

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 397

Artikel: Into the wild
Autor: Pekler, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976739>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Into the Wild

TEXT Michael Pekler

In den Dokumentarfilmen von Werner Herzog ist die Natur markanter Schauplatz von Auseinandersetzungen: In ihr blicken die Menschen in sich selbst.

Werner Herzog ist erstaunt, dass er überhaupt mitgenommen wurde. Denn er habe «gleich klargestellt, dass ich nicht noch einen dieser Filme über Pinguine machen würde. Ich teilte ihnen mit, dass ganz andere Dinge mich bewegen.» Wie in jedem seiner Dokumentarfilme erweist sich Herzog auch in Encounters at the End of the World (2007), noch im Militärtransportflugzeug unterwegs Richtung Südpol, nicht nur als Führer, sondern auch als Spurenleger. Denn welche «ganz anderen Dinge» ihn bewegen, erfährt man erst, nachdem der Filmemacher in McMurdo, der grössten Forschungsstation des Kontinents, angekommen ist. Die Pinguine tauchen später natürlich trotzdem auf, allerdings in der für Herzog einzigartigen Weise.

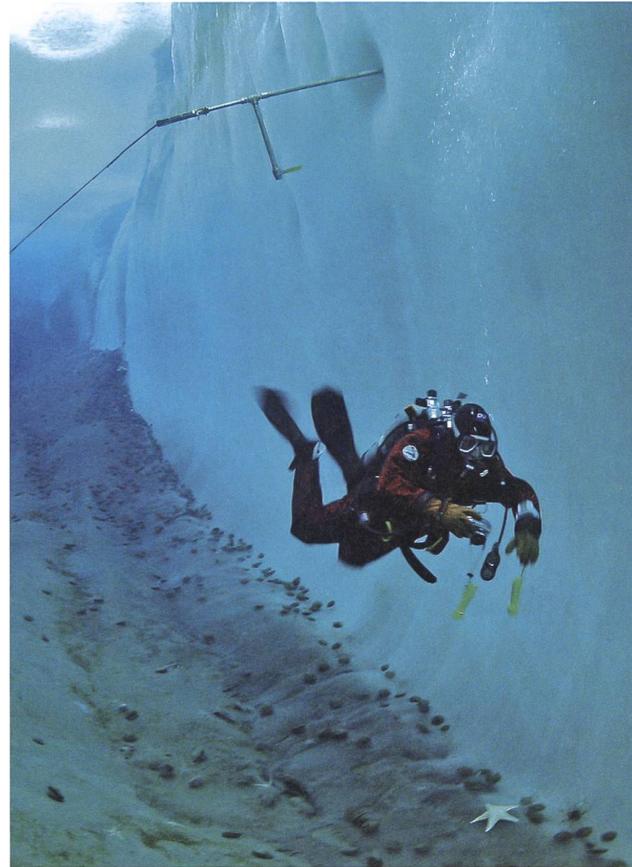
Ringen mit der Natur

Herzogs dokumentarischer Zugang zur Natur ist wenig überraschend minder komplex als jener in seinen Spielfilmen. Denn im Gegensatz zum konventionellen Wildlife-Film, der seinem Publikum eine Ästhetik aufdrängt, die das «natürliche Wunder» der Schönheit preist, hat Herzog ein anderes Bild vor Augen: Er ist Reiseführer durch eine Natur, die gespeist wird von menschlichen Sehnsüchten, Ängsten, Einsamkeit, Wahnvorstellungen und - immer wieder - Träumen.

Wo Menschen mit der Natur ringen, darauf konzentriert sich Werner Herzog; was die Natur aus ihnen macht. «Uns interessierte nicht so sehr, einen Film über die bergsteigerische Tat oder Klettertechnik zu machen», erzählt er in Gasherbrum – Der leuchtende Berg (1985), in dem er mit dem Schweizer Kameramann Rainer Klausmann die Bergsteiger Reinhold Messner und Hans Kammerlander zu deren Überschreitung zweier Achttausender in den Himalaya begleitete. «Was wir wissen wollten, war: Sind diese Berge und Gipfel nicht etwa eine Eigenschaft im Innersten von uns allen?» Man sieht Aufnahmen aus dem letzten erreichbaren Dorf in Pakistan, den mühsamen Aufstieg durch reissende Bäche, die letzte Nacht im Basislager. Messner hat für sich alles geregelt, sollte er am Berg ums Leben kommen, Kammerlanders Habseligkeiten könne Herzog in eine Gletscherspalte schmeissen. Doch als die beiden Alpinisten «nach siebeneinhalb Tagen bangen Wartens» wieder auftauchen, möchte er zuallererst die Spuren in ihren Gesichtern lesen: «Kannst du die Brille abnehmen, bitte?».

In seiner legendären «Minnesota-Erklärung» (1999) spricht Herzog dem Cinéma vérité dessen Anspruch auf Wahrheit ab: Im Film liege die Wahrheit tiefer, gebe es «so etwas wie poetische, ekstatische Wahrheit», der man nur durch Dichtung, Erfindung und Stilisierung beikomme. Denn Herzog weiss genau, dass das eigentliche Wesen der Natur nicht zu

Encounters at the End of the World 2007, Werner Herzog



fassen ist; dass Kino und Fernsehen jede Natur in Landschaft verwandeln, selbst und vor allem die sogenannte *Wilderness*. So ausgedehnt und «wild» können Antarktis, Himalaya, Taiga und Dschungel – Herzog hat alle Erdteile bereist und gefilmt – nämlich gar nicht sein, dass sie nicht auf eine Leinwand oder einen Fernsehschirm passten. Während der Mensch die Natur mit allen Sinnen erfahren kann, macht das Kameraauge aus ihr immer ein wohlproportioniertes Stück Landschaft. Was wiederum die Natur zur statischen Kulisse degradiert, in der sich im Wildlife-Film möglichst interessante Tiere tummeln, um sie «zu Gesicht» zu bekommen. Bei Herzog hingegen sehen wir Wissenschaftler*innen mit dem Bauch auf dem antarktischen Eis liegen, um dem Gesang der Robben zu lauschen. Nachdem sie ihnen einen Sack über den Kopf gezogen haben, um ihnen zu Forschungszwecken Milch abzusaugen.

Zu dieser Wahrheit, der Herzog nachspürt, zählt auch das Ausstellen der eigenen Präsenz im Film: Er macht kein Geheimnis aus der Kamera, sondern verweist auf sie als unabdingbaren Bestandteil seines dokumentarischen Instrumentariums. In Cave of Forgotten Dreams (2010) wird gewissenhaft auf den exklusiven und zeitlich beschränkten Zugang zur Chauvet-Höhle



Into the Inferno 2016, Werner Herzog



und ihren Wandmalereien – maximal vier Mitgliedern wurde der Zutritt erlaubt – hingewiesen. «Ich nehme auch eine Lampe, wir haben eine Stunde», sagt Herzog und verwandelt die Wandmalereien mit Tieren in ein Höhlenkino, das davon erzählt, wovon die Menschen bereits vor Tausenden Jahren träumten. In The White Diamond (2004), in dem er den britischen Luftfahrt-Ingenieur Graham Dorrington in den Urwald von Guyana begleitet, lässt sich ein Crewmitglied am Rande des riesigen Kaieteur-Wasserfalls am Seil hinab, «in der Hoffnung, ins Unbekannte zu schauen. Später entschlossen wir uns, die Aufnahmen unter Verschluss zu halten. Wir zeigen jedoch das Bild von der kreiselnden Kamera, als sie wieder hochgezogen wurde.» Als er am ersten Flugversuch des Zeppelins teilnimmt, gilt der Kamera die höchste Aufmerksamkeit. «In celluloid we trust», meint Herzog, wohingegen sein Vertrauen in das Flugschiff eher gering ist. So wie sein Interesse an den giftgrünen Fröschen und Schlangen, die in wenigen Einstellungen als Geschöpfe einer dem Menschen grundsätzlich fremden Welt präsentiert werden. Nur der rote Hahn eines Einheimischen bekommt seine eigene Geschichte.

Überwältigende Gleichgültigkeit

In den Filmen von Werner Herzog ist die Natur zuvorderst das, was sie aus den Menschen macht. In ihr müssen wir uns seit Jahrtausenden zurechtfinden (weshalb die Mythen und Riten in diesen Filmen eine so grosse Rolle spielen), sie wird noch existieren, wenn der Mensch von diesem Planeten verschwunden sein wird (wovon Herzog überzeugt ist). Deshalb gilt sein Interesse Menschen wie Juliane Koepcke in Wings of Hope (1998), die sich als einzige Überlebende eines Flugzeugabsturzes schwer verletzt zehn Tage durch den peruanischen Dschungel schlug. Oder den Jägern in dem monatelang unzugänglichen Dorf in Happy People – Ein Jahr in der Taiga (2010), die sich der – aus menschlicher Sicht – lebensfeindlichen Natur angepasst haben. «Er wirkt wie ein Mensch aus der Vorgeschichte», so Herzog zu den Bildern eines vermummten, durch den tiefen Schnee stapfenden Mannes, «wie ein Überlebender aus einer fernen Eiszeit».

Herzog untersucht die Beziehung zwischen «wilder» Natur und Mensch stets in kulturhistorischem Kontext, führt die individuellen Erzählungen seiner Gesprächspartner*innen zu einer grossen gemeinsamen zusammen. Bewusst verweist er deshalb wiederholt auf die Möglichkeiten des Kinos, aber auch der Fotografie, als Bildermaschine, die das kollektive Gedächtnis und die menschlichen Träume und Ängste speist: Archivmaterial von Flugpionieren (The White Diamond), von Shackletons Endurance-Expedition

(Encounters at the End of the World), von Vulkan- ausbrüchen (Into the Inferno, 2016) und Home-Movies von Meteoriteneinschlägen (Fireball. Visitors from Darker Worlds, 2020) bilden eine Brücke zum historischen Genre des Expeditionsfilms als populärkultureller Attraktion. Weshalb es am Ende vielleicht auch gar nicht so wichtig ist, ob nun ein russischer Jäger davon berichtet, wie er eine winter-sichere Falle baut, oder eine australische Ureinwohnerin ihr bizarr anmutendes, einem Meteoriten nachempfundenes Gemälde erklärt (Fireball. Visitors from Darker Worlds). Natürlich möchte Werner Herzog wissen, was seine Protagonist*innen antreibt. Im Grunde aber möchte er wissen: Was treibt uns als Menschen an?

«Ich selbst habe Erfahrungen mit wilder Natur, von Dschungeln, aber jenseits eines reinen Naturfilms fand ich hier eine Geschichte von erstaunlicher Schönheit und Tiefe, von Ekstase und tiefer innerer Verstörung», behauptet er in Grizzly Man (2005) über den selbsternannten Bärenschützer Timothy Treadwell, der 13 Sommer lang im Katmai-Nationalpark in Alaska unter wilden Grizzlys verbrachte – bis er von einem der Bären zerrissen und teilweise aufgefressen wurde. Herzog stützt sich überwiegend auf gefilmtes Material von Treadwell, der wiederum vor allem die eigene körperliche Präsenz und Nähe zu den Tieren inszeniert. Seinen Wunsch, damit in einen natürlichen Urzustand zurückzukehren – angewidert von der zerstörerischen Zivilisation –, betrachtet Herzog indes als Überschreitung einer «unsichtbaren Grenze». Treadwells Vorstellung von einer Natur, die ein harmonisches Ganzes bildet, kann Herzog nichts abgewinnen; er sieht eine «überwältigende Gleichgültigkeit der Natur», wenn er in das Auge eines von Treadwell so geliebten Bären blickt. Deshalb ist Grizzly Man, wie Herzog anmerkt, «nicht so sehr ein Film über wilde Tiere als vielmehr ein tiefer Blick in uns selbst. In unsere Natur.» ■