die Faktizität des dokumentarischen Bilds	9
1.3 Eine Krise der Indexikalität?	11
1.4 Entwicklungen in der ‚post-indexikalischen‘ Filmwissenschaft	12
1.5 Phänomenologische Interpretationen des Index	13
Kapitel 2: <i>Lektionen in Finsternis</i>	16
2.1 Framing	17
2.2 Framing in <i>Lektionen in Finsternis</i>	19
2.3 Die Rolle des Index in <i>Lektionen in Finsternis</i>	24
Kapitel 3: <i>Land des Schweigens und der Dunkelheit</i>	26
3.1 Multisensorisches Kino	27
3.2 Framing in <i>Land des Schweigens und der Dunkelheit</i>	30
3.3 Der Tastsinn in <i>Land des Schweigens und der Dunkelheit</i>	32
3.4 <i>Land des Schweigens und der Dunkelheit</i> als Dokumentarfilm	35
Kapitel 4: <i>Little Dieter needs to fly</i> und <i>Julianes Sturz in den Dschungel</i>	37
4.1 <i>Little Dieter needs to fly</i> als Dokumentarfilm	38
4.2 <i>Reenactment</i> : Performance und Indexikalität	39
4.3 <i>Reenactment</i> und Affekt	41
Schluss	44
Bibliographie	47
Filmographie	48

Einführung

Der Filmemacher Werner Herzog gilt als Revolutionär des dokumentarischen Bilds. Seine Dokumentarfilme missachten die herrschenden Konventionen des Genres und provozieren die unausgesprochenen Erwartungen des Publikums. Denn er inszeniert, stilisiert und manipuliert seine Subjekte mit einer dichterischen Freiheit, wie man es eigentlich eher bei Spielfilmen statt bei Dokumentarfilmen erwarten würde. Seine Filme enthalten erfundene Zitate, seine Figuren tragen von ihm geschriebene Texte vor und die im Film gezeigten Bilder werden oft von faktisch inkorrekten oder befremdenden Kommentaren begleitet. All dies lässt die Frage aufkommen, ob es sich bei Herzogs Filmen noch um Dokumentationen handelt, ob diese nicht die Wahrhaftigkeit, die beim Schauen eines Dokumentarfilms allgemein angenommen wird, verletzen. Dennoch halten seine Filme das wichtigste Merkmal eines Dokumentarfilms ein: Sie zeigen Bilder mit einer so genannten ‚indexikalischen Qualität‘, die einen Bezug zur äußeren, nicht-fiktiven, Wirklichkeit herstellen bzw. sich auf diese zurückführen lassen.

Vor diesem Hintergrund mag es wenig überraschen, dass manche von Herzogs Dokumentarfilmen kontrovers diskutiert werden. So verursacht beispielsweise *Lektionen in Finsternis* (1992) bei seinen Vorführungen große Empörung.¹ Der Film besteht aus Bildern, die direkt nach dem Zweiten Golfkrieg in Kuwait aufgenommen wurden. Dieses historische Ereignis wird aber gar nicht angesprochen und der Film präsentiert die Bilder, als kämen sie von einem fremden Planeten, der aus unbekanntem Gründen zerstört wurde. Außerdem werden die Bilder, die vorwiegend lange Landschaftsaufnahmen zeigen, von gefühlsbetonter Musik begleitet. Die affizierende Wirkung, die der Film auf diese Weise auslöst, wurde vom Publikum negativ aufgenommen und Herzog wurde der Ästhetisierung des Grauens bezichtigt.² *Lektionen in Finsternis* ist – dies zu zeigen ist die selbstgestellte Aufgabe der vorliegenden Arbeit – nicht der einzige Dokumentarfilm, der bei den Zuschauern zu starken Reaktionen führt. Und genau dieses Merkmal ist es auch, welches die Filme Herzogs von denen anderer Dokumentarfilmemacher unterscheidet.

Weil Herzogs Filme in der oben skizzierten Weise von konventionellen Dokumentarfilmen abweichen, stellen sie nicht nur für ihre Zuschauer, sondern auch für Filmwissenschaftler eine Herausforderung dar. Nichtsdestotrotz – oder vielleicht gerade deswegen – gibt es, vor allem im englischsprachigen Raum, eine lebendige Herzog-Forschung, die intensiv nach geeigneten theoretischen Rahmen und Analysemethoden sucht.

¹ Vgl. Chris Wahl: „Ein Erlebnis, das ich nicht missen will“ – Die Rezeption in Deutschland. In: Chris Wahl (Hrsg.): *Lektionen in Herzog*. München 2011. S. 15-82.

² *Ibid.* S. 69.

Manche Herzog-Forscher wenden sich dem Filmemacher selbst zu. Im Werk Herzog selbst findet man verschiedene Fäden zu einer bestimmten filmischen Poetik. Neben diesen intrafilmischen Reflexionen bietet die von Herzog selbst verfasste *Minnesota Declaration* einen Zugang für die Betrachtung seines Werks. In dieser Deklaration nämlich distanziert sich der Filmemacher von der Strömung des *cinéma vérité* und schlägt alternative Konzepte von ‚Wahrheit‘, sowie Ansätze zu einer Ästhetik des Dokumentarfilms vor. Weiterführend für die hier vorliegende Arbeit ist der bei Herzog zentral stehende Unterschied von Fakten und Wahrheit: Die von Herzog angesprochenen dokumentarischen Filmemacher der *cinéma vérité* versuchen zwar durch objektive und distanzierte Aufnahmemethoden eine (vermeintlich) wahre Darstellung der äußeren Wirklichkeit zu bieten.³ Allerdings würden sie, Herzog zufolge, nur eine „superficial truth, the truth of accountants“ erreichen, die keine tiefere Einsicht in die Situation gewähre.⁴ Dieser so genannten ‚rechnerischen‘ Wahrheit stellt Herzog sein alternatives Verständnis von ‚Wahrheit‘ gegenüber: “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.”⁵ Die zitierte Aussage verdeutlicht Herzogs Intention: Indem er Stilisierung und Manipulation bewusst einsetzt, beabsichtigt er zu einer so genannten ‚tieferen‘ Wahrheit zu kommen. Für ihn verringern diese Strategien nicht, wie oft angenommen, die Wahrhaftigkeit des Bildes, sondern sie verstärken vielmehr seinen Realitätseffekt. Was solche ‚tieferen‘ Wahrheiten genau konstituiert und wie Herzogs Filme sie erreichen und darstellen können, geht aus Herzogs Schreiben allerdings nicht hervor.

Die Konzepte der Ekstase und der poetischen Wahrheit, die Herzog in der *Minnesota Declaration* anspricht, werden von Filmwissenschaftler wie Brad Prager und Eric Ames in *The cinema of Werner Herzog* bzw. *Ferocious reality* weiter ausgearbeitet und auf die Analyse von Herzogs Filmen angewendet. Obwohl beide Autoren Herzogs Werk sehr kritisch betrachten, kann man ihre Filmanalyse anhand Herzogs eigener filmischer Poetik auch als eine autororientierte und werkimmanente Interpretation betrachten. Außerdem gibt es zwei Aspekte Herzogs filmischer Poetik, die als problematisch betrachtet werden. Der erste Aspekt ist die Frage nach dem Unterschied zwischen Faktizität und Fiktion, welche durch Herzogs Manipulation und Inszenierung des filmischen Bildes hervorgerufen wird. Die Unsicherheit über die Authentizität der Herzogschen Bilder stellt ihre dokumentarischen Status in Frage, was wiederum zu ethischen Überlegungen führt. So fragt man sich, ob es in den Filmen zum Beispiel um die Ästhetisierung des Grauens oder um die Ausbeutung der dokumentarischen Subjekte geht und wie derartige Interpretationen die Bewertung

³ Vgl. Bill Nichols: Introduction to documentary. Bloomington 2010. S. 117.

⁴ Werner Herzog: Minnesota Declaration. In: Eric Ames: Ferocious reality. Documentary according to Werner Herzog. Minneapolis 2012. S. ix.

⁵ Ibid.

der Filme beeinflussen. Daneben birgt die Affekt auslösende Wirkung vieler Herzogscher Dokumentarfilme Schwierigkeiten für ihre Analyse. Sie berührt nämlich den Bereich der Ästhetik – ein Bereich, der sich – epistemologisch betrachtet – in Opposition zu einem Verständnis des Begriffs ‚Dokumentation‘ befindet, demzufolge Dokumentarfilme auch als Vehikel so genannter ‚wahrer‘ Erkenntnis betrachtet werden. Die Wendung ‚poetische Wahrheit‘, die Herzog und nach ihm Prager und Ames prägen, impliziert die Verbindung dieser zwei Bereiche und rekurriert auf diese Weise auch auf die jahrhundertealte und ungelöste philosophische Frage, ob sinnliche Wahrnehmung zu Erkenntnis führt. Diese ästhetisch-erkenntnistheoretische Dimension von Herzogs Dokumentarfilmen geht Hand in Hand mit weiteren Gestaltungsstrategien, so zum Beispiel derjenigen der Stilisierung. Denn auch die starke Stilisierung der Figuren führt zu einer Ästhetisierung, die für das herkömmliche Verständnis des Dokumentarfilms problematisch ist.

Die für den Aufbau der vorliegenden Arbeit interessante Frage ist nun, welchen Einfluss das spannungsreiche Verhältnis von dokumentarischem Bild und Ästhetisierung auf die Wirkung bzw. die Rezeption der Herzogschen Filme haben. An dieser Stelle kann nur vermutet werden, dass ein Film wie *Lektionen in Finsternis*, hätte er auf einem Filmset inszenierte und aufgenommene Bilder einer kriegszerstörten Landschaft gezeigt, sein Publikum weniger stark beeindruckt und weniger heftige Kontroversen ausgelöst hätte. Auch ohne schlagkräftige Belege liegt auf der Hand, dass das Verhältnis der Bilder zur (historischen) Wirklichkeit eine wichtige Rolle für die Wirkung eines Films auf sein Publikum spielt, weshalb die theoretische Auseinandersetzung mit diesem Verhältnis der Interpretation der Dokumentarfilme Herzogs in den Vordergrund gestellt werden muss.

Wie bereits Bill Nichols anmerkt, ist die Ästhetik des Films allerdings ein in der Filmwissenschaft vernachlässigtes Thema.⁶ Die semiotischen, strukturalistischen und ideologischen Ansätze, die in der Filmwissenschaft des 20. Jahrhunderts vorherrschen, eignen sich mehr für die Analyse der Bedeutung und unbewusster Strukturen im Film als für die Analyse ihrer Wirkung und Rezeption. Hier weiterführende Einsichten liefert die Neubewertung und Weiterführung des phänomenologischen Ansatzes, der um die letzte Jahrhundertwende stattfindet. Dieses Aufkommen einer Phänomenologie des Films geschieht gleichzeitig mit der so genannten Krise der ‚Indexikalität‘, einer zu diesem Zeitpunkt vorherrschenden Denkfigur innerhalb der Dokumentarfilmforschung. Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Indexikalität und mit alternativen, vor allem phänomenologisch inspirierten Theorien zum Verhältnis des dokumentarischen Bilds zur Wirklichkeit bieten einen theoretischen Rahmen für eine Analyse Herzogs Dokumentarfilme, die sich nicht unbedingt auf seinen eigenen Ideen über Film basiert. Auch bieten diese theoretischen

⁶ Bill Nichols, in: Dudley Andrew: *The neglected tradition of phenomenology in film theory*. In: Bill Nichols (Hrsg.): *Movies and methods*, vol. II. Berkeley 1985. S. 265 f.

Überlegungen die Möglichkeit, die Wirkung und Rezeption des Dokumentarfilms, die in den semiotischen, strukturalistischen und ideologischen Ansätzen außer Betracht gelassen wurden, zu analysieren.

Das erste Kapitel widmet sich der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Konzept der Indexikalität und der ‚Krise‘ der Indexikalität, die vom Aufkommen der digitalen Kamera ausgelöst wurde. In diesem Kontext werden verschiedene theoretische Ansätze, die den Index aufgreifen und neu interpretieren, vorgestellt. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Analyse des hier schon erwähnten Films *Lektionen in Finsternis*. Anhand einer Analyse des so genannten ‚Framing‘ im Film wird den Vorwurf, der Film ästhetisiere das Grauen des Krieges, näher betrachtet. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Weisen, auf die das Publikum den Film wahrnehmen und rezipieren kann, und wie diese Herangehensweisen die Interpretation des Films beeinflussen. Der Film, der in dieser Hinsicht analysiert wird, ist *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971), der die Erfahrungen der taubblinden Fini Straubingers in einem audiovisuellen Medium zu vermitteln versucht. Im letzten Kapitel steht die Rolle der Performance der dokumentarischen Subjekte im Mittelpunkt. In den Filmen *Little Dieter needs to fly* (1998) und *Julianes Sturz in den Dschungel* (2000) spielen Dieter bzw. Juliane Teile ihrer Geschichte selbst nach. Wie solche Performances sich zum Praxis des historischen *reenactment* und der ‚indexikalischen‘ Qualität der Bilder verhalten, ist der Fokus dieses Kapitels. Insgesamt werfen die Filmanalysen ein neues Licht auf die einzigartigen Dokumentarfilme Werner Herzogs und forschen, welche Möglichkeiten die Strategien, die Herzogs Filme aufzeigen, für den Dokumentarfilm im ‚postindexikalischen‘ Zeitalter bieten.

Kapitel 1: Der Dokumentarfilm und der Index

Um die hier diskutierte Problematik zu verstehen, muss man sich bewusstwerden, dass das fotografische und später das filmische Bild immer schon auf ihre oberflächliche Wirkung beurteilt wurden. Siegfried Kracauer, ein früherer Filmtheoretiker, behauptet zum Beispiel, Filme seien als ein die Wirklichkeit reproduzierendes Medium, in einzigartige Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen.⁷ Im Gegensatz zu anderen Formen der bildenden Kunst, wie dem Gemälde oder der Skulptur, habe der Film ein direktes Verhältnis zu der äußeren Wirklichkeit, „die wirklich existierende, physische Realität“, die im Film dargestellt wird.⁸ Deswegen betrachtet Kracauer den Film nicht als eine Repräsentation, sondern als eine *Reproduktion* der äußeren Wirklichkeit. Auch wenn die äußere Wirklichkeit als Vorbild eines Gemäldes oder einer Skulptur gilt, wird ihre Darstellung im künstlerischen Schaffensprozess doch durch die Einsichten und Eingriffe des Künstlers bestimmt. Das Verhältnis des Filmbildes zur äußeren Wirklichkeit hingegen ist – oberflächlich betrachtet – unmittelbar. Es wird von einem technischen Gerät, der Kamera, erzeugt und aufgrund der technischen Bedingungen der Kamera wird – so jedenfalls argumentieren bis in die 1990er Jahre viele Theoretiker – ein direktes Verhältnis zwischen Welt und Bild hergestellt. Insofern Dokumentarfilme den Eindruck erwecken, sie würden die Wirklichkeit besonders wirklichkeitsgetreu abbilden, stellen sie eine spezielle Kategorie von Filmen dar. Es ist klar, dass heute, in Zeiten der digitalen Bilderzeugung, dieser Eindruck täuscht: Obwohl alle Filmbilder der äußeren Wirklichkeit entstammen, müssen sie nicht unbedingt die real existierende, historische Welt darstellen.

1.1 Grundlegendes über den Dokumentarfilm

Man wundert sich deshalb auch nicht, wenn zeitgenössische Theoretiker wie Knut Hickethier, eine andere Auffassung vom Film vertreten. Moderne Medien, wie der Film, verweigerten sich einem festen Gattungsschema, so Hickethier, deshalb sei ein dynamisches Verständnis der Filmgattungen und -formen notwendig.⁹ Die verschiedenen Kategorisierungen des Films betonen entsprechend oft unterschiedliche Eigenschaften des Mediums. Schon der frühe Filmwissenschaftler Kracauer unterscheidet zwischen Spielfilmen und Filmen ohne ‚Story‘ und mit ‚Story‘. Innerhalb der Filme ohne Story erkennt er Experimentalfilme und Tatsachenfilme.¹⁰ Dokumentarfilme gelten für ihn als eine Subkategorie der Tatsachenfilme.¹¹ In der heutigen Filmwissenschaft werden Filme im Allgemeinen in fiktive oder nicht-fiktive Filme eingeordnet. Innerhalb der Kategorie der nicht-fiktiven Filme

⁷ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Frankfurt am Main 1964. S. 55.

⁸ Ibid. S. 55.

⁹ Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2001. S. 190.

¹⁰ Obwohl auch Kracauer erkennt, dass es Mischformen der beiden gibt. Vgl. hierzu Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Frankfurt am Main 1964. S. 243 f.

¹¹ Vgl. ibid. S. 259 ff.

unterscheidet man Dokumentarfilme und nicht-dokumentarische Filme.¹² Filmarten wie Werbung, Lehrfilme oder Überwachungsaufnahmen sind Beispiele nicht-dokumentarischer, non-fiktiver Filme. Bill Nichols schlägt die folgende Definition von Dokumentarfilm vor:

Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory.¹³

Aufgabe des Dokumentarfilms ist es also, bestimmte Aspekte der äußeren Wirklichkeit *plausibel* darzustellen. Wobei es sich, wie Nichols betont, nicht um eine strikte, sondern, wie oben von Hickethier behauptet, um eine dynamische Definition handelt, die verschiedene Dokumentartypen, die mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Konventionen arbeiten, zusammenbrächte.¹⁴ So gilt der Naturfilm als Musterbeispiel eines Dokumentarfilms, aber zeige in den meisten Fällen keine menschlichen Akteure. Nicht jeder Dokumentarfilm beachtet also dieselben Konventionen. Die Figuren in Dokumentarfilmen wiederum stellen – im Gegensatz zu den Figuren in Spielfilmen – natürlich keine fiktiven Charaktere dar, sie spielten aber durchaus auch eine Rolle. Denn auch in der Selbstdarstellung der real existierenden Figuren gäbe es Aspekte von Performance.¹⁵ Anhand der Filme *Little Dieter needs to fly* und *Julianes Sturz in den Dschungel* wird der Aspekt der Performance im Dokumentarfilm im fünften Kapitel weiter ausgeführt.

Im Sinne Hickethiers liefert Nichols' dynamische Auffassung des Dokumentarfilms keine strikte oder präskriptive Definition des Dokumentarfilms. Sondern er bestätigt die Vielförmigkeit des Dokumentarfilms und unterscheidet deswegen unterschiedliche Modi und Modelle des Dokumentarfilms, die sich einander teils überschneiden. Auf diese Weise gibt er einen Überblick über die unterschiedlichen Konventionen des dokumentarischen Filmemachens. Die Modi des nicht-fiktiven Films verweisen auf die Ziele und Absichten des Films. Beispiele verschiedener Modelle sind die Untersuchung oder Reportage, das Zeugnis, die visuelle Anthropologie oder das Tagebuch.¹⁶ Der Modus des Dokumentarfilms verweist auf die filmische Strategie, die im Dokumentarfilm angewandt wird. Man könnte auch sagen, er verweist auf die Art und Weise, in der der Film seine Ziele zu erreichen versucht. Die Modi sind manchmal an formale Techniken gebunden. Der erklärende (*expository*) Modus wird zum Beispiel von einer Kommentarstimme, auch Voiceover genannt,

¹² Vgl. Bill Nichols: Introduction to documentary. Bloomington 2010. S. 93 f.

¹³ Ibid. S. 20.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid. S. 16 f.

¹⁶ Vgl. ibid. S. 95 ff.

gekennzeichnet, die direkt zum Publikum spricht.¹⁷ Oft sind bestimmte Modi mit bestimmten Modellen verknüpft. So wird der erklärende Modus oft in Reportagen angewandt. Ein Dokumentarfilm kann aber verschiedene unterschiedliche Modi aufzeichnen. Auch beschränken sich die Modi nicht auf den Dokumentarfilm. Den erklärenden Modus findet man zum Beispiel auch in den Nachrichten oder in der Werbung wieder.

Für die nachfolgende Filminterpretation ist es sinnvoll, auch auf die Unterscheidung von Dokumentarfilm und Spielfilm einzugehen, denn hier trennen sich die Erwartungen des Publikums. Wie schon erwähnt, impliziert das Etikett ‚Dokumentarfilm‘, es handele sich um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung. Diese landläufige Auffassung wird von späteren Theoretikern differenziert. Elisabeth Cowie zum Beispiel behauptet, der epistemologische Wert des Dokumentarfilms ginge hauptsächlich aus dieser Konstellation zwischen Publikum, Film und Filmemacher hervor. Es ist deutlich, dass sich Cowie in ihrer Argumentation auf einen diskursorientierten Wahrheitsbegriff bezieht, bei dem die Bedeutung eines Films im Diskurs ausgehandelt wird, wobei das Publikum eine aktive Rolle übernimmt.¹⁸ Obwohl also natürlich Nicht-Fiktion und wahrheitsgetreue Darstellung immer noch die Kriterien des Filmemachers oder des Filmdistributors sind, spielt die Rezeption des Publikums bei der Interpretation eines Dokumentarfilms in neueren Theorien eine wichtige Rolle. Im zweiten Kapitel wird diese Zusammenhang weiter erklärt.

1.2 Indexikalität: Über die Faktizität des dokumentarischen Bilds

Das signifikante Merkmal des Dokumentarfilms ist sein direktes Verhältnis zur Wirklichkeit. Sein epistemologischer Wert aber basiert auf mehr als ‚nur‘ auf dem Versprechen des Filmemachers oder der Bereitschaft des Publikums, zu glauben, die Wirklichkeit würde ‚abgebildet‘: nämlich auch auf dem ontologischen Status des dokumentarischen Bilds.

Die (zeichen-)theoretische Festlegung von Filmbildern wurde in der Geschichte der Fotografie- und Filmtheorie immer wieder diskutiert. In Bezug auf den Tatsachenfilm behauptet Kracauer, er bestünde aus „Material [...], das aus unverfälschten Fakten besteht“.¹⁹ Dieses Zitat verdeutlicht noch einmal, dass Kracauers Zuordnung eines Films zur Kategorie ‚Dokumentarfilm‘ auf dessen Verhältnis seiner Bilder zur so genannten Wirklichkeit basiert. Wie die angenommene Faktizität der Bilder erzeugt wird, bleibt bei Kracauer unklar. In *Signs and meaning in the cinema* bietet Peter Wollen eine Lösung für dieses Problem.²⁰ Er verbindet André Bazins klassische Filmtheorie mit der Semiotik C.S.

¹⁷ Bill Nichols: Introduction to documentary. Bloomington 2010. S. 95.

¹⁸ Elisabeth Cowie: Recording reality, desiring the real. Minneapolis 2011. S. 26.

¹⁹ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Frankfurt am Main 1964. S. 259.

²⁰ Peter Wollen: Signs and meaning in the cinema. London 2013.

Peirces. Im Gegensatz zum einflussreichen Zeichenmodell Ferdinand de Saussures beschränkt sich das Modell Peirces bei der Beschreibung unterschiedlicher Zeichentypen nicht nur auf die Sprache und ist deswegen durchaus für die Anwendung nicht-sprachlicher Medien, wie Film, geeignet. Die drei wichtigsten Zeichentypen, die Peirce unterscheidet, sind das Ikon, das Symbol und der Index. Ein Ikon verweist auf ein bestimmtes Objekt auf Grund einer gemeinsamen Qualität oder Ähnlichkeit. Ein Porträt ist ein Beispiel eines Ikons. Wenn das Verhältnis zwischen Zeichen und Objekt durch Konventionen bestimmt wird, wie es zum Beispiel bei einem Verkehrsschild der Fall ist, handelt es sich um ein Symbol. Der Index, um den es im Folgenden geht, unterscheidet sich vom Ikon und vom Symbol dadurch, dass er mit dem Objekt existentiell oder materiell verbunden ist, man spricht in diesem Zusammenhang auch von einer kausal-logischen Beziehung.²¹ Beispiele für Indices sind etwa die Flüssigkeitssäule eines Thermometers oder ein Fußabdruck. Der Stand eines Thermometers wird von der Umgebungstemperatur verursacht, ein Fußabdruck wird von der Form eines bestimmten Fußes bestimmt. Die Temperaturanzeige und die Form des Fußabdrucks verweisen notwendigerweise auf die Höhe der Temperatur beziehungsweise auf den tatsächlich existierenden Fuß, der genau auf dieser Stelle gestanden haben muss.

Auf dieselbe Weise gilt das Filmbild als ein ‚Abdruck‘ der Wirklichkeit. Peirce nennt das Foto sogar als ein typisches Beispiel für einen Index.²² Diese Zuordnung versteht man dann, wenn man berücksichtigt, dass fotografische wie filmische Bilder mit Hilfe einer Kamera, also technisch, erzeugt werden. Aufgrund des mechanischen Prozesses der Kameraaufnahme, so jedenfalls denken viele Theoretiker, steht das Filmbild in einem logisch-kausalen Verhältnis zu dem, was es zeigt. Mit den Worten Kracauers ist das Filmbild keine Repräsentation, sondern eine kameratechnische *Reproduktion* der äußeren Welt. Die Faktizität des Filmbilds wird also durch seine ihm inhärente Indexikalität gesichert.²³ Wollen geht in seiner Semiotik des Films einen Schritt weiter. Er behauptet, „[i]n the cinema [...] indexical and iconic aspects are by far the most powerful.“²⁴ In seiner Analyse beschäftigt sich Wollen hauptsächlich mit Spielfilmen. Während ein Filmbild für ihn immer indexikalisch ist, können die Bilder in Spielfilmen seiner Theorie nach auch ikonisch sein. Die Aufnahme einer Schauspielerin zum Beispiel wären demzufolge ein Index dieser Person (sie bildet eine Person ab, die es wirklich so gibt). Sie ist aber gleichzeitig ein Ikon der dargestellten Figur oder der dargestellten Emotion, die sie als Schauspielerin ausdrückt. Anders formuliert: Als Index

²¹ Vgl. Albert Atkin: Peirce's Theory of Signs. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): Stanford Encyclopedia of Philosophy (Sommer, 2013). URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/> (abgerufen am: 18.7.2018).

²² Charles Sanders Peirce, in: Peter Wollen: Signs and meaning in the cinema. London 2013. S. 103.

²³ Dasselbe Argument trifft natürlich auch auf die Tonaufnahme zu.

²⁴ Peter Wollen: Signs and meaning in the cinema. London 2013. S. 120.

verweisen die Bilder Kriemhilds in Fritz Langs *Nibelungen*-Filme auf die Darstellerin Margarete Schön. Ikonisch aber zeigen sie die Figur Kriemhild.

1.3 Eine Krise der Indexikalität?

Mit dem Aufkommen der digitalenameratechnik am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts wird die Annahme, dass das filmische Bild (im Sinne Wollens) ein Index sei, in Frage gestellt. Denn bei der digitalen Aufnahmetechnik werden die Möglichkeiten der Bildmanipulation offensichtlicher. In der Filmwissenschaft entwickelt sich erneut eine Diskussion um den Status des filmischen Bilds. Manche Filmwissenschaftler, wie zum Beispiel Laura Mulvey, behaupten, die digitale Revolution führe zum Verlust der Indexikalität und deswegen zu einer Krise des Mediums.²⁵ Dies würde bedeuten, dass der Status und die Zuverlässigkeit des Dokumentarfilms an sich zweifelhaft sind.

Es ist fraglich, ob diese unter anderem von Mulvey behauptete ‚Krise der Indexikalität‘ nicht ein Scheinproblem ist. Theoretiker wie Tom Gunning weisen darauf hin, dass es weniger mechanische Unterschiede zwischen analogen und digitalen Kamerabildern gäbe, als angenommen wird. Daneben seien auch analoge Filmaufnahmen schon immer manipulationsempfindlich gewesen.²⁶ Der Wirklichkeitsanspruch des Filmbilds, der, strukturalistischen Filmwissenschaftlern zufolge, durch die inhärente Indexikalität der Bilder legitimiert wird, ändere sich durch die Weiterentwicklung der analogen zur digitalen Aufnahmetechnik also nicht. Gunning geht sogar weiter und behauptet, „this [der Wirklichkeitsanspruch] is not simply a property inherent in a photograph, but a claim made for it.“²⁷ In Bezug auf Dokumentarfilme im Besonderen bestätigen Nichols und Cowie diese Interpretation Gunnings. Cowie argumentiert, der vermeintliche Wirklichkeitsanspruch von Dokumentarfilmen sei lediglich eine Denkfigur des Dokumentarfilm-Diskurses.²⁸ Nichols behauptet, anstatt einer inhärenten Qualität des Bilds sei Indexikalität vielmehr eine Annahme des Zuschauers (und, so könnte man hinzufügen: der frühen Theoretiker).²⁹ Daneben könne die angenommene Indexikalität nicht als ein zureichender Grund gelten, einen Dokumentarfilm als Darstellung der Wirklichkeit zu betrachten. Auch wenn einzelne Bilder als Index funktionieren und so einen Beweisstatus bekommen würden, beruhe die Gesamtinterpretation eines Dokumentarfilms nicht auf der ‚Echtheit‘ einzelner Bilder, sondern auf der Stichhaltigkeit der Argumente, Perspektiven, Erklärungen oder Interpretationen, die sich aus diesen Bildern ergäben.³⁰ Indexikalische Bilder in Dokumentarfilmen funktionieren also als Belege, man könnte auch sagen, als Indizien. Belege an sich

²⁵ Vgl. Laura Mulvey: *Death 24x a second. Stillness and the moving image*. London 2006. und André Gaudreault / Philippe Marion / Timothy Barnard: *The end of cinema? A medium in crisis in the digital age*. New York 2015.

²⁶ Tom Gunning: *What’s the point of an index? Or, faking photographs*. In: *Nordicom review* 25 (2017). S. 40 f.

²⁷ *Ibid.* S. 42.

²⁸ Elisabeth Cowie: *Recording reality, desiring the real*. Minneapolis 2011. S. 26.

²⁹ Bill Nichols: *Introduction to documentary*. Bloomington 2010. S. 30.

³⁰ *Ibid.* S. 31.

haben keinen Wirklichkeitsanspruch oder Wahrheitswert, sie können aber eine bestimmte Argumentation oder Interpretation der Wirklichkeit unterstützen.

1.4 Entwicklungen in der ‚post-indexikalischen‘ Filmwissenschaft

Die Diskussion um die Indexikalität im digitalen Zeitalter lädt zu einer Neubetrachtung des Mediums Film und insbesondere seines Verhältnisses zur Wirklichkeit ein. Vor allem im Bereich des Dokumentarfilms bleibt der Begriff des Index wichtig, weil er es ermöglicht, das direkte Verhältnis solcher Filme zur historischen Wirklichkeit, das in dieser Gattung im Mittelpunkt steht, zu thematisieren. Die Theorien zum Index, die in der jüngsten Vergangenheit gebildet wurden, bieten für die Analyse des Dokumentarfilms – und damit auch für die vorliegende Arbeit – neue Ansatzpunkte. Laura Mulvey etwa beschäftigt sich mit der Wirkung des post-indexikalischen Bildes. Ihrer Meinung nach ziehe die Möglichkeit zur (digitalen) Manipulation eine intellektuelle Unsicherheit nach sich, die man gegenüber dem photographischen oder filmischen Bild verspüre. Eine solche „collapse of rationality“ stimme mit Freuds Konzept der Unheimlichkeit überein.³¹ Wenn man nicht mehr imstande sei, zwischen indexikalischen und (digital) manipulierten Bildern zu unterscheiden, bekämen Bilder genau eine solche unheimliche Qualität.³² Positiv gewendet eröffne die Diskrepanz zwischen Simulation und Realitätssinn neue ästhetische Möglichkeiten.³³

Die unheimlichen Effekte, die Mulvey beschreibt, beschränken sich meines Erachtens nicht auf digital manipulierte Bilder. Man kann sie auch im vordigitalen Zeitalter beobachten. Außerdem ist es auch möglich, analoge Bilder (manuell) zu manipulieren oder das Dargestellte vor der Kamera auf bestimmte, tauschende Weise zu inszenieren.³⁴ Die Überlegungen Mulveys bestätigen also im Nachhinein eigentlich das, was Herzog unter dem Stichwort ‚tiefere Wahrheit‘ schon im vordigitalen Zeitalter durchdacht hat.³⁵ Für die Analyse der Herzogschen Stilisierungen kann sich Mulveys Theorie des Unheimlichen also als fruchtbar erweisen.

Eine weitere Neuinterpretation des Index bietet Mary Anne Doane, die den deiktischen Aspekt des indexikalischen Zeichentypus akzentuiert. Während die meisten Theoretiker die Indexikalität eines Bilds auf das *materielle* Verhältnis des Bilds zum abgebildeten Objekt beziehen, nimmt Doane auch die raumzeitliche Bindung, also den Moment und Orte, an denen das Bild aufgenommen wurde, in den Blick.³⁶ Das Bild zeigt, *dies* geschah *damals* und *da*. Sie beschreibt den Index deswegen auch als

³¹ Laura Mulvey: *Death 24x a second*. London 2006. S. 55.

³² *Ibid.* S. 54 f.

³³ Vgl. *ibid.* S. 20 f.

³⁴ Bekannte Beispiele solcher manuellen Manipulation sind die Geisterfotografie, die vor allem im Mitte des neunzehnten Jahrhunderts beliebt war, oder die sowjetische Zensur, wobei politische Gegner aus bestimmten Fotos herausretuschiert wurden.

³⁵ Vgl. Werner Herzog: *Minnesota Declaration*. In: Eric Ames: *Ferocious reality*. Minneapolis 2012. S. ix.

³⁶ Mary Anne Doane: *Indexicality. Trace and sign*. In: *Differences* 18 (2007). S. 4.

ein ausgehöhltes Zeichen: „In Peirce’s description, the index is evacuated of content; it is a hollowed-out sign. It designates something without describing it; its function is limited to the assurance of an existence.“³⁷ Gerade weil das fotografische Bild als Index also keine reine Reproduktion der Wirklichkeit ist, böte es, Doane zufolge, einen Zugang zur historischen Wirklichkeit. Denn verstanden als reine Deixis ermöglichten sie unaussprechliche, emotionale oder auch abstrakte Geschehnisse, wie Krieg und Holocaust darzustellen.³⁸ Man denke zum Beispiel an die Bilder aus den KZ-Lagern, Nick Úts *The terror of war*, das vietnamesische Kinder zeigt, die vor einem Napalmangriff in Südvietnam fliehen, oder die Bilder der Flugzeuge, die am 11. September in das World Trade Center fliegen. Eine Repräsentation – geschweige einer Reproduktion – des Traumas, auf das sie verweisen, können diese Bilder nie bieten. Indem sie auf die Geschehnisse verweisen, zwingen sie zur Auseinandersetzung mit den historischen Tatsachen ohne dabei, so Doane, als unzureichendes Simulakrum oder transparentes Dokument zu erscheinen.³⁹ Im vierten und fünften Kapitel wird die Darstellung des Traumas anhand der Filme *Lektionen in Finsternis* und insbesondere *Little Dieter needs to fly* und *Julianes Sturz in den Dschungel* wieder aufgegriffen.

1.5 Phänomenologische Interpretationen des Index

Die oben vorgestellten Interpretationen des Index legen nahe, warum Theoretiker wie Malin Wahlberg den Begriff des Index noch weiter differenzieren. Namentlich Wahlberg unterscheidet zwischen Index und Spur (*trace*) bzw. Abdruck. Der Begriff der Spur geht auf André Bazins *Ontologie des photographischen Bildes* zurück.⁴⁰ In *Signs and meaning in the cinema* treffen Bazins Begriff des Abdrucks und Peirces Begriff des Index zusammen. Wahlberg versucht, die Konzepte zu entwirren. Die Spur komme, so Wahlberg, Doanes Interpretation des Index als Deixis näher.⁴¹ Wenn wir das fotografische oder filmische Bild als Abdruck der Wirklichkeit verstünden, dann würde der Index auf dessen Materialität verweisen. Die Spur hingegen funktioniere als Zeichen der „presence of absence“.⁴² Sie rufe die Anwesenheit des Abwesenden im Film hervor und mache die Vergangenheit im Film gegenwärtig. Doane selbst bestätigt diese Theorie: Die Spur, so Doane, erzähle uns, dies sei passiert. Sie liefern einen Beweis, eine „assurance of existence.“⁴³

Die Denkfigur der Spur im Dokumentarfilm ist komplexer als diejenige des Indexes. Denn sie ist nicht, wie der Index, an eine Ähnlichkeit zu oder den materiellen Abdruck eines Subjekts gebunden, um

³⁷ Mary Anne Doane: *The emergence of cinematic time. Modernity, contingency and the archive.* Cambridge 2002. S. 230 f.

³⁸ Zu diesem Thema, vgl. Georges Didi-Huberman: *Images malgré tout.* Paris 2004.

³⁹ Mary Anne Doane: *Indexicality. Trace and sign.* In: *Differences* 18 (2007). S. 5.

⁴⁰ Auch Wollens Begriff der Index basiert sich teils auf Bazins Konzept der Spur.

⁴¹ Malin Wahlberg: *Documentary time. Film and phenomenology.* Minneapolis 2008. S. 34 f.

⁴² *Ibid.* 35.

⁴³ Mary Anne Doane: *The emergence of cinematic time. Modernity, contingency and the archive.* Cambridge 2002. S. 231.

hervorgerufen zu werden. Ein Beispiel der Spur findet man in Claude Lanzmanns *Shoah* (1985). Lanzmanns Film zeigt kein einziges Archivbild, sondern besteht hauptsächlich aus Interviews mit Zeitzeugen und Überlebenden des Holocausts. Diese werden kombiniert mit Abbildungen der KZ-Lager, die zum Entstehungszeitpunkt des Films aufgenommen wurden. Der Film enthält also strikt genommen keine ‚indexikalischen‘ Bilder, die den tatsächlichen Schrecken des Holocaust verbildlichen. Der Film legt aber Spuren zu den historischen (im Bild nicht gezeigten) Ereignissen und hält sie durch Zeugenaussagen und Landschaftsaufnahmen lebendig. Die Spur des bzw. zum Abwesenden, das nicht gezeigt werden kann, erfüllt im Dokumentarfilm also dieselbe Funktion wie der Index. In *Little Dieter needs to fly* und *Julianes Sturz in den Dschungel* benutzt Herzog, wie im vierten Kapitel (vgl. S. 37 ff.) erörtert wird, ähnliche Methoden, um die Erfahrungen der Hauptfiguren darzustellen.

Wahlberg weist in diesem Zusammenhang auf das mnemonische Potenzial der Spur im Film hin. Sie schreibt, „[m]oving images provide artificial memories to our imagination and perception.“⁴⁴ Die bewegten und oft mit Ton unterlegten Bilder können aufgrund der Art und Weise, in der sie wahrgenommen werden, Erinnerungen wecken, weil sie uns direkter und unmittelbarer erscheinen, als zum Beispiel eine Erzählung. Wegen ihrer Rezipierbarkeit und ihrer allgemeinen Verfügbarkeit im Kino, Fernsehen und Internet, spielen Filme also eine wichtige Rolle für das kollektive Gedächtnis. Man denke zum Beispiel zurück an die Bilder des 11. September. Diese Bilder haben sich in das Gedächtnis der meisten Menschen der westlichen Welt eingegraben, und manche können sofort erzählen, wo sie sich befanden, als das Attentat stattgefunden hat – obwohl sie gar nicht in New York anwesend waren. Die Bilder sind auf diese Weise also als Erinnerung abrufbar.

Der Status der Spur ist in Vergleich zum Index epistemologisch unsicher. Wahlberg basiert ihren Begriff der Spur auf Paul Ricoeurs Phänomenologie des Gedächtnisses. Laut Ricoeur befinde sich die Erinnerung zwischen den Bereichen der Erkenntnis und der Vorstellungskraft (*imagination*).⁴⁵ Obwohl die Erinnerung auf dem Wissen um das Geschehene aufbaut, ist der Akt des Erinnerns, wie die Geschichtsschreibung, immer eine kreative, von der persönlichen Vorstellungskraft, von individuellen Bedingungen, historischen Umständen und soziokulturellen Kontexten beeinflusste Rekonstruktion. Erinnerung ist also nie faktisch ‚wahr‘, sondern immer vermittelt. Diese Betrachtungsweise hat weitreichende Folgen für die Interpretation von Dokumentarfilmen: Da ein Film, verstanden als Index, nur eine deiktische Funktion erfüllt, kann er die Bedeutung des Gezeigten, die Interpretation oder Wirkung der historischen Tatsachen nicht erklären. Versteht man den Film hingegen als eine Spur, so führt er weit über die dargestellte Zeitspanne oder das historische Ereignis

⁴⁴ Malin Wahlberg: *Documentary time*. Minneapolis 2008. S. 36.

⁴⁵ *Ibid.* S. 38.

hinaus: Er eröffnet dann nämlich auch eine Perspektive auf die spannende Frage, was von der historischen Wirklichkeit übrigbleibt und ins kollektive Gedächtnis eingeht.

Eine hier weiterführende, ebenfalls phänomenologisch orientierte Alternative des Index bietet David Andrew Rice. Wie bereits erwähnt, ist Indexikalität gemäß ihrer ursprünglichen Definition eine Eigenschaft des Filmbilds selbst. Die indexikalische Konstellation umfasst das Bild und die äußere Wirklichkeit, schließt den Zuschauer aber aus. Rice hingegen lokalisiert den Index genau an dieser Schnittstelle von Regisseur, Film und Zuschauer. Sein Konzept der intersubjektiven Indexikalität, das sich auf die Aktionskunst bezieht, geht davon aus, dass sich das Verhältnis von (historischer) Wirklichkeit und Bild nicht zuletzt in dem Moment herstellt, in dem der Zuschauer vom Film über das Gezeigte informiert wird.⁴⁶ Vereinfacht formuliert, könnte man also sagen, nicht nur der Film selbst, sondern auch der Darsteller oder (im Dokumentarfilm) der Zeitzeuge funktioniere wie ein Index.⁴⁷ Im vierten Kapitel, das sich mit der Performance in Dokumentarfilmen auseinandersetzt, wird diese Theorie weiter erörtert und auf die Analyse angewandt. Rices Konzept des intersubjektiven Index ähnelt also Wahlbergs Konzept der Spur. Wie bei der Spur ist beim intersubjektiven Index nicht die Rede einer materiellen Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnete und verweist sie nicht nur auf ein bestimmtes Ereignis, sondern auch auf die Wirkung und Verarbeitung dieses Ereignisses auf der Ebene des Künstlers.

Die Frage nach dem Status des Index und seine Rolle im Dokumentarfilm ist in Hinsicht auf das Werk Herzogs, der die Grenzen des Genres gerne neudefiniert, sehr spannend. Wie die in der Einführung (vgl. S. 3) erwähnte Kritik auf Herzog zeigt, führt die Weise auf der die ‚indexikalischen‘ Bilder in seinen (analogen) Filmen dargestellt und kontextualisiert werden zu einer Unsicherheit und einer Instabilität ihrer Wirklichkeitsansprüche, die man mit der Problematik um den Index im digitalen Zeitalter vergleichen kann. Auch in den Filmen Herzogs ist man nie sicher, ob die Bilder – oder vielmehr das Geschehen vor der Kamera – nicht manipuliert worden sind oder ob sie täuschend dargestellt werden. Diese Arbeit versucht deswegen anhand der neuen theoretischen Ansätze, die aus der oben beschriebene Diskussion hervorgehen, eine neue Perspektive auf die Dokumentarfilme Herzogs zu eröffnen.

⁴⁶ David Andrew Rice: *Indexical embodiments. Sensory cinema and/as historical reenactment*. San Diego 2013. S. 21.

⁴⁷ *Ibid.* S. 23.

Kapitel 2: *Lektionen in Finsternis*

Lektionen in Finsternis (1992) wurde direkt nach dem Ende des Zweiten Golfkrieges in Kuwait aufgenommen. Der Film entstand in Zusammenarbeit mit dem englischen Kinematographen Paul Berriff, der schon eine Genehmigung, zu filmen, bekommen hatte. Das Land stand, nachdem die irakischen Soldaten sich zurückgezogen hatten, wortwörtlich in Flammen. Insbesondere für diese brennenden Ölfelder interessierte sich Herzog.⁴⁸ Allerdings steht der Zweite Golfkrieg im Film nicht im Vordergrund. Weder die historischen Ereignisse noch der geographische Ort wird im Film genannt. Obwohl das Thema ‚Krieg‘ in Film thematisiert wird, wird es nicht in einen historischen Kontext gestellt.

Bei seiner Erstaufführung während der Berlinale im Jahr 1991 verursachte *Lektionen in Finsternis* große Aufregung. Herzog beschreibt in einem Interview wie das Publikum seine wütende Stimme gegen ihn erhob: „They accused me of ‚aestheticizing‘ the horror and hated the film so much that when I walked down the aisle of the cinema I was spat at.“⁴⁹ Der Film wurde nicht überall so negativ aufgenommen. In den USA war die Rezeption des Films zum Beispiel im Allgemeinen positiv.⁵⁰ Auch in Deutschland hielt die Kontroverse nicht lange an. Der Film wurde im Jahr 1992 ohne Widerstand im deutschen Fernsehen ausgestrahlt und ein Jahr später wurde er sogar mit zwei Grimme-Preisen ausgezeichnet.⁵¹ Die starke emotionale Reaktion des Publikums in Berlin erklärt Alexander Schwarz dadurch, sie hätten wohl einen ganz anderen Film erwartet.⁵² Diese Erwartungshaltung lässt sich auch aus der Berichterstattung über den Zweiten Golfkrieg erklären, der als der erste ‚Medienkrieg‘ gilt und in der westlichen Welt im Fernsehen entsprechend große Aufmerksamkeit erfuhr. Der amerikanische Fernsehsender CNN sendete sogar live Bilder der Angriffe aus. Auch machten moderne Technologien, wie Satelliten und Nachtsichtgeräte den Krieg für das Fernsehpublikum noch sichtbarer. Das westliche Publikum war also durchaus mit den Bildern des Krieges vertraut und hatte durch die Berichterstattung bestimmte Erwartungen an einen Film über den Zweiten Golfkrieg.

Die anfängliche Reaktion des Publikums und der Vorwurf, der Film ästhetisiere den Schrecken des Krieges, verweisen auf seine affizierende Wirkung. Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, wie der Film solche Affekte erzeugt, und wie die affizierende Wirkung die Interpretation des Films beeinflusst. Die Wirkung des Films – so die hier vertretende und im Folgenden zu überprüfende These – kann vielleicht daraus erklärt werden, dass der Film die Bilder von den Kriegsfolgen

⁴⁸ Brad Prager: *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*. London 2007. S. 179.

⁴⁹ Werner Herzog, in: Paul Cronin (Hrsg.): *Herzog on Herzog*. New York 2002. S. 245.

⁵⁰ Jaimie Baron: *Allein in der Minderheit – Die Rezeption in den USA*. In: Chris Wahl (Hrsg.): *Lektionen in Herzog*. München 2011. S. 159.

⁵¹ Chris Wahl: *Die Rezeption in Deutschland*. In: Chris Wahl (Hrsg.): *Lektionen in Herzog*. München 2011. S. 71.

⁵² Alexander Schwarz, in: *Ibid.* S. 69.

entkontextualisiert. Im Voiceover wird über Landschaft und Menschen gesprochen, als handelte es sich um einen fremden Planeten, der im Film gezeigt wird. Um die Ent- und Neukontextualisierung der Bilder und die hieraus sich ergebende Wirkung zu analysieren, bietet sich der methodische Ansatz des Framing, die von Malin Wahlberg entwickelt wurde, an.

2.1 Framing

Das so genannte Framing, ein Konzept das seinen Ursprung beim Soziologen Erving Goffman findet, verweist auf die sozialen und kulturellen Konstrukte, die unsere Erfahrung organisieren. In ihrer Schrift *Documentary time* definiert Wahlberg unter Berufung auf Goffman den Begriff folgenderweise:

[F]rame denotes the activity of perceiving a sound, visual representation, or performance because we always experience through a socioculturally shaped and shared frame of references, knowledge, and values. Frame also points to the notable impact that the intersubjective activity of framing has on rendering a perceived situation meaningful. This process is not only about understanding and decoding but also a sensory and emotional interactivity with situation, because „frame organizes more than meaning; it also organizes involvement.“⁵³

Man könnte sagen, Frames weisen auf die bestimmten Erwartungsmuster des Zuschauers hin. Wichtig hierbei ist, dass sie nicht nur unsere Interpretation oder Dekodierung des Films begründen, sondern, vorgelagert, auch unsere Reaktion auf den Film und noch eher sogar unsere Wahrnehmung des Films vorstrukturieren. Diese drei Elemente, die Wahrnehmung, die Rezeption und die Interpretation, sind auch die drei essentiellen, untrennbar miteinander verbundenen Elemente beim Betrachten von Filmen. Dennoch werden die ersten beiden Aspekte der Filmerfahrung in der Filmwissenschaft im Allgemeinen außer Betracht gelassen, weil sie für subjektiv und deswegen irrelevant gehalten werden. Das Konzept des Framing bietet aber Möglichkeiten zur Analyse dieser für die Filmerfahrung unentbehrliche Elemente. Wenn man so will, bietet das Framing die Möglichkeit zu einer ‚erweiterten‘ Interpretation.

Mit Wahrnehmung wird im Kontext der Filmerfahrung auf die sensorischen Eindrücke, die der Film beim Zuschauer verursacht, gedeutet. Die Wahrnehmung des Films wird in gewissem Maße vorstrukturiert, indem man nach einem bestimmten Erwartungsmuster bestimmt welche Sinneseindrücke relevant und welche irrelevant sind. Im dritten Kapitel wird die Rolle der Wahrnehmung anhand des Films *Land des Schweigens und der Dunkelheit* weiter ausgeführt. Unter Rezeption versteht man im Allgemeinen die Aufnahme des Films durch seine Zuschauer. Präziser formuliert ist Rezeption der Prozess der Wahrnehmung und die hieraus sich ergebende

⁵³ Malin Wahlberg: *Documentary time*. Minneapolis 2008. S. 51. Wahlberg zitiert hier teils Goffmann.

Interpretation eines Films durch seine Zuschauer. Bei der Analyse von Rezeptionsprozessen wird auch die affizierende oder emotionale Wirkung des Films und die Reaktion, die aus diesen Affekte hervorgeht, betrachtet. Das Framing im Besonderen nimmt zusätzlich die Erwartungsmuster und die Haltung des Publikums in den Blick, die ihre Rezeptionsweise, vorstrukturieren. Die Rezeption eines Films durch seine Zuschauer wird natürlich teils individuell bestimmt. Nicht jeder Witz löst bei jedem Zuschauer zum Beispiel Gelächter aus. Die Erwartungen des Publikums enthalten aber auch eine gemeinsame, soziokulturell abhängige, Komponente. So erwartet man vielleicht bei einer Komödie zu lachen und würde pikiert sein, würde man eine solche Reaktion beim Betrachten eines Dramas zeigen. Erwartungen und Reaktionen auf Reize sind soziokulturell determiniert und bestimmen entsprechend die Aufnahme bestimmter Filme.

Es ist fast schon überflüssig zu erwähnen, dass kollektive Erwartungen nicht nur auf Seiten des Publikums eine wichtige Rolle spielen, sondern natürlich auch die Konventionen bestimmen, die der Regisseur beim Machen eines Films befolgt. Herzog scheint sich als Regisseur der Erwartungen, die sowohl auf der Seite des Publikums als auf der Seite der Filmemacher befinden, besonders bewusst zu sein. In seiner *Minnesota Declaration*, die in der Einführung erwähnt wurde (vgl. S. 4), kritisiert er sowohl Dokumentarfilmemacher, konkret: die Strömung des *cinéma vérité*, als auch das Publikum, das im Dokumentarfilm eine ‚wahre‘ und informative Darstellung der Welt zu sehen erwartet.⁵⁴ Es wundert denn auch nicht, dass Herzog in seinen Filmen, insbesondere in den Filmen, die in dieser Arbeit behandelt werden, mit diesen Erwartungen und deren Framing spielt. Das macht er unter anderem, wie gleich zur Sprache kommt, durch den Einsatz von *framebreaks*. Signifikant wird das Framing nämlich dann, wenn es die Erwartungen der Zuschauer bricht und negative Reaktionen auslöst.⁵⁵ Man kann diese so genannten *framebreaks* mit Bertold Brechts Verfremdungseffekt vergleichen, obwohl sie nicht unbedingt absichtlich vom Filmemacher intendiert sein müssen.⁵⁶ Ein *break*, der im Dokumentarfilm besonders oft vorkommt, ist der selbstreferierende oder reflektierende Framebruch, bei dem die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom Thema oder Narrativ abgelenkt und anstelle dessen zu seinem Framing, also zu seiner Kontextualisierung, hingeführt werden. Auf diese Weise stellt der Film die eigenen Frames in Frage.⁵⁷ *Framebreaks* machen die Zuschauer also auf bestimmte Aspekte des Films aufmerksam und fördern sie zur Reflexion und Kontemplation. *Framebreaks* können auf diese Weise auch bestimmte Aspekte oder Szenen des Films markieren.

⁵⁴ Werner Herzog: *Minnesota Declaration*. In: Eric Ames: *Ferocious reality*. Minneapolis 2012. S. ix f.

⁵⁵ In diesem Kontext wird eine negative Erfahrung als das Brechen des Framing verstanden. Diese Worte weisen also nicht auf die subjektive Erfahrung der Zuschauer bei solchen *breaks* hin.

⁵⁶ Malin Wahlberg: *Documentary time*. Minneapolis 2008. S. 52.

⁵⁷ *Ibid.* S. 51 f.

Vor dem Hintergrund der vorangehenden Überlegungen erscheint *Lektionen in Finsternis* mit seiner verfremdeten Kontextualisierung der Bilder als ein einziger großer Framebruch. Eine kritische Analyse des Framing, also des Deutungsrahmens, aus dem heraus die Bilder des Films wie auch die Erwartungen des Publikums beschrieben werden können, bietet denn auch eine weiterführende Möglichkeit für die Analyse des Dokumentarfilms. Wie im vorigen Kapitel erwähnt wurde, ist bereits die Zuschreibung eines Films zur Kategorie *Dokumentarfilm* entscheidend für die Rezeption des Films.⁵⁸ Ein gutes Beispiel ist diesbezüglich ein *mockumentary*, d. h. ein fiktiver Dokumentarfilm, der seine Wirkung dadurch entfaltet, dass die Bilder des Films als Dokumentarfilm ‚geframet‘ werden. Typisch für einen *mockumentary* aber wird im Verlauf des Films der dokumentarische Effekt in einen parodistischen Effekt überführt. Auch hinsichtlich der inhaltlichen Interpretation des Films erweist sich eine Analyse der dem Film zugrundeliegenden Frames als fruchtbare Methode. Wie im vorigen Kapitel angemerkt wurde (vgl. S. 11), funktionieren indexikalische Bilder als Belege, die innerhalb eines bestimmten Kontext bzw. vor dem Hintergrund bestimmter Erwartungen als ‚wahr‘ oder ‚informativ‘ gedeutet werden können.

2.2 Framing in *Lektionen in Finsternis*

Rein formal betrachtet ist *Lektionen in Finsternis* in dreizehn Kapitel untergliedert, die von nummerierten Zwischentiteln voneinander getrennt werden. Wie auch in anderen Dokumentarfilmen üblich werden die Bilder von einem Voiceover kommentiert und um zwei Interviews ergänzt. Der eigentlich auffallende Aspekt des Films ist die Diskrepanz zwischen der ‚indexikalischen‘ Bedeutung der im Film gezeigten Bilder und deren Ent- bzw.-Neukontextualisierung. Die Tatsache nämlich, dass der historische und geographische Kontext, dem die Bilder ursprünglich entstammen, tatsächlich unausgesprochen bleibt, bedeutet ja nicht, dass das Gezeigte ohne jeglichen Kontext präsentiert wird. Auf verschiedene Weisen werden, wie anhand einer Analyse des siebenten Kapitels des Films in diesem Teilkapitel dargestellt wird, neue Bedeutungszusammenhänge hergestellt, die in einem spannungsreichen Verhältnis zu ‚konventionellen‘ dokumentarfilmischen Referenzen stehen.

Die Titel sind ein erstes Beispiel für die Art und Weise, in der Herzog die von ihm gezeigten Bilder framet. Viele von ihnen verweisen unmittelbar auf den Inhalt der betreffenden Kapitel, wobei sie manchmal erklärenden Charakter haben. „Eine Hauptstadt“ und „Fundstücke aus Folterkammern“ bezeichnen zum Beispiel genau das, was die Bilder zeigen.⁵⁹ Andere Titel stellen einen metaphorischen Zusammenhang her. In „Saurier unterwegs“ werden zum Beispiel die Bau- und

⁵⁸ Vgl. Bill Nichols: Introduction to documentary. Bloomington 2010. S. 100.

⁵⁹ Werner Herzog / Paul Berriff: Lektionen in Finsternis. Bundesrepublik Deutschland 1992. [01:47] bzw. [12:00].

Baggermaschinen mit Sauriern verglichen.⁶⁰ Weiter benutzt Herzog auch Zitate – präziser gesagt, Bibelzitate – als Titel.⁶¹ Eine ähnliche Funktion wie die Titel zu einzelnen Filmkapiteln erfüllt auch das Motto, mit dem der Film eingeführt wird: „Der Zusammenbruch der Sternenwelten wird sich – wie die Schöpfung – in grandioser Schönheit vollziehen.“⁶² Das Zitat wird im Film Blaise Pascal zugeschrieben, wurde aber von Herzog selbst erfunden.⁶³ Diese Täuschung, die man wahrscheinlich nicht erkennen würde, wenn man nicht mit der Herzog-Forschung oder das Werk Blaise Pascal eng vertraut wäre, zeigt, dass Herzog nicht davor zurückschreckt, Kontexte – in diesem Fall die Autorenschaft – auch vorzutäuschen. Inhaltlich ruft das Zitat verschiedene Erwartungen hervor. Es ruft Assoziationen der Apokalypse hervor, indem der Zusammenbruch mit der Schöpfung verglichen wird und so ein endgültiges Ende impliziert. Die außerirdische Perspektive, die auch vom Kommentar vertreten wird, erkennt man im Erwähnen der Sternenwelten. In Hinsicht auf die Vorstrukturierung der Erwartungen des Publikums ist interessant, dass das Zitat den Film deutlich in einen ästhetischen Kontext stellt, indem es von ‚grandioser Schönheit‘ spricht. Auf diese Weise framet das Motto auch die Rezeptionserwartungen der Zuschauer.

Sowohl in der deutsch- als auch englischsprachigen Version des Films wird das Voiceover von Herzog selbst gesprochen. Dies legt nahe, wie wichtig dem Regisseur das Erzielen einer bestimmten Wirkung des Filmkommentars ist. Laut Bill Nichols verweist die Nachvertonung eines Films auf den so genannten erklärenden (*expository*) Modus des Dokumentarfilms, denn der Kommentar rahme die Bilder rhetorischen ein. Das Voiceover informiere, stelle einen logischen Zusammenhang her und gelte alles in allem als die sprechende Autorität im Film.⁶⁴ In *Lektionen in Finsternis* hat das Voiceover aber eine deutlich andere, nämlich eine narrative und poetische Funktion. Der Kommentar fängt fast wie ein Märchen an: „Ein Planet in unserem Sonnensystem. Weite Gebirgszüge, Wolken, das Land von Nebeln verhangen.“⁶⁵ Die Autorität des Voiceovers wird dadurch untergraben, dass die Zuschauer mehr wissen als der Kommentator. Das Publikum sieht zum Beispiel einen Feuerwehrmann bei den Löscharbeiten, der einem außerhalb des Bild stehenden Kollegen ein Handzeichen gibt. Die Stimme kommentiert: „Das erste Wesen, auf das wir stoßen will uns etwas mitteilen.“⁶⁶ Die Welt, die wir als Zuschauer direkt erkennen und einordnen zu können glauben, weil sie so oder so ähnlich in unserem kollektiven Gedächtnis vorhanden sind, nämlich Kriegsbilder (in diesem Fall von Kuwait-Stadt) oder Bilder von Feuerwehrleuten, werden vom Voiceover in den

⁶⁰ Werner Herzog / Paul Berriff: *Lektionen in Finsternis*. Bundesrepublik Deutschland 1992. [37:40].

⁶¹ „Es stieg ein Rauch auf, wie ein Rauch vom Ofen“ [22:06] geht auf dem Buch Offenbarung 9:2 zurück. „Ich bin so müde vom Seufzen; Herr, laß es Abend werden.“ [52:04] verweist auf Psalm 6:6. In: *Ibid.*

⁶² *Ibid.* [00:23].

⁶³ Werner Herzog, in: Paul Cronin (Hrsg.): *Herzog on Herzog*. New York 2002. S. 242 f.

⁶⁴ Bill Nichols: *Introduction to documentary*. Bloomington 2010. S. 54 u. 105.

⁶⁵ Werner Herzog / Paul Berriff: *Lektionen in Finsternis*. Bundesrepublik Deutschland 1992. [00:40].

⁶⁶ *Ibid.* [01:23].

Kontext eines fremden Planeten mit uns unbekanntem außerirdischen Wesen gestellt. Die Erwartung des Publikums, der Kommentator würde sie informieren, wird also gebrochen.

Das Motiv der Endzeit, das oben schon genannt wurde (vgl. S. 20), kehrt im Film an verschiedenen Momenten zurück. Hervorhebenswert ist diesbezüglich das siebente Kapitel, das sogar in dreifacher Hinsicht als apokalyptisch kontextualisiert wird. Bereits der Titel, „Es stieg ein Rauch auf, wie ein Rauch vom Ofen“ verweist explizit auf die Offenbarungen Johannes'.⁶⁷ Auch auf der visuellen Ebene wird die apokalyptische Stimmung evoziert: Die Szene beginnt mit einer Kamerafahrt, die ausgeht von einer nicht näher bestimmbar glänzenden Fläche. Langsam ändert sich die Position der Kamera und man sieht den Horizont. Sodann bemerkt man die Rauchwolken und die am Horizont brennenden Feuer, bis man schließlich bemerkt, dass die glänzende Fläche nicht aus Wasser, sondern aus Öl besteht. Der Kommentar spricht:

Und der fünfte Engel blies seine Posaune und ich sah einen Stern gefallen vom Himmel auf die Erde und ihm wurde der Schlüssel zum Brunnen des Abgrunds gegeben. Und er tat den Brunnen des Abgrunds auf und es stieg ein Rauch auf, wie der Rauch eines großen Ofens. Und es wurden verfinstert die Sonne und die Luft vom dem Rauch. Und in jenen Tagen werden die Menschen den Tod suchen und nicht finden. Sie werden begehren zu sterben, und der Tod wird von ihnen fliehen.⁶⁸

Ein dritter Aspekt, der die Szene framet, ist die begleitende Musik. Man hört in *Lektionen in Finsternis* häufiger Musik als das Voiceover. Die affizierende Wirkung der Musik in diesem Film kommt in der Forschung auch oft zur Sprache und wird auf verschiedene Weisen interpretiert. Eric Ames zufolge dramatisiere die Musik die Landschaftsbilder, sie stelle die Bilder in eine „theatrical setting,“ weil es sich in den meisten Fällen um Musikstücke handele, die Opern, Bühnenstücken und der Kirche entnommen würden.⁶⁹ Er vergleicht den Film deswegen auch mit einer Oper. Die Funktion der Musik in diesem Kontext wäre laut Ames also, das Publikum emotional zu involvieren. Hieran anschließend behauptet Brad Prager, die Musik erhebe die Bilder auf eine ästhetische Ebene.⁷⁰ Weil das Publikum also von der ‚schönen‘ Musik affiziert wird, betrachtet es auch die Bilder als ‚schön‘. Prager bewertet diese Ästhetisierung nicht unbedingt als positiv. Weil Herzog im Film mehrere Musikstücke Richard Wagners aufnimmt, glaubt Prager, Herzog teile mit Wagner das Ziel einer kompletten Ästhetisierung der Welt. Prager gibt zu bedenken, dass diese Ästhetisierung des Grauens der Zweiten Weltkrieg nicht

⁶⁷ Werner Herzog / Paul Berriff: *Lektionen in Finsternis*. Bundesrepublik Deutschland 1992. [22:06].

⁶⁸ *Ibid.* [22:50].

Vgl. Offenbarung 9: 1-2 u. 6.

⁶⁹ Eric Ames: *Ferocious reality. Documentary according to Herzog*. Minneapolis 2012. S. 68.

Lektionen in Finsternis enthält zum Beispiel Stücke aus Richard Wagners *Rheingold*, *Parsifal* und *Götterdämmerung* und Edvard Griegs *Peer Gynt*. Beispiele kirchlicher Musik sind Arvo Pärts *Stabat Mater* und Giuseppe Verdis *Requiem*.

⁷⁰ Brad Prager: *The cinema of Werner Herzog*. London 2007. S. 182.

unproblematisch sei.⁷¹ Roger Hillman wiederum stellt Pragers Kritik an der Herzogschen Musikwahl in Frage und verweist auf einen typischen, im deutschsprachigen Raum verbreiteten Frame: Weil die Musik Wagners in der Zeit des Nationalsozialismus zu Propagandazwecken verwendet wurde – man denke an Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935) als einem der bekanntesten Beispiele –, würde gerade Wagner als verdächtig und fraglich empfunden.⁷² Zwar ist Hillman der Meinung, *Lektionen in Finsternis* sei ein problematischer Film, der Grund hierfür sei aber nicht die Musik Wagners, sondern die Abwesenheit einer politischen Botschaft.⁷³ Weil der politische Hintergrund der Bilder im Film nicht markiert würde, so Hillman, funktionierten sie im Film lediglich als Illustration zur Musik. Wie Ames glaubt auch Hillman, dass die Bilder der brennenden Felder Kuwaits auf diese Weise als Opernbühne fungierten.⁷⁴



Fig. 1: Das siebente Kapitel: Die Welt geht in Rauch und Flammen auf. (Werner Herzog / Paul Berriff: *Lektionen in Finsternis*. Bundesrepublik Deutschland 1992. [26:18].)

Die vorliegende Arbeit stimmt Ames und Prager dahingehend zu, dass die Musik beim Zuschauern Emotionen hervorruft und auf diese Weise die ebenfalls affizierende Wirkung der Bilder verstärkt. Allerdings ist kritisch zu fragen, ob die oben angeführte Einschätzung der Rolle der Musik in *Lektionen in Finsternis* nicht auf einem recht oberflächlichen Verständnis der Musikstücke basieren. Prager, Ames und Hillman beschränken die Relevanz der Musik auf ihr Vermögen, Affekte beim Publikum

⁷¹ Brad Prager: *The cinema of Werner Herzog*. London 2007. S. 182.

⁷² Roger Hillman: *Unsettling scores. German film, music and ideology*. Bloomington 2005. S. 149.

⁷³ *Ibid.* S. 150.

⁷⁴ *Ibid.* S. 148.

hervorzubringen, wie es ihrer ursprünglichen Funktion in Operninszenierungen entspricht. Man kann aber, so die hier vertretene Auffassung, auch inhaltliche, gewissermaßen intertextuelle Bezüge zwischen Musik und Bildern beobachten, die Musik und Bilder wechselseitig framet. Festmachen lässt sich diese Behauptung am Beispiel des oben beschriebenen siebten Kapitels: In dem Moment, in dem die Kamera über die Ölfläche fährt, hört man die ominösen Paukenschläge, die *Siegfrieds Trauermarsch* aus Wagners *Götterdämmerung* (1876) einleiten. Als die Blechbläser einsetzen und der Ton anschwillt, erwähnt das Voiceover die Posaune des fünften Engels. Auf diese Weise wird auf rein formaler Ebene ein Bezug hergestellt, denn die tatsächlichen Posaunen verstärken die gesprochenen Worte. Auch auf inhaltlicher Ebene lassen sich die Musik, das Bibelzitat und die Bilder aufeinander beziehen, denn die Musik referiert mehrfach auf die Geschichte, die in der Oper erzählt wird. *Siegfrieds Trauermarsch* zum Beispiel greift das Thema des Weltuntergangs auf. *Götterdämmerung* erzählt die altnordische Sage der Ragnarök, der Weltuntergang der nordischen Götter. Wie im Buch der Offenbarung wird in dieser Episode der Edda Feuer und Finsternis prophezeit. In der Oper Wagners fängt mit Siegfrieds Tod die *Götterdämmerung* an und das Walhalla geht an diesem Moment auf der Bühne in Flammen auf. Die Bilder der brennenden Landschaft, die die Musik Wagners begleiten, evozieren dasselbe Bild (vgl. Fig. 1). Als eine der bekanntesten Musikstücke aus Wagners Ringtrilogie ruft der *Trauermarsch* beim Publikum, zusammen mit dem Bibelzitat, die Apokalypse in Erinnerung. Herzog stellt die Bilder dadurch in der Tradition der Höllenführung.⁷⁵ Die Musik wird in dieser Szene also vielfach verwendet, um die Bilder zu framen und sie einer Bedeutung zu öffnen, die über die rein ästhetischen Empfindungen des Publikums weit hinausgehen. Auch werden die Bilder nicht, wie Hillman behauptet, völlig aus Kontexten gelöst. Die Verbindung der Bilder mit den apokalyptischen Visionen kann man vielmehr auch als eine Bewertung der Ereignisse, auf die die Bilder indexikalisch verweisen, betrachten: Dargestellt als Apokalypse wird der Krieg wird missbilligt und dem Publikum als eine Warnung vorgehalten.

Letztlich – dies zeigt der vorangegangene Absatz – kann es im Rahmen des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit nicht darum gehen, zu entscheiden, ob Herzog nun eine grausame Kriegswirklichkeit ästhetisiert oder nicht. Die entscheidende Frage ist doch: Welche Funktion hat seine Form der Ästhetisierung? Was erreicht Herzog mit seinen *framebreaks* (wobei noch diskutiert werden müsste, ob es sich überhaupt um *framebreaks* handelt), was erreicht er im Zusammenspiel von dramatischer Musik, Bildern und Bibelzitaten?

⁷⁵ Die Höllenführung, zu der man *Lektionen in Finsternis* rechnen kann, kennt in der westlichen Welt eine lange Geschichte und man kann sie u.a. im Werk Hieronymus Bosch', Francisco de Goyas, Dante Alighieris oder John Miltons erkennen.

Genau betrachtet erfüllt der Einsatz der Musik in *Lektionen in Finsternis* eigentlich eine doppelte Funktion: Einerseits stellt sie durch ihren Anspruch auf das kollektive Gedächtnis einen Bedeutungszusammenhang von Bildern und Kommentar her und andererseits macht sie diesen Bedeutungszusammenhang durch die Affekte, die sie hervorruft, überhaupt erst kenntlich. Wenn man also davon spricht, die Musik ästhetisiere die Bilder, dann führt diese aber weder zu der Banalisierung der schrecklichen Bilder des Krieges, noch werden diese Bilder im Dienste des Genusses gestellt. Vielmehr verstärkt die Ästhetisierung, die Herzog mit verschiedenen filmischen Mitteln, vor allem aber durch ausdrucksstarke Bilder erwirkt, die (Anti-Kriegs-)Botschaft des Films. Von einer reinen, wenn man so will, inhaltlich leeren, Ästhetisierung kann keine Rede sein.⁷⁶

2.3 Die Rolle des Index in *Lektionen in Finsternis*

Die Wirkkraft der Bilder wird allerdings erst dann erklärbar, kombiniert man die Deutung der Frames mit einer indexikalischen Lesart der Bilder. Wie oben erwähnt wurde, war das kollektive Gedächtnis des westlichen Publikums 1992 durch die ständige Berichterstattung im Fernsehen mit Kriegsbildern gesättigt worden. Man darf annehmen, dass es damals wohl kaum einen Zuschauer gab, die keine Bilder des Zweiten Golfkrieges gesehen hatte.⁷⁷ *Lektionen in Finsternis* ruft die Reportagen aus dem Fernsehen in Erinnerung, indem er die bekannten, mit einer Nachtsichtkamera aufgenommenen Bilder des Angriffs auf Bagdad, die von CNN ausgestrahlt wurden, in den Film integriert.⁷⁸ Diese Bilder sind eindeutig identifizierbar, auch wenn die Zuschauer nicht darüber informiert werden, dass es sich um einen Film über den Zweiten Golfkrieg handelt. Durch die Archivbilder und die wiedererkennbaren Bilder von Kuwait-Stadt wird dem Publikum klargemacht, dass der Film sich in Kuwait abspielt und vom Krieg handelt.⁷⁹ Obwohl die historischen Ereignisse und den geographischen Ort vom Kommentar nicht angesprochen und durch das Framing des Films als Science-Fiction sogar verwirrt werden, stellen die Bilder und der Schnitt den Bezug eindeutig her. Der Widerspruch zwischen den klar als indexikalisch lesbaren Bildern und dem im Vergleich dazu ‚konfusen‘ Kommentar, der sie nicht als Dokumentationen anerkennt, erzeugen ein Spannungsfeld.

Der Diskurs um den Index, der im ersten Kapitel behandelt wurde (vgl. S. 9 ff.), weckt auch bestimmte Erwartungen hinsichtlich des Umgangs mit dem Index. Interpretiert man Bilder als

⁷⁶ Die Diskussion um die widersprüchliche ästhetische Erfahrung grausamer Ereignisse wurde zehn Jahre nach dem Erscheinen *Lektionen in Finsternis*‘ anlässlich der Bemerkungen des Komponisten Karl-Heinz Stockhausen über den Terroranschlag in New York am 11.9.2001 wieder relevant.

Vgl. Chris Wahl: Die Rezeption in Deutschland. In: Chris Wahl (Hrsg.): *Lektionen in Herzog*. München 2011. S. 70 f.

⁷⁷ Diese Situation wird sowohl von Herzog selbst als auch von seinem Interviewer Paul Cronin beschrieben. In: Paul Cronin (Hrsg.): *Herzog on Herzog*. New York 2002. S. 243 ff.

⁷⁸ Werner Herzog / Paul Berriff: *Lektionen in Finsternis*. Bundesrepublik Deutschland 1992. [04:23].

⁷⁹ Bilder Kuwait-Stadt: *Ibid.* [01:54].

indexikalische Zeichen, dann stellen sie eine Verbindung zwischen dem Film und der Realität her. Durch seine indexikalische Dimension ist der Film imstande, vermeintlich ‚korrekte‘ Aussagen über die äußere Wirklichkeit zu tun. Informationsformate, die Bilder als indexikalische Zeichen einsetzen, wie die Nachrichten oder erklärende Dokumentarfilme, haben auch oft dieses Ziel der objektiv-sachlichen Darstellung. Wenn Bilder, die als indexikalisch interpretiert werden sollen, nun aber nicht zur Erklärung der Welt benutzt werden, brechen sie mit den Erwartungen des Publikums. Auch die Tatsache, dass *Lektionen in Finsternis* als Dokumentarfilm vorgestellt wird, erzeugt beim Publikum die Erwartung, der Film beziehe sich auf die äußere Wirklichkeit.⁸⁰ Weil diese Erwartungen nun aber gebrochen werden, wird das Publikum, wie Wahlberg dargelegt hat (vgl. S. 17 ff.), aufgefordert, die Machart des Films selbst zu reflektieren.

Obwohl die Bilder durchaus indexikalisch interpretiert werden können, werden sie im Film also nicht als Index, als Hinweis auf die (historische) Wirklichkeit, dargestellt. Vielmehr wird der im Film thematisierte Krieg aufgrund der Frames, die im Film angelegt sind, in den Kontext einer außerirdischen Welt bzw. des Weltendes gestellt. Die Bilder bekommen auf diese Weise eine symbolische Bedeutung. Der Film zeigt nicht unsere Welt, sondern eine allgemeine, mögliche Welt; sie zeigt nicht die Trümmer des Zweiten Golfkrieges, sie zeigt das Ende dieser Welt. Die Bilder funktionieren auf diese Weise gleichzeitig als indexikalische und als symbolische Zeichen. Die Spannung zwischen indexikalischer und symbolischer Lesart verstärkt die Wirkmacht der Bilder – zumal die Zuschauer aufgrund der offensichtlich wirklichkeitsgetreuen Darstellung nicht imstande ist, von den Bildern zu abstrahieren. Dieser Effekt erklärt, weshalb *Lektionen in Finsternis* eine stärkere Wirkung auf das Publikum hat, als ein fiktionaler, inszenierter Kriegsfilm. Als Zuschauer können wir keine bequeme Distanz gegenüber dem Film einnehmen, weil wir uns bewusst sind, dass die Welt, die hier vorgeführt wird, keine fiktive, sondern die unsrige ist. Gerade weil wir den Inhalt der Bilder nicht verneinen können, kann man den Film nicht als rein ästhetisches Objekt ‚genießen‘. Die ästhetisch geframeten Erwartungen des Publikums werden also letztendlich untergraben. Den Affekt, den der Film auf diese Weise erzeugt, kann man, unter Berufung auf Laura Mulvey (vgl. S. 11), als ‚unheimlich‘ bezeichnen. Wie der Status der Bilder als indexikalisch oder symbolisch zu lesende, erscheint auch der Status der dargestellten Welt gleichermaßen fremd wie eigen und damit unsicher.

⁸⁰ Zu der Rolle der Erwartungen des Publikums im Dokumentarfilm, vgl. Bill Nichols: Introduction to documentary. Bloomington 2010. S. 100.

Kapitel 3: *Land des Schweigens und der Dunkelheit*

Der zweite Dokumentarfilm von Werner Herzog, der hier vorgestellt werden soll, ist *Land des Schweigens und der Dunkelheit* aus dem Jahre 1971. Das Thema dieses Films, die Taubblindheit der Hauptfigur Fini Straubinger, stellt für das Medium Film eine Herausforderung dar: Die Erfahrung, *nicht* sehen und *nicht* hören zu können, wird nämlich in einem *audiovisuellen* Medium vermittelt. Die Frage, ob und wie der Film diese Herausforderung meistert, steht im folgenden Kapitel im Mittelpunkt der Betrachtung. Dabei wird die im vorangegangenen Kapitel erörterte Frage, wie das Framing des Films dessen Rezeption steuert, wieder aufgegriffen. Das vorliegende Kapitel erweitert diese Frage um den Aspekt, wie der Film auf verschiedene Weisen wahrgenommen werden kann und auf welche Weise diese Wahrnehmung geframet wird. Hierbei spielen sowohl produktionsästhetische als auch wirkungsästhetische Aspekte des Films eine Rolle.

Land des Schweigens handelt sowohl vom Schicksal der 56-jährigen taubblinden Fini Straubinger, als auch davon, dass sie sich für ihre „Schicksalsgeschwister“ einsetzt. Im Auftrag des Bayrischen Blindenbunds besucht Fini nämlich andere Taubblinde und tritt für sie als Betreuerin auf. Der erste Teil des Films stellt Finis Jugend und ihre Vorgeschichte dar. Der Betrachter erfährt, wie sie als Kind nach einem Sturz von der Treppe langsam ihr Seh- und Hörvermögen verliert, bis sie schließlich im Alter von fünfzehn Jahren blind und achtzehn Jahren taub ist. Ihr ‚Glück‘ ist, dass sie im Gegensatz zu vielen anderen Taubblinden als Kind gut sprechen und lesen gelernt hat. Deswegen ist sie trotz ihrer Taubblindheit imstande zu sprechen und Braille zu lesen. Mit der Außenwelt kommuniziert sie mit Hilfe der Blindenschrift Lormen. Bei Lormen ‚schreibt‘ man mit den Fingern das Lorm-Alphabet auf die Hand des Gesprächspartners und kann auf diese Weise kommunizieren. Neben Finis Geschichte werden im ersten Teil Ereignisse aus dem Alltag Finis und anderer Taubblinder dokumentiert. So feiert Fini mit ihren taubblinden Freunden ihren Geburtstag, besucht die Kakteenabteilung eines botanischen Gartens und fliegt in einem Sportflugzeug. Der zweite Teil des Films zeigt Finis soziales Engagement im Auftrag des Blindenbunds: Sie besucht isolierte Taubblinde, also Menschen, die häufig noch keine ausreichende Hilfe für ihre Behinderung bekommen haben, aber auch eine Veranstaltung des Sozialverbands VdK Deutschland, der die Interessen der Behinderten in Deutschland vertritt und eine Schule für taubblinde Kinder.

Das Berühren von etwas ist sowohl in metaphorischem als wortwörtlichem Sinne ein wichtiges Motiv, das den Film durchzieht. Für Fini und die anderen Figuren im Film ist Berührung die einzige Weise, auf die sie mit der äußeren Welt in Kontakt stehen. Die Berührung oder der Tastsinn, so erklärt Eric Ames, sei darüber hinaus der Sinn, der die Hauptfiguren und die Zuschauer miteinander

verbinde, weshalb er die Kommunikation zwischen beiden ermögliche.⁸¹ Herzogs Film versuche, für Berührung zu sensibilisieren: „The strategy is to foreground acts of physical contact, while appealing to the viewer’s own sense of touch by means of stylization.“⁸²

3.1 Multisensorisches Kino

Die Phänomenologie geht von der Wahrnehmung als Gesamtleistung der Sinne aus. Das bedeutet, bei der Wahrnehmung eines audiovisuellen Medium sind es nicht nur das Sehen und das Hören, die aktiviert werden. Wahrnehmung ist kein diskreter Prozess, in dem die Sinne unabhängig voneinander funktionieren. Vielmehr erfahren wir die Dinge gleichzeitig mit allen unseren Sinnen. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Phänomen der Synästhesie. Von synästhetischen Effekten spricht man dann, wenn bestimmte Sinneseindrücke eine Wahrnehmung in einem anderen Sinnesbereich auslösen. So gibt es Personen, die Farben hören oder Musik schmecken. Synästhesie wird als eine neurologische Störung beschrieben, kann aber zum Beispiel auch durch psychoaktive Mittel verursacht werden. Neue Entwicklungen in der Neurologie und der Psychologie bestätigen, dass Synästhesie weit häufiger vorkommt und insofern neurotypischer ist, als bis vor Kurzem angenommen wurde.⁸³ Auch im Bereich der Philosophie bekommt dieses Phänomen mehr und mehr Aufmerksamkeit, zum Beispiel in den Werken Barry C. Smiths, Clare Batty’s oder Chantal Jaquets.

Synästhesie spielt in Vivian Sobchacks Analyse der Filmwirkung eine wichtige Rolle. Die Filmwissenschaftlerin behauptet, Synästhesie bestimme maßgeblich die menschliche Wahrnehmung und könne intentional herbeigeführt werden.⁸⁴ Die Möglichkeit, Eindrücke auf verschiedenen Sinneskanälen gleichzeitig zu übertragen und synästhetisch ineinander zu überführen (*cross-modal transfer*) gehe so weit, dass man den Film nicht nur visuell und auditiv wahrnehme, sondern ihn gewissermaßen auch riechen, schmecken oder fühlen könne. Dieser Aspekt der Synästhesie ist konstituierend für Sobchacks Verständnis vom Zuschauer als so genanntem kinästhetischem Subjekt (*cinesthetic subject*). Das Konzept des kinästhetischen Subjekts basiert allerdings nicht nur auf Synästhesie, sondern auch auf dem Phänomen der Zönästhesie (*coenesthetics*). Zönästhesie definiert Sobchack als die Möglichkeit, des eigenen sensorischen Seins in seiner Gesamtheit wahrzunehmen.⁸⁵ Wichtig für Sobchack sind zwei Aspekte der Zönästhesie. Erstens gebe es im zönästhetischen Wahrnehmungsprozess keine Hierarchie und keine Unterscheidung der Sinne und zweitens spiele sich der zönästhetische Wahrnehmungsprozess auf vorlogischer, vorbewusster und vorreflektierter

⁸¹ Eric Ames. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. S. 21.

⁸² Ibid.

⁸³ Vgl. Chris Fassnidge / Elliot D. Freeman: Sounds from seeing silent motion: Who hears them, and what looks loudest? In: *Cortex* 103 (2018). S. 130-41. und Jacob Jolij / Maaïke Meurs / Joseph Najbauer: Music alters visual perception. In: *PLoS ONE* 6 (2011). S. 1-5.

⁸⁴ Vgl. Vivian Sobchack: *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*. Berkeley 2004. S. 67 ff.

⁸⁵ Ibid. S. 155.

Ebene ab. Vor allem kleine Kinder erfahren die Welt auf zönästhetische Weise.⁸⁶ Erst im Laufe der Zeit lernen sie die Sinne getrennt voneinander wahrzunehmen und sie in ihrer Rangfolge zu gewichten. Sowohl die differenzierte Wahrnehmung unserer Sinne als auch ihre Hierarchisierung sind also erlernt und größtenteils kulturell bestimmt.

Sobchacks Theorie des kinästhetischen Subjekts eröffnet die Möglichkeit einer Filmwahrnehmung bzw. -rezeption, bei der die Überführung der Sinne ineinander und die simultane Wahrnehmung mit allen Sinnen im Fokus steht. In Sobchacks Überlegungen werden Wahrnehmung und Rezeption des Films zusammengedacht. Und das hat auch seinen Grund: Der Film stellt dem Betrachter mittels Bildern und Ton eine Welt vor, die dieser – obwohl es sich um eine Projektion handelt – gewissermaßen holistisch wahrnimmt. Man glaubt als Zuschauer oft, man könne die Suppe, die man die Figuren kochen *sieht*, beinahe riechen oder den Sturm, den man pfeifen *hört*, beinahe spüren. Solche Erfahrungen sind Beispiele so genannter indirekter, reversibler Erfahrung, bei denen direkte audiovisuelle Sinneseindrücke, die ein Film darbietet, dank unseres Vorstellungsvermögens und unserer Erinnerungen an entsprechende Ereignisse in indirekte Erfahrungen wie Geruch, Geschmack oder Gefühl verwandelt werden.

Die Möglichkeit solcher ‚multisensorischen‘ Wahrnehmung und Rezeption verkompliziert natürlich den im zweiten Kapitel vorgestellten methodischen Ansatz des Framing (vgl. S. 17 ff.). Da es nicht mehr ausreicht nur auditive und visuelle Deutungsrahmen zu beschreiben, muss man sich fragen, wie eine solche alternative Rezeption im Sinne Sobchacks ‚geframet‘ wird. Eine Lösung schlägt Laura U. Marks vor, die ein Analysemodell der multisensorischen Rezeption von Filmen entwickelt.⁸⁷ In diesem Kontext beschäftigt sie sich hauptsächlich mit der Art und Weise, in der Filme eine haptisch-visuelle Wahrnehmung initiieren.

Marks unterscheidet in ihrem Analysemodell zwischen optischer und haptischer Visualität. Sie beschreibt haptische Visualität folgenderweise: „In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch.“⁸⁸ In beiden Arten der Wahrnehmung ist das Sinnesorgan also das Auge, der Modus der Wahrnehmung aber ist unterschiedlich. Das Sehen richtet sich auf die taktil wahrnehmbaren Eigenschaften des Gezeigten. Bei der optischen Visualität sind Subjekt und Objekt voneinander entfernt und der Betrachter nimmt das Objekt aus der Distanz in seinen räumlichen Zusammenhängen wahr. Er kann dabei Objekte voneinander unterscheiden, erkennt ihren Platz im Raum und kann die Szenerie auf diese Weise erfassen. Haptische Visualität wird von Nähe gekennzeichnet. Haptisch sehend bleibt das Subjekt auf der Oberfläche des Objekts, dabei werden Objekte nicht unterschieden

⁸⁶ Vivian Sobchack: *Carnal thoughts*. Berkeley 2004. S.60.

⁸⁷ Vgl. Laura U. Marks: *The skin of the film*. Durham 2000. S. 130.

⁸⁸ Laura U. Marks: *Touch. Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis 2002. S. 2.

und erkannt. Vielmehr wird das Subjekt gezwungen, das Objekt mit den Augen ‚abzutasten‘, im Wortsinne: zu *be*-greifen.⁸⁹ Bei optischer Visualität ist der Zuschauer imstande, das Bild zu abstrahieren und verstehen. Im Falle haptischer Visualität, wird der Betrachter auf seine Wahrnehmung und auf seine unmittelbare Erfahrung geworfen. Weil das haptische Bild aus sich selbst heraus nicht erklärend ist, muss der Zuschauer die Verständnislücken mit der eigenen Erfahrung weiter ausfüllen. Hierzu greift er üblicherweise auf sein sensorisches Gedächtnis zurück.⁹⁰ Abwesenheit und Unvollständigkeit sind also konstituierend für die Bedeutung haptisch-visuell wahrgenommener Eindrücke. Der Zuschauer wechselt häufig in den haptisch-visuellen Modus, wenn ihm der optische Zugang zum Film verweigert wird. Wenn die optische Illusion oder die Narration im Verlauf des Films unterbrochen wird, werden alternative sensorische Rezeptionsstrategien stimuliert. Haptische und optische Visualität schließen einander also nicht aus, vielmehr stellen sie zwei unterschiedliche Arten der Wahrnehmung bzw. der Rezeption eines Bilds dar und bilden insofern ein Spektrum.⁹¹

Es stellt sich nun natürlich die Frage, wie Filmbilder gestaltet sein müssen, damit sie den Betrachter zu einer haptischen Wahrnehmung einladen.⁹² Marks geht davon aus, dass Bilder haptisch-visuell kodiert seien. Dementsprechend enthält das Bild Signale, also ein bestimmtes Framing, die bzw. das den Betrachter in seiner Rezeptionsweise steuern. Marks spricht in diesem Zusammenhang auch von intrinsischen haptischen Eigenschaften des Bildes.⁹³ Veränderungen wie die Fokussierung, also die Tiefenschärfe, oder die Körnigkeit der Bildauflösung, das Bildrauschen, aber auch Über- und Unterbelichtung können dazu führen, dass die Objekte im Bild schwer zu erkennen sind und der Betrachter folglich dazu stimuliert wird ein haptisches Verhältnis zum Bild aufzubauen.⁹⁴ Auch die Materialität des Films (in Bezug auf Herzog geht es hier immer noch um den analogen Film) zeigt haptische Merkmale auf: Der materielle Zerfall des Zelluloids, der im Laufe der Zeit Spuren auf der Silberschicht entstehen lässt, führen dazu, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die sprichwörtliche Oberfläche des Films anstatt auf den Filminhalt gelenkt wird. Verstärkt rücken dabei auch die materiellen und photochemischen Eigenschaften des Films ins Bewusstsein, also seine Textur. Hinzu kommt, dass auch Inszenierung, Schnitt und Ton, die durch den Regisseur bestimmt werden, den Eindruck verstärken, das im Film Gezeigte sei taktil erfahrbar. Der Film *Land des Schweigens* ist ein besonders geeignetes Beispiel, um das Zustandekommen einer derartigen Wirkung – um damit auch sein Framing – zu überprüfen.

⁸⁹ Laura U. Marks: *The skin of the film*. Durham 2000. S. 162.

⁹⁰ *Ibid.* S. 177.

⁹¹ *Ibid.* S. 163.

⁹² Vgl. *ibid.* S. 162 f.

⁹³ *Ibid.* S. 170.

⁹⁴ *Ibid.* S. 172.

3.2 Framing in *Land des Schweigens und der Dunkelheit*

Wie für die Filme Herzogs üblich – dies zeigte auch die Analyse von *Lektionen in Finsternis* im vorangehenden Kapitel –, ist die Anfangsszene von *Land des Schweigens* für das Framing des Films bedeutend. Der Film fängt mit Finsternis an. Man sieht ein schwarzes Bild und eine weibliche Stimme spricht: „Ich sehe vor mir einen Feldweg, der quer durch ein umgebrochenes Feld führt und darüber fliegen eilige Wolken“.⁹⁵ Bereits hier schon lädt der Film zur reversiblen Wahrnehmung ein: der Betrachter, der nichts sehen kann, wird gezwungen, sich das Bild selbst vorzustellen. Als visuell kompetente Zuschauer, stellt man sich ein klares, detailliertes und gut belichtetes Bild vor – so wie man die Welt um sich herum jeden Tag wahrnimmt. Was aber als zweite Einstellung erscheint, ist ein Bild in Sepiatönen. Das Bild ist überbelichtet, der Feldweg und die Wolke verschwinden bald und kommen bald wieder zum Vorschein. Über dieses Bild eingeblendet erscheint der Titel des Films: *Land des Schweigens und der Dunkelheit – Aus dem Leben der taubblinden Fini Straubinger*.

Bereits die Beschreibung dieser kurzen Anfangsszene verdeutlicht, dass die Erwartungen des Publikums in verschiedener Hinsicht gebrochen werden. Zunächst erzeugt sie einen Framebruch (vgl. S. 18 f.), indem sie das gezeigte Bild vom vorgestellten Bild der Zuschauer unterscheidet. Gleichzeitig wird dem Publikum beim Einblenden des Titels klar, dass das Voiceover von Fini eingesprochen wird, also von derjenigen, tatsächlich lebenden taubblinden Frau, die im Film portraitiert wird. Die Diskrepanz zwischen vorgestelltem und gezeigtem Bild kann durch die Existenz Finis nicht überbrückt werden. Die Erfahrung Finis und die der Zuschauer sind inkommensurabel: Der Zuschauer kann sich nie wirklich nachempfinden, wie es ist, taubblind zu sein. Gleichzeitig ist dieser Framebruch auch ein Beispiel von Framing. Obwohl der Film die Erfahrungen seiner taubblinden Hauptfiguren zeigt, bleiben den Zuschauern diese Erfahrungen trotzdem verschlossen, weil sie sich nie wirklich in Fini hineinversetzen können.

Die folgende Sequenz verfolgt eine ähnliche Strategie. Das oben beschriebene Bild wird ausgeblendet und das Voiceover spricht: „Ich war einmal als Kind, als ich noch sehen und hören konnte, Zuschauer bei einem Skispringen. Und dieses Bild kommt mir immer wieder in den Sinn. Wie diese Männer so in der Luft schwebten. Ich habe genau auf ihre Gesichter geachtet. Ich wollte, Sie könnten das auch einmal sehen.“⁹⁶ Als die Stimme verstummt, bewegen sich Skispringer in Zeitlupe durchs Bild. Auch hier kann man von einem Bruch sprechen. Fini sagt, sie wolle, dass das Publikum auch einmal sehen könne, was sie gesehen hätte. Die Zuschauer sehen Bilder dessen, was sie beschreibt. Der Film scheint Finis Wunsch also tatsächlich in Erfüllung gehen zu lassen. Aus der vorigen Sequenz wissen die Betrachter jedoch, dass sie nie die Bilder sehen können, die Fini mit ihrem inneren Auge sieht –

⁹⁵ Werner Herzog: *Land des Schweigens und der Dunkelheit*. Bundesrepublik Deutschland 1971. [00:00].

⁹⁶ *Ibid.* [00:49].

ein weiteres Beispiel für die Inkommensurabilität der Erfahrungen von Publikum und Hauptperson. Diese Inkongruenz wird an dieser Stelle aber positiv dargestellt: Das Publikum vermisst etwas, weil es Finis Perspektive nicht einnehmen kann. Die beschriebenen Framebrüche fordern das Publikum zur Reflexion auf und geben gleichzeitig ein Hinweis zur Rezeption des zu Reflektierenden: Man kann dem Subjekt näherkommen, aber seine Erfahrung nicht nachempfinden. Der Film vermeidet auf diese Weise, die Erfahrung der Hauptfiguren in Vergleich zu der eigenen Erfahrung der Zuschauer als Mangel oder Leiden darzustellen. In der Tat ist Herzogs Film alles andere als sentimental und betont vielmehr Finis unablässige Positivität.⁹⁷

In der Forschung wird die Anfangsszene unterschiedlich interpretiert. Valérie Carré betrachtet die Sequenzen als eine alternative Art des Sehens. Herzogs Filme würden, so argumentiert sie, von zwei unterschiedlichen Sichtweisen gekennzeichnet. Die erste sei ein normenfester und wissenschaftlicher Blick, der jedoch oberflächlich bleibe. Die zweite böte dahingegen Einsicht in „eine tiefere Dimension des Menschlichen,“ sie führe zu „einer tieferen menschlichen Wahrheit“.⁹⁸ In *Land des Schweigens* erkennt Carré die letzte Art zu Sehen. In Bezug auf die Anfangsszene bemerkt sie: „das Sehen [hat] hier eben nichts mit dem konkreten Sehen zu tun [...], sondern vielmehr mit einem inneren Sehen.“⁹⁹ Sie stellt die Sequenzen auf dieselbe Ebene wie die Visionen, die in den Filme Herzogs auch oft vorkommen.¹⁰⁰ Auf die Bedeutung oder tiefere Wahrheit, auf die die Szene hinweisen könnten, geht sie aber nicht weiter ein. Vielmehr bekommen die gezeigten Bilder in ihrer Interpretation den Status einer Illustration.

Auch Chris Wahl interpretiert die Szene mit den Skispringern als eine Illustration Finis innerer Zustände.¹⁰¹ Er betrachtet das Springen als einen Ort der Identifikation zwischen der Protagonistin und den Zuschauern. Er schreibt, „Handlungen kann man sehr gut mit eigenen Erfahrungen vergleichen. Sie helfen, sich mit einer Person zu identifizieren (oder sich von ihr zu distanzieren) und erleichtern die Erinnerung.“¹⁰² Das Argument weist bestimmte, weiter oben angesprochene phänomenologische Denkmuster auf, wie zum Beispiel die geteilte Erfahrung und den Hinweis auf das Gedächtnis (vgl. S. 14 f.). Die Interpretation der Szene als Identifikationspunkt darf aber angezweifelt werden – und gerade eine phänomenologische Perspektive kann erklären, warum. Der Kommentar und die Bilder befinden sich, wie oben argumentiert wird, in einer diametralen

⁹⁷ Herzog selbst rühmt Finis “radical dignity”. Werner Herzog, in: Paul Cronin (Hrsg.): Herzog on Herzog. New York 2002. S. 69.

⁹⁸ Valérie Carré: Von der anthropologischen Suche zur wissenschaftlichen Trilogie – Herzog als Euroethnologe. In: Chris Wahl (Hrsg.): Lektionen in Herzog. München 2011. S. 266 f.

⁹⁹ Ibid. S. 267.

¹⁰⁰ Vgl. Dieters Vision während seiner Nahtodeserfahrung, S. 38.

¹⁰¹ Chris Wahl: Das Authentische und Ekstatische versus das Stilisierte und Essayistische – Herzogs Dokufiktionen. In: Chris Wahl (Hrsg.): Lektionen in Herzog. München 2011. S. 301.

¹⁰² Ibid. S. 301.

entgegengesetzten Position zueinander. Obwohl sie in der Montage zusammen erscheinen, zeigt ihr Framing und die folgenden *framebreaks*, dass die Sichtweise Finis für die Zuschauer des Films unzugänglich ist. Dem Publikum wird durch diese Sequenzen die Identifikation mit der Protagonistin also verweigert und die inhärente Inkommensurabilität seiner Erfahrungen mit denjenigen Finis wird ihm sogar bewusstgemacht.

Man kann sich auch fragen, ob die Identifikation mit den Protagonisten in *Land des Schweigens* nicht problematisch ist. Ames weist auf die Gefahr, der Zuschauer könne die taubblinden Hauptfiguren im Vergleich zu sich selbst als sensorisch benachteiligt, als gehandicapt betrachten. Eine solche Interpretation des Films, die den Fokus auf den Verlust und das Privileg richtet, lenke nämlich vom Kernthema, nämlich die oben bereits erwähnten kommunikativen Möglichkeiten des Tastens, ab.¹⁰³ Die Anfangsszenen, so wie sie oben beschrieben wurden, bestätigen diese Position Ames. Wie erklärt, framet sie den Film und zeigt den Zuschauern, dass sie gar nicht erst zu probieren brauchen, nach einer Identifikationsfigur zu suchen.

3.3 Der Tastsinn in *Land des Schweigens* und *der Dunkelheit*

Wie es dem Film gelingt, dass der Zuschauer ein taktiles Verhältnis zu den Bildern aufbaut, zeigt die nachfolgende Analyse der Kameraarbeit. Die Kamera steht überwiegend auf Augenhöhe und ist nicht fixiert. Sie ähnelt so der Position eines in der Szene anwesenden (fiktiven) Zuschauers. Die Bewegungen der Kamera bestätigen diese Position; sie bewegt oft und viel, als ob der implizite Zuschauer um sich herumschaut. Ein gutes Beispiel bietet die Szene, in der Fini das Geschwisterpaar Ursula und Joseph Riedmeier besucht. Fini schenkt Joseph eine Groschenbox. Während seine Schwester ihm erklärt, was es mit dieser auf sich hat, zoomt die Kamera auf die Hände des Geschwisterpaars, die beide die Box betasten. Die Gesichter des Paares verschwinden aus dem Bildrahmen, obwohl man ihre Stimmen noch sprechen hört. Eine noch nähere Aufnahme der Hände Josephs (vgl. Fig. 2) folgt. Die Aufnahme ist so nah, dass sogar die Hände nicht gänzlich in den Rahmen passen, sondern angeschnitten werden. Zu sehen sind nur die Finger, die die Groschenbox betasten. Währenddessen geht im für die Zuschauer unsichtbaren Hintergrund die Szene weiter: Man hört, wie Ursula Joseph Anweisungen gibt und dass irgendwo Essen auf einem Herd gekocht wird. Danach zoomt die Kamera heraus, als ob der vermeintlich anwesende Zuschauer aufstünde und im Zimmer herumschaute. Die Kamera richtet sich auf das Geschwisterpaar, das immer noch mit der Groschenbox beschäftigt ist, dann auf Fini und auf das Kind, das neben ihr sitzt, weiter zur Begleiterin Finis, die an der anderen Seite des Tisches sitzt, schließlich dann auf den Herd und eine bis dahin unbekannte Frau, die Frikadellen zubereitet.

¹⁰³ Eric Ames. *Ferocious reality*. Minneapolis 2012. S. 26.

Die Kamerabewegungen, die wie der Blick eines neugierigen Zuschauers umherschweifen scheinen mit dem Narrativ des Films nicht übereinzustimmen. Das Bild wendet sich oft von den Protagonisten ab oder verweilt auf relativ unwichtigen Figuren, anstatt den Konventionen gemäß die narrativ relevanten Elemente, wie die beiden Gesprächspartner, zu zeigen.¹⁰⁴ Die Kamera, so könnte man interpretieren, imitiert auf diese Weise das In-der-Welt-Sein der Hauptfiguren. In einem konventionellen Gespräch sind die Gesprächspartner einander körperlich zugewandt und halten einen angemessenen Abstand voneinander, wie für das Hören und Sehen notwendig ist. Für die taubblinden Protagonisten des Films ist diese Körperhaltung nicht nur irrelevant, sie werden sogar oft wegen ihrer Behinderung aus dieser Konstellation ausgeschlossen.¹⁰⁵ Das Filmbild selbst ahmt die haptische Orientierung seiner Hauptfiguren nach, denn es ist beweglich, orientiert sich in den Raum und ‚betastet‘ die Objekte mithilfe extremer Großaufnahmen. Der Blick der ‚echten‘ Zuschauer, der naturgemäß mit dem Blick der Kamera zusammenfällt, betrachtet den im Film gezeigten Raum zwangsläufig also auch auf haptische Weise der Kamera. Die Kamerastrategie stimuliert, so könnte man sagen, eine multisensorische Rezeption des Films.



Fig. 2: Joseph berührt die Groschenbox. (Werner Herzog: Land des Schweigens und der Dunkelheit. Bundesrepublik Deutschland 1971. [44:27].)

¹⁰⁴ Vgl. auch die Schlafsaal-Szene beim Besuch an Else Fährer [34:53] und die Logopädie-Szene in der Schule [59:11]. In: Werner Herzog: Land des Schweigens und der Dunkelheit. Bundesrepublik Deutschland 1971.

¹⁰⁵ Fini beschreibt, wie ihre Mutter sie aus Gesprächen mit ihrem Besuch ausgeschlossen hat. Ibid. [13:15].

Die oben beschriebene Art der Kameraaufnahme lässt sich auch mit Marks' Konzept der haptischen Visualität erklären (vgl. S. 28 f.), indem sie visuell wie Tastorgane funktioniert.¹⁰⁶ Dennoch ist fraglich, ob man diese Bilder im strengen Sinne ‚haptisch-visuell‘ nennen kann. Der Schwerpunkt liegt nicht, wie in Marks' Definition hervorgehoben wird, auf haptischen Aspekten des Films, also auf dem tastenden ‚Kinoauge‘ oder auf der Textur des Filmbilds. Vielmehr handelt es sich hier um kinästhetische Bilder, indem es die muskulären und propriozeptiven Bewegungen sind, die die Kamera als visuelle Strategie anwendet.¹⁰⁷



Fig. 3: Die Kamera berührt die Palmblätter. (Werner Herzog: *Land des Schweigens und der Dunkelheit*. Bundesrepublik Deutschland 1971. [26:11].)

Denn in *Land des Schweigens* lassen sich eine Reihe so genannter ‚haptischer‘ Bilder beobachten. Die Großaufnahme der Hände (vgl. Fig. 2), die teils außer dem Rahmen des Bilds fällt, sind das klassische Beispiel eines Bilds, das eine direktere und oberflächliche Rezeption erfordert. Auch die Szenen im Kakteengarten zeigen haptische Bilder: Fini macht mit anderen Taubblinden einen Ausflug in einen botanischen Garten. Sie besuchen den Kakteengarten, in dem sie herumgeführt werden und die verschiedenen Kakteen und Sukkulenten betasten dürfen. Das Voiceover erzählt am Anfang der Szene kurz, was wir sehen und gibt keine weiteren Erklärungen. Stattdessen zeigt die Szene über einige Minuten hinweg die Geschehnisse im Garten, von klassischer Musik begleitet. Man sieht

¹⁰⁶ Laura U. Marks: *Touch*. Minneapolis 2002. S. 2.

¹⁰⁷ Zum Unterschied zwischen Haptik und Kinästhetik, vgl. Jennifer Barker: *Touch and the cinematic experience*. In: Francesca Bacci / David Melcher (Hrsg.): *Art and the senses*. Oxford 2011. S. 149-159.

hauptsächlich Fini, die die Pflanzen anfasst und Fragen stellt. Auch die Kamera ‚fasst‘ die Pflanzen ‚an‘, indem sie Palmbblätter anstreift (vgl. Fig. 3). Man sieht dieses Streicheln nicht nur, man kann es auch im Hintergrund hören. Daneben bewegt die Kamera so schnell von der einen Seite des Gartens zur anderen, dass man als Zuschauer nicht die Chance bekommt, einzuordnen, was man sieht. Weil die Blätter den Lichteinfall blockieren, erscheinen die Bilder sehr dunkel und das Begreifen der Bilder wird dem Zuschauer noch weiter erschwert. Die Bilder fördern deswegen eine direkte, oberflächliche, abtastende Wahrnehmung – und bieten auf diese Weise eine Parallele zu den Erfahrungen, die die Hauptfiguren in derselben Szene machen. Während die Protagonisten die Kakteen berühren, berührt das Auge des Zuschauers das Filmbild.

3.4 *Land des Schweigens und der Dunkelheit* als Dokumentarfilm

Bleibt schließlich zu fragen, inwiefern sich der multisensorische Interpretationsansatz und die Interpretation der Filmbilder als indexikalische Zeichen miteinander vereinbaren lassen und inwiefern beide Ansätze die Einschätzung des Films als Dokumentarfilm beeinflussen. Man erwartet bei einem Film über das Leben einer taubblinden Frau vielleicht einen interessenvertretenden (*advocating*) Film, wie es bei Herzogs früherem Film *Behinderte Zukunft* (1971) der Fall war. Herzog selbst betrachtet *Behinderte Zukunft* als ein „Gebrauchsfilm“ und er erklärt, der Film würde mit dem spezifischen Ziel, Bewusstsein zu kreieren, aufgenommen.¹⁰⁸ *Land des Schweigens* stimmt aber nicht mit diesem Modell, das schon bei Bill Nichols beschrieben wurde, überein.¹⁰⁹ Er enthält keine zielführende oder interessensgesteuerte Argumentation und versucht nicht, die Zuschauer einer Sache zu überzeugen. Erklärungen in der Form des Voiceovers oder der Zwischentitel sind minimal. Das Voiceover, das in diesem Film nicht von Herzog selbst gesprochen wird, erklärt in den meisten Fällen nur, was das Bild zeigt oder informiert uns über den Hintergrund der dargestellten Figuren. Insgesamt bleibt das Voiceover sehr tatsachenorientiert. Wenn man den Film mit Nichols Modell des Dokumentarfilms vergleicht, stimmt der Film mehr mit einer Biographie oder einem Gruppenporträt überein.¹¹⁰ Der Film zeigt nämlich effektiv, wie es ist, taub und blind zu sein. Durch die multisensorische Darstellungsweise und das Framing vermeidet der Film, wie weiter oben erklärt, außerdem einige problematische Aspekte eines solchen Porträts. Dadurch, dass die Kamera die Bewegungen und Tastsinn der Hauptfiguren nachahmt, entsteht die Möglichkeit des Kontakts zwischen den Zuschauern und den Hauptfiguren. Obwohl Filmwissenschaftler, wie Wahl, in der Aufnahmestrategie des Films eine Einladung zur Identifikation mit den Hauptpersonen erkennen, scheint es wahrscheinlicher, sie als gemeinsame Schnittstelle von Kamera- und Zuschauerperspektive und damit Kommunikationsmöglichkeit zu betrachten. Identifikation als solche, im strengen Sinne, ist

¹⁰⁸ Werner Herzog, in: Paul Cronin (Hrsg.): Herzog on Herzog. New York 2002. S. 72 f.

¹⁰⁹ Bill Nichols: Introduction to documentary. Bloomington 2010. S. 96 ff.

¹¹⁰ Ibid.

aufgrund der Inkommensurabilität der Erfahrungen unmöglich und problematisch, indem sie die Taubblindheit für das potentielle Publikum nur als einen Mangel darstellen kann. Indem der Film mit Hilfe aller kineastischen Mittel das Tasten verdeutlicht, betont er die Gemeinsamkeiten der Hauptfiguren und der Zuschauer. Auch die schlecht belegbare Interpretation der filmischen Strategie als Zugang zu einer ‚tieferen Wahrheit‘, die Carré vertritt, kann man mittels diesen Bildern deuten; die „inherent truth“ der Bilder, die Herzog behauptet und Carré sucht, besteht aus die gelungene Vermittlung der Erfahrung der Hauptfiguren.¹¹¹

¹¹¹ Werner Herzog: Minnesota Declaration. In: Eric Ames: Ferocious reality. Minneapolis 2012. S. ix.

Kapitel 4: *Little Dieter needs to fly* und *Julianes Sturz in den Dschungel*

Little Dieter needs to fly und *Julianes Sturz in den Dschungel* entstanden kurz nacheinander und beschäftigen sich mit vergleichbaren Themen. *Little Dieter* wurde ursprünglich unter dem Namen *Flucht aus Laos* als eine Folge der ZDF-Serie *Höllenfahrten* aufgenommen. Eine längere, bearbeitete Version veröffentlichte Herzog wenige Monate später in den USA.¹¹² *Little Dieter* zeigt die Geschichte des deutschen Auswanderer Dieter Dengler, der als Pilot des amerikanischen Air Force während des Vietnamkrieges in Laos mit seinem Flugzeug abstürzt. Im laotischen Dschungel wird er gefangengenommen, ausgehungert und gefoltert. Es gelingt ihm, dem Gefangenenlager, in dem er inhaftiert ist, durch den Dschungel zu entfliehen und die Grenze Thailands zu erreichen, wo er letztendlich von einem amerikanischen Piloten gerettet wird. Auch Juliane Koepcke überlebt einen Flugzeugabsturz. Die damals Siebzehnjährige stürzt über dem Dschungel Perus ab und überlebt als einzige der Insassen. In Herzogs Film *Julianes Sturz in den Dschungel* erinnert sich Koepcke an ihre Rettung aus dem Dschungel.

Die beiden Filme sind nicht nur thematisch verwandt, auch in der Gestaltung der Filme erkennt man Übereinstimmungen. Sowohl *Little Dieter* als *Julianes Sturz in den Dschungel* folgt den Hauptfiguren während sie Etappen bzw. Situationen ihrer Flucht nachspielen und so wiederbeleben. Die Geschichte der Protagonisten wird also anhand einer besonderen Art der Rekonstruktion, nämlich des *reenactment*, erzählt. Bill Nichols beschreibt *reenactment* im Dokumentarfilm als die vom Filmemacher erfundene (*imaginative*) Rekonstruktion bestimmter (historischen) Ereignisse. Dies impliziert, dass *reenactments* auf die ein oder andere Weise immer auch stilisiert sind. Entsprechend zweitrangig sei laut Nichols, dass die *reenactments* in Dokumentarfilmen hochrealistisch seien. Es reiche aus, wenn eine Rekonstruktion mit den (historischen) Fakten übereinstimme, um plausibel zu sein und eine dokumentarische Funktion aufzuzeigen.¹¹³ Die *reenactments* in *Little Dieter* und *Julianes Sturz in den Dschungel* weichen von konventionellen Rekonstruktionen ab, indem die Ereignisse nicht von irgendwelchen Schauspielern dargestellt werden, sondern von den Betroffenen selbst.

Im vorliegenden Kapitel wird diese spezielle Art der Rekonstruktion näher betrachtet. David Andrew Rice weist in *Indexical embodiments* auf den dokumentarischen Charakter von *reenactments* als Performance hin.¹¹⁴ Da Zeitzeugen dem Publikum ein Stück erlebte Wirklichkeit vermitteln, funktionieren sie gewissermaßen wie ein indexikalisches Zeichen. Man könnte auch sagen, indem

¹¹² Auf diese spätere und umfangreichere Version bezieht sich auch diese Arbeit.

¹¹³ Bill Nichols: Introduction to documentary. Bloomington 2010. S. 19.

¹¹⁴ David Andrew Rice: Indexical embodiments. San Diego 2013. S. 12 f.

Zeugen das historische Ereignis bzw. Erlebnis erfahrbar machen, verkörpern sie es.¹¹⁵ Nachfolgend wird diskutiert, wie solche *reenactments* in den oben genannten Dokumentarfilmen als Strategie eingesetzt werden und wie dabei die Ereignisse im Dschungel dargestellt werden. Hieraus lassen sich Überlegungen ableiten, die den indexikalischen Status von Dokumentarfilmen betreffen.

4.1 *Little Dieter needs to fly* als Dokumentarfilm

Die Lebensgeschichte Dieters wird in *Little Dieter* auf verschiedene Weisen dargestellt. Der Film enthält etliche Interviews, in denen Dieter von seinen Erfahrungen berichtet. Zusätzlich werden seine Erzählungen durch historische Bilder illustriert. So zeigt er alte Fotos, zum Beispiel von der Pressekonferenz, die Dieter nach seiner Befreiung gibt. Weiterhin zeigt der Film Archivbilder, also, so könnte man sagen, Bilder des kollektiven Gedächtnisses, nämlich Bilder der Situation in Deutschland während des und direkt nach dem Zweiten Weltkrieges; Bilder New Yorks aus der Zeit, als Dieter in den USA ankam, und Bilder, die während des Vietnamkriegs aufgenommen wurden. Obwohl all diese Bilder auf konkrete Orte und Situationen verweisen – und insofern als indexikalische Zeichen interpretiert werden können – dienen sie im Film nur der Illustration, weil sie nicht die tatsächliche Situation Dieters darstellen. In der Gestaltung des Films erkennt man sodann einen typischen Herzog-Dokumentarfilm. Der Film ist in vier übertitelte Kapitel eingeteilt, denen ein Motto vorangestellt wird. Dieses Motto kennt der aufmerksame Zuschauer aus *Lektionen in Finsternis*, obwohl es diesmal auf Englisch präsentiert wird: „And in those says shall men seek death, and shall not find it, and shall desire to die, and death shall flee from them.“¹¹⁶ Im Verlauf des Films verwendet Herzog verschiedene Strategien, um die Erfahrungen Dieters dazustellen. So visualisiert Herzog Dieters Nahtodeserlebnis, indem er ihn zu einem Tattooshop schickt, wo ihm der Tätowierer eine Skizze seiner Todesvision zeigt.¹¹⁷ Als Dieter beschreibt, wie er mit seinem Flugzeug abstürzte, steht er vor einem Aquarium mit Quallen und sagt, „this is basically what death looks like to me“.¹¹⁸ Auch das Voiceover ist unkonventionell. Es wird sowohl von Herzog als von Dieter gesprochen. Auf diese Weise wechselt das Voiceover wiederholt die Erzählperspektive, nämlich zwischen dritter und erster Person.

Im Mittelpunkt des Films stehen die Rekonstruktionen Dieters. Während des Besuchs in einem Militärmuseum zieht Dieter eine originale Uniform an und setzt sich in das gleiche Flugzeug, das er

¹¹⁵ Vgl. David Andrew Rice: *Indexical embodiments*. San Diego 2013. S. 6 f.

¹¹⁶ Nach Offenbarung 9:6, in: Werner Herzog: *Little Dieter needs to fly*. USA 1998. [00:00].

¹¹⁷ *Ibid.* [00:20].

Wie typisch ist für die Filme Herzogs, ist diese Visualisierung gar nicht repräsentativ, sie ist vielmehr täuschend. In der Szene erklärt Dieter dem Tätowierer denn auch, die Abbildung des Todes gehöre nicht zu der Vision. Der Tod wolle ihn, wie das Motto vorhersagte, nicht haben. Die Erwartungen des Publikums werden in dieser Anfangsszene aber, wie in den vorigen besprochenen Filmen, klar geframet.

¹¹⁸ *Ibid.* [23:45].

über Vietnam flog. In dieser Position erzählt er, während er die Flugbewegungen nachahmt, detailliert, wie er abstürzt.¹¹⁹ Nicht zuletzt reisen Dieter und Herzog nach Thailand, wo sie Momente aus Dieters Haft nachspielen.¹²⁰ Diese Szenen ähneln den konventionellen Rekonstruktionen vielleicht noch am ehesten. Während Dieter sich selbst spielt, werden die Rollen seiner Bewacher von thailändischen Einheimischen gespielt.

4.2 *Reenactment*: Performance und Indexikalität

Im Rahmen des Dokumentarfilms wird der Status und Funktion des dokumentarischen (auch: historischen) *reenactment* unterschiedlich definiert. Das vom Zeitzeuge dargestellte *reenactment* kann, so die hier vertretene These, als ‚indexikalisches‘ Zeichen gelesen werden, weil sie mehr als eine faktengetreue Darstellung des Ereignisses bietet; der Darsteller verbindet die Rekonstruktion logisch-kausal mit den Geschehnissen. Worauf das *reenactment* denn ‚indexikalisch‘ verweist, ist in diesem Kontext eine wichtige Frage, die auf unterschiedliche Interpretationen des *reenactments* zurückführt. So unterscheidet sich Ames‘ Definition des dokumentarischen *reenactments* in einem wichtigen Punkt von der oben genannten Definition Nichols. Ames beschreibt das *reenactment* folgenderweise: „By reenactment, I mean the staged reconstruction of a past event, *which creates a new and necessarily different event in the present.*“¹²¹ Nichols hingegen betont das (mimetische) Verhältnis des *reenactment* zu dem Ereignis, das dargestellt wird (vgl. S. 37). Die dokumentarische Funktion des *reenactments* wird bei dieser Definition also durch das Maß der Übereinstimmung mit dem historischen Ereignis, auf das verwiesen wird, bestimmt. In einem anderen Aufsatz relativiert Nichols allerdings, dass das *reenactment* im Dokumentarfilm eine Distanz zum Ereignis herstelle und auf diese Weise die Plausibilität des Dokumentarfilms verringere.¹²² Ames vertritt die entgegengesetzte These, dass das *reenactment* einen vom historischen Ereignis unabhängigen dokumentarische Funktion habe, weil vor der Kamera ein neues Ereignis darstellt würde, welches das ursprüngliche Ereignis doppelte. Da sich eine Performance, also im Falle Dieters konkret die Darbietung von Erinnerungen, durch ihre Einzigartigkeit gekennzeichnet, ist sie rekursiv. Zwar folgt auch eine Performance konventionellen Regeln und Formen, an sich aber stellt sie den Fall, um den es geht, jedes Mal neu wieder da. Genau deshalb argumentiert Ames, dass das dokumentarische *reenactment* eine Performance sei. Ein *reenactment* könne nämlich nie die historischen Ereignisse so darstellen, wie sie tatsächlich gewesen seien. Die Rekonstruktion eines historischen Ereignisses sei ein einzigartiges Ereignis für sich genommen und dies treffe auch auf das dokumentarische

¹¹⁹ Werner Herzog: *Little Dieter needs to fly*. USA 1998. [19:39].

¹²⁰ Die Bilder wurden in Thailand aufgenommen, obwohl Dieter in Laos gefangen genommen wurde. Herzog bekam keine Genehmigung, in Laos zu filmen und musste diese Szenen deswegen in Thailand aufnehmen.

¹²¹ Eric Ames: *Ferocious reality*. Minneapolis 2012. S. 181, meine Hervorhebungen.

¹²² Bill Nichols: *Documentary reenactment and the fantasmatic subject*. In: *Critical Inquiry* 35 (2008). S. 74.

reenactment zu.¹²³ Dieser Unterschied von *reenactment* und ursprünglichem Ereignis könne, so Ames, als ‚Übermaß‘ oder auch als Mehrwert bezeichnet werden, der sich daraus ergibt, dass etwas Vergangenes in der Gegenwart darstellt wird.¹²⁴ Im Falle der Rekonstruktionen Dieters trifft dies umso stärker zu, da er als Zeitzeuge seine eigene, subjektive Sicht darstellt (unter Berücksichtigung der Gegenwart).

Bezogen auf die beiden Filme, um die es in diesem Kapitel geht, lässt sich die soeben referierte Theorie in folgender Weise anwenden: Das ‚indexikalische‘ Verhältnis des *reenactments* in *Little Dieter* verweist, so lässt sich mit Ames behaupten, auf die (im Laufe der Zeit gesammelten) Erfahrungen Dieters. Wenn die Zuschauer Dieters Rekonstruktionen sehen, sehen sie keine Repräsentation der Geschehnisse, wie sie damals passiert sind, sondern sie sehen die Erfahrungen Dieters. Man kann dieses Verständnis von Indexikalität mit Rices Theorie des intersubjektiven Index vergleichen. Wie im ersten Kapitel erwähnt wird (vgl. S. 15), kann man den Index, verstanden als Spur, auch im Körper des Performers lokalisieren. Der Körper, der die Geschehnisse erfahren hat, funktioniert dann als Verweis auf die historischen Geschehnisse bzw. nach Ames: auf die Erfahrung des historischen Ereignisses. Wie auch Ames betont, sind diese Spure nicht objektiv, denn die Ereignisse, die Spuren hinterlassen, erzeugen subjektive Erfahrungen, die auch subjektiv verarbeitet und erinnert werden. Nicht zuletzt deshalb stellt Rice die Frage, wie diese subjektiven Erfahrungen dem Publikum vermittelt werden können.¹²⁵

In der Sekundärliteratur findet man verschiedene Interpretationen der *reenactment*-Szenen aus *Little Dieter*. Ames behauptet, die *reenactments* mobilisierten Affekte und intensivierten die Erfahrung (des Betrachtens von Erfahrungen) beim Zuschauer.¹²⁶ Prager hingegen, versteht diese beabsichtigte Intensivierung als eine Strategie der Dramatisierung. In einer Szene ‚bedrohen‘ die einheimischen Darsteller Dieter mit Maschinengewehre, fesseln ihm die Hände und demonstrieren, wie Dieter durch den Dschungel geführt wurde.¹²⁷ Als sie ihn festhalten, sagt er: „Uh oh, this feels a little bit too close to home.“ Die Angst in seinem Gesicht ist spürbar. Eine tragbare Kamera folgt dem Zug durch den Dschungel und man hört das von Herzog eingesprochene Voiceover: „Of course, Dieter knew it was only a film, but all the old terror returned as if it were real.“ Nach dieser Erklärung übernimmt die Stimme Dieters das Voiceover: „I thought, you guys behind me with your camera can only see my

¹²³ Eric Ames: *Ferocious reality*. Minneapolis 2012. S. 183 f.

Ames stellt seinen Begriff des *reenactment* als Alternative eines Index dar. Obwohl er dem *reenactment* also eine ähnliche verweisende Funktion als der Index anerkennt, kann man seine *reenactments* nicht in striktem Sinne als Indices verstehen.

¹²⁴ Vgl. *ibid.* S. 183.

¹²⁵ David Andrew Rice: *Indexical embodiments*. San Diego 2013. 23 f.

¹²⁶ Eric Ames: *Ferocious reality*. Minneapolis 2012. S. 189.

¹²⁷ Werner Herzog: *Little Dieter needs to fly*. USA 1998. [33:04].

back, but you can't know how my heart is thumping inside me. I told myself, okay, play along with them. Running like this might chase the demons away.“ Die Szene dauert noch einige quälende Minuten, nachdem das Voiceover verstummt ist. Tatsächlich hat die gesamte Szene eine affizierende und beunruhigende Wirkung. Eine ähnliche unbequeme Wirkung erfährt der Zuschauer beim Betrachten von *Julianes Sturz in den Dschungel*, obwohl Juliane mehrmals explizit gefragt wird, ob sie in der Wiederbelebung ihres Traumas einwilligt.¹²⁸ Die dramatisierende und wirkungsintensive Arbeitsweise Werner Herzogs haben, so die hier vertretene These, eine wichtige Funktion im Hinblick auf die Zuordnung seiner Filme zum Genre Dokumentarfilm.

4.3 *Reenactment* und Affekt

Eine Frage, die sich in Bezug auf die Funktion der Rekonstruktionen in beiden Filmen stellt, ist, wie die hochgradig affizierende Wirkung des Films ausgelöst und interpretiert werden kann. In beiden Filmen erzählen die Protagonisten über ihre höchst extremen und traumatisierenden Erfahrungen. In *Julianes Sturz in den Dschungel* ist es vor allem Herzog, der in seinem Kommentar geradezu pathetisch wird. Als die Filmcrew die ersten Trümmer des Flugzeuges findet, in dem Juliane abgestürzt ist, macht Herzog im Voiceover die Zuschauer darauf aufmerksam, dass Julianes Albtraum nun so konkret würde, dass man ihn beinahe spüren könnte.¹²⁹ Juliane selbst erscheint aber relativ unbewegt und erklärt sachlich darüber, welche Teile des Flugzeugs sie entdeckt hätten. Die Diskrepanz zwischen Julianes Bericht und dem Kommentar des Voiceovers ist so groß, dass der Fernsehsender, für den der Film aufgenommen wurde, sich sogar über die Gefühlskälte und die analytische Sichtweise der Hauptperson beklagte.¹³⁰ Auch Dieter erscheint in *Little Dieter* emotional relativ distanziert. Der einzige Moment, in dem er Gefühle erkennen lässt, spielt in der oben beschriebenen Szene, in der er gefesselt durch den Dschungel geführt wird (vgl. S. 40). Sein Voiceover-Kommentar bestätigt, dass die Kamera – und mit ihr der Zuschauer – nie sehen können, wie er sich tatsächlich fühlt.¹³¹ Herzogs Kommentar macht in *Julianes Sturz in den Dschungel* eine ähnliche Bemerkung. Die Abwesenheit von Julianes emotionaler Betroffenheit lasse sich dadurch erklären, so Herzog, dass sie notwendigerweise eine Schutzhülle gegen das Trauma entwickelt habe, um ein normales Leben führen zu können.¹³²

Die Diskrepanz zwischen der emotionslosen Reaktion der Protagonisten und der Dramatik der Ereignisse, über die der Film berichtet steigert die affizierende Wirkung beider Filme enorm. Sie wird

¹²⁸ Vgl. Werner Herzog: *Julianes Sturz in den Dschungel*. Bundesrepublik Deutschland 2000. [08:35].

¹²⁹ *Ibid.* [18:00].

¹³⁰ Eric Ames: *Ferocious reality*. Minneapolis 2012. S. 207.

¹³¹ Die Frage nach der Möglichkeit des Publikums, die Erfahrungen der Protagonisten einzufühlen, wird auch in *Land des Schweigens und der Dunkelheit* thematisiert. Vgl. S. 31 ff.

¹³² Werner Herzog: *Julianes Sturz in den Dschungel*. Bundesrepublik Deutschland 2000. [18:26].

durch die Tatsache, dass Dieter und Juliane an die Orte der Katastrophe zurückkehren, noch intensiviert. In *Julianes Sturz in den Dschungel* sind es vor allem die gezeigten Bruchstücke des Flugzeuges, die in einem indexikalischen Verhältnis zum damaligen Flugzeugabsturz stehen und die die direkte Verbindung von Flugzeugabsturz und seinen Opfern, respektive Juliane, beglaubigen. Die Landschaft, in der diese Bruchstücke noch zu finden sind, wird auf diese Weise ein Träger der Spur.¹³³ Den Zuschauer schließlich, der, ohne dass es ihm vielleicht bewusst ist, die Filmbilder als indexikalische Zeichen interpretiert, meint in den Rekonstruktionen von Ort und Geschehnissen die tatsächlichen Ereignisse zu ‚erkennen‘, wie sie sich damals abgespielt haben. Die in den Bildern angelegten und vom Zuschauer nachvollzogenen Spuren der traumatischen Ereignisse und intensiviert die Wirkung des Films ein weiteres Mal.

Nicht zuletzt thematisiert Herzog das Problem, wie das Trauma im Film überhaupt dargestellt werden kann. In *Little Dieter* wird die Unmöglichkeit visueller Repräsentation zum Beispiel durch die Anfangsszene im Tattooshop und die Bemerkung Dieters während seiner ‚Fesselung‘ markiert. Auch die Traumsequenzen, die man sowohl in *Little Dieter* und *Julianes Sturz in den Dschungel* als auch in *Land des Schweigens* zurückfindet, kann man als Hinweis auf die Darstellungsproblematik verstehen.¹³⁴ Herzog erachtet es als absolut notwendig, derartige Szenen zu stilisieren, weil seiner Meinung nach keine anderen (‚indexikalisch‘ interpretierten) Bilder die inneren Zustände der Protagonisten repräsentieren können. Die Stilisierungen, die Herzog konkret vornimmt, zeigen – dies wurde im gesamten Verlauf der vorliegenden Arbeit immer wieder deutlich – dass der Zuschauer über Vorstellungsvermögen verfügen muss, um einer Sache, die sich tatsächlich ereignet hat oder die tatsächlich existent war, näher zu kommen. Rein ‚indexikalisch‘ interpretiert, liefern Bilder zwar die Beweise, dass etwas passiert ist, sie sind aber nicht imstande die Sache in seiner Wirkungspotenzial wiederzugeben.

Die zuletzt genannte Einsicht lässt abschließend fragen, welche Rolle Affekte im Dokumentarfilm für die Vermittlung von Kenntnissen spielen können. Sowohl Rice als auch Wahlberg gehen davon aus, dass die Affekte, die ein Film erzeugt, wichtige Aspekte des im Film dargestellten Themas spiegeln und dass sie das, was ein Dokumentarfilm an Kenntnissen vermittelt, auf der emotionalen Ebene auf den Zuschauer übertragen.¹³⁵ Derartig könnte man sagen, dass Affekte, die der Zuschauer in Herzogs Filmen miterleben darf, den epistemischen Wert einer Filmes nicht nur erhöhen. Die Tatsache, dass

¹³³ Zur Landschaft als Spur und Spure in der Landschaft, vgl. Malin Wahlberg: *Documentary time*. Minneapolis 2008. S. 58.

¹³⁴ Alle Traumsequenzen in den genannten Filmen hat Herzog selbst erfunden. Paul Cronin (Hrsg.): *Herzog on Herzog*. New York 2002. S. 270 f.

¹³⁵ David Andrew Rice: *Indexical embodiments*. San Diego 2013. S. 44.
Wahlberg lokalisiert die affizierende Wirkung in *framebreaks* (vgl. S. 18).

die affektgeladenen Bilder Herzogs tatsächlich funktionieren, gibt zu bedenken, dass wir als Zuschauer manches, etwa die außergewöhnlichen Erfahrungen von Herzogs Protagonisten, nie wissen werden.

Schluss

Die Dokumentarfilme Werner Herzogs erscheinen dem Prädikat ‚Dokumentation‘ nicht gerecht zu werden, weil sie teilweise manipuliert, inszeniert oder sogar von ihrem Regisseur erfunden sind. Herzog gefährdet damit die Interpretation seiner Filmbilder als dokumentarische Bilder. In seinen Filmen und Schriften erklärt Herzog den Zweck dieser unkonventionellen Methode; er versuche die ‚tiefere Wahrheit‘ der Bilder und seiner Gegenstände zu enthüllen. Diese Aussage steht mit der Zuordnung dokumentarischer Bilder zu den so genannten indexikalische Zeichen in Widerspruch. Die seit den 60er Jahren in der Filmwissenschaft gängige Theorie der Indexikalität geht davon aus, dass filmische (und fotografische) Bilder in einem logisch-kausalen Verhältnis zur Wirklichkeit stünden und ihnen deshalb Faktizität gewissermaßen inhärent sei. Die Wirkung von Dokumentarfilmen lässt sich üblicherweise darauf zurückführen, dass sie wie indexikalische Bilder gelesen werden, und das in ihnen Dargestellte als ein Stück ‚Wirklichkeit‘ interpretiert wird.

Mit dem Aufkommen der digitalen Aufnahmetechnik am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, wird die Zuordnung von Bildern zum indexikalischen Zeichentypus in Frage gestellt, weil die Möglichkeiten der Bildmanipulation nicht nur erweitert, sondern sogar selbstverständlich werden. Diese so genannte ‚Krise des Index‘ zeigt aber, dass das Bild auch schon im analogen Zeitalter manipulationsgefährdet war und dass nicht den Status des (digitalen) Bilds, sondern das Konzept der Indexikalität neu gefasst werden muss. Phänomenologisch inspirierte Ansätze erweitern und definieren den Index neu. Sie behaupten, dass so genannte ‚indexikalische‘ Bilder nicht nur auf die äußere Wirklichkeit, sondern auch auf das kollektive Gedächtnis zurückgeführt werden können. Verstanden als Spur können auch ‚indirekte‘ Bilder, wie ein Interview mit einem Zeitzeugen oder Bilder der Reste eines Kriegs auf ein erlebtes (historisches) Ereignis, zum Beispiel auf einen Krieg, referieren und somit als Indices funktionieren. Indem diese phänomenologischen Ansätze auch die Rolle des Publikums als aktive Zuschauer ernstnehmen, ermöglichen sie es außerdem in der Betrachtung des Dokumentarfilms den Bereich der Wirkung und Rezeption des Films miteinzubeziehen. Die Kritik an den Dokumentarfilmen Werner Herzogs zeigen viele Ähnlichkeiten mit der Kritik am Index im digitalen Zeitalter. Es überrascht denn auch nicht, dass sich die Theorien, die in der Diskussion um den Index entstehen, für die Analyse der Dokumentarfilme Werner Herzogs als besonders fruchtbar erweisen. Außerdem bieten sie einen theoretischen Rahmen für eine Analyse, die nicht, wie in der Herzog-Forschung häufig zu beobachten ist, von einer autorbezogenen und werkimmanenten Interpretation ausgeht.

In den hier vorgestellten Analysen der Dokumentarfilme fällt auf, dass für Herzog die ‚indexikalische‘ Deutung von Bildern – und damit letztlich auch die Konventionen des Dokumentarfilms – eine untergeordnete Rolle spielt. So werden die Bilder der Trümmer in Kuwait in *Lektionen in Finsternis*

nicht nur völlig entkontextualisiert präsentiert, sondern im Film wird auch nichts über das historische Ereignis gesagt. Eine indexikalische Lesart der Bilder wird damit erschwert. Auch in Filmen, die ein komplexeres Verhältnis zur (historischen) Welt haben, wie *Little Dieter needs to fly* und *Julianes Sturz in den Dschungel*, ist die indexikalische Einordnung der Bilder irreführend. Während man entsprechend der Konventionen des Dokumentarfilms erwartet, dass die *reenactments* Dieters und Julianes auf das Ereignis ihres Flugzeugabsturzes Bezug nehmen, verweisen diese vielmehr auf die Erfahrungen bzw. die inneren Zustände der Protagonisten. Die Bilder zeigen gewissermaßen ‚indexikalisch‘, welche Spure das Trauma bei den Hauptfiguren hinterlassen hat und wie sie ihre extremen Erfahrungen verarbeitet haben. Ein solcher Verweis auf ‚innere Zustände‘ bzw. die Erfahrung der dokumentarischen Subjekte erkennt man auch in *Land des Schweigens und der Dunkelheit*. In diesem Film verwendet Herzog noch andere Strategien, um die Situation der Hauptfiguren erfahrbar zu machen. Er erzeugt so genannte haptische und kinästhetische Bilder, die den Zuschauer ermöglichen, die Situation der Protagonisten nicht nur auf kognitiver, sondern auch auf sinnlicher Ebene näherzukommen. Auch wenn die Filme Herzogs mit den Erwartungen, die das Publikum mit Dokumentarfilmen verbindet, bricht, enthalten die Filme Hinweise zur Wahrnehmung, Rezeption und Interpretation. So verweigern die Anfangsszenen in *Land des Schweigens* den Zuschauer sich mit der Hauptfigur zu identifizieren. Weiterhin gibt das Framing des Films Hinweise auf die Art und Weise, in der der Film rezipiert und interpretiert werden soll. *Lektionen in Finsternis* stellt seine Bilder durch das erfundene Motto und die Wahl theatralischer Musik in einen ästhetischen Kontext. Diese ästhetische und Affekt erzeugende Darstellungsweise verstärkt, so die hier vertretene These, nicht nur die Aussage, sondern auch die Wirkung des Films. Wie am Beispiel des siebenten Kapitels des Films nachgewiesen wird, macht Affekt, durch den Einsatz von Musik, die Zuschauer auf die intertextuellen Bedeutungszusammenhänge aufmerksam. Die affizierende Wirkung der Filme verstärkt auf diese Weise die Botschaft des Films. Die ‚Ästhetisierung‘ Herzogs Filme, die manche Forscher als problematisch betrachten, führt also nicht unbedingt zur ‚Entleerung‘ des Inhalts des Dokumentarfilms.

Alle Filme Werner Herzogs bieten einen Einblick in die Möglichkeiten eines Dokumentarfilms. Die verschiedenen filmischen Strategien, die Herzog in seinen Filmen anwendet, arbeiten Aspekte der Wirklichkeit heraus. Die Beschreibung von Frames, haptischer und kinästhetischer Visualität bzw. *reenactments* zeigen gleichzeitig, dass die verwendeten Strategien für konventionelle Dokumentarfilme alles andere als typisch sind. Herzogs Filme sind beispielhaft für Dokumentarfilme, deren Glaubhaftigkeit nicht auf einer wahrhaftigen Abbildung der Wirklichkeit basiert, sondern die das Wirkungspotential filmischer Bilder geschickt zu dokumentarischen Zwecken ausnutzt. Für Filme, die vor der ‚Krise der Indexikalität‘ entstanden sind, zeigen sie außerdem ein hohes Maß an

Selbstbewusstsein auf, indem sie die Probleme der Wirklichkeitsdarstellung im Film reflektieren. Herzog gilt immer noch als Revolutionär des dokumentarischen Bildes. In Hinsicht auf die Diskussion um den Index und die Folgen, die sie für die Auffassung des Dokumentarfilms hatte, erweist Herzog sich also auch als ein Pionier und Vorläufer des Genres.

Bibliographie

- Ames, Eric: *Ferocious reality. Documentary according to Herzog*. Minneapolis 2012.
- Andrew, Dudley: The neglected tradition of phenomenology in film theory. In: Bill Nichols (Hrsg.): *Movies and methods*, vol. II. Berkeley 1985. S. 625-632.
- Atkin, Albert: Peirce's Theory of Signs. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Sommer, 2013). URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/> (abgerufen am: 18.7.2018).
- Barker, Jennifer: Touch and the cinematic experience. In: Francesca Bacci / David Melcher (Hrsg.): *Art and the senses*. Oxford 2011. S. 149-159.
- Baron, Jaimie. Allein in der Minderheit – Die Rezeption in den USA. In: Chris Wahl (Hrsg.): *Lektionen in Herzog*. München 2011. S. 141-171.
- Carré, Valérie: Von der anthropologischen Suche zur wissenschaftlichen Trilogie – Herzog als Euroethnologe. In: Chris Wahl (Hrsg.): *Lektionen in Herzog*. München 2011. S. 260-281.
- Cowie, Elisabeth: *Recording reality, desiring the real*. Minneapolis 2011.
- Cronin, Paul (Hrsg.): *Herzog on Herzog*. New York 2002.
- Doane, Mary Anne: *The emergence of cinematic time. Modernity, contingency, the archive*. Cambridge 2002.
- : Indexicality. Trace and sign. In: *Differences* 18 (2007). S. 1-6.
- Fassnidge, Chris / Elliot D. Freeman: Sounds from seeing silent motion: Who hears them, and what looks loudest? In: *Cortex* 103 (2018). S. 130-41.
- Gaudreault, André / Philippe Marion / Timothy Barnard: *The end of cinema? A medium in crisis in the digital age*. New York 2015.
- Gunning, Tom: What's the point of an index? Or, faking photographs. In: *Nordicom review* 25 (2017). S. 39-49.
- Herzog, Werner: *Minnesota Declaration*. In: Eric Ames (Hrsg.): *Ferocious reality. Documentary according to Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. S. ix-x.
- Hillman, Roger: *Unsettling scores. German film, music and ideology*. Bloomington 2005.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart 2001.
- Jolij, Jacob / Maaïke Meurs / Joseph Najbauer: Music alters visual perception. In: *PLoS ONE* 6 (2011). S. 1-5.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*. Frankfurt am Main 1964.
- Marks, Laura U.: *The skin of the film*. Durham 2000.
- : *Touch. Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis 2002.
- Mulvey, Laura: *Death 24x a second. Stillness and the moving image*. London 2006.
- Nichols, Bill: Documentary reenactment and the fantasmatic subject. In: *Critical Inquiry* 35 (2008). S. 72-89.

---: Introduction to documentary. Bloomington 2010.

Prager, Brad: The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth. London 2007.

Rice, David Andrew: Indexical embodiments. Sensory cinema and/as historical reenactment. San Diego 2013.

Sobchack, Vivian: Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture. Berkeley 2004.

Wahl, Chris: Das Authentische und Ekstatische versus das Stilisierte und Essayistische – Herzogs Dokufiktionen. In: Chris Wahl (Hrsg.): Lektionen in Herzog. München 2011. S. 282-327.

---: „Ein Erlebnis, das ich nicht missen will“ – Die Rezeption in Deutschland. In: Chris Wahl (Hrsg.): Lektionen in Herzog München 2011. S. 15-82.

Wahlberg, Malin: Documentary time. Film and Phenomenology. Minneapolis 2008.

Wollen, Peter: Signs and meaning in the cinema. London 2013.

Filmographie

Herzog, Werner / Paul Berriff: Lektionen in Finsternis. Bundesrepublik Deutschland 1992.

Herzog, Werner: Land des Schweigens und der Dunkelheit. Bundesrepublik Deutschland 1971.

---: Little Dieter needs to fly. USA 1998.

---: Julianes Sturz in den Dschungel. Bundesrepublik Deutschland 2000.