

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

Artikel: Das Enfant Terrible des Neuen Deutschen Films
Autor: Vena, Teresa
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976740>

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

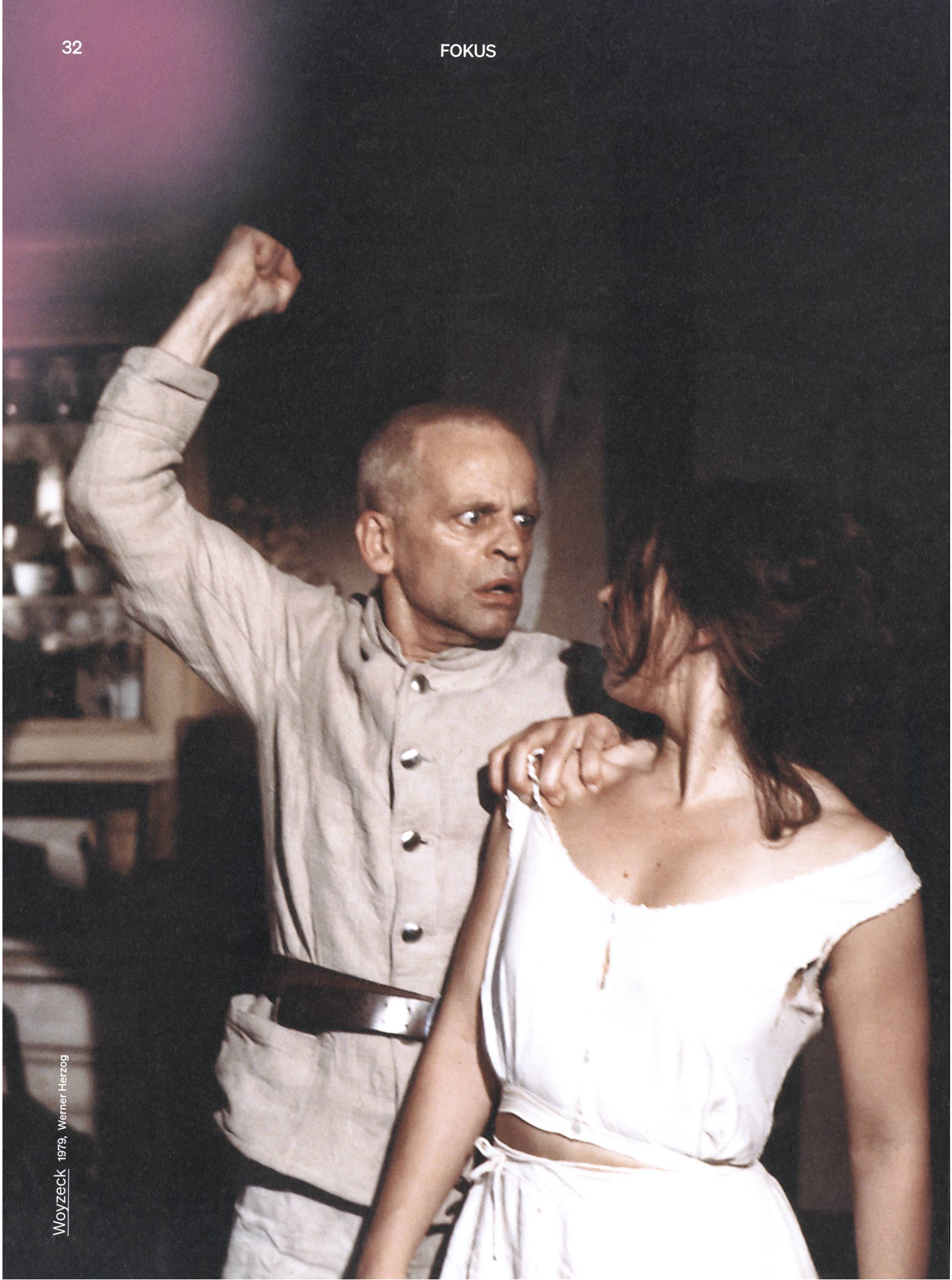
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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>



Woyzeck 1979, Werner Herzog

Das Enfant Terrible des Neuen Deutschen Films

TEXT Teresa Vena

Werner Herzog begann 1962, in der Geburtsstunde des Neuen Deutschen Films, mit dem Filme-machen. Von Anfang an war er ein umtriebiger, wenn nicht ruheloser Schöpfer von Dokumentar- und Spielfilmen, deren Form und Inhalt vielfach ineinander übergehen.

Sein allererster Kurzfilm Herakles (1962), der in erster Linie Experiment mit Kamerastellung, Beleuchtung und Schnitt ist, enthält bereits eines der entscheidenden Motive des Werner-Herzog-Universums: den isoliert stehenden Helden, der sich gegen etwas aufzulehnen versucht, das es als Feindbild nur in der eigenen Wahrnehmung gibt. Die jungen Männer, die Gewichte heben und ihre Muskeln zur Schau stellen, genauso wie die Bilder einer massiven Autokarambolage, stehen für eine Energie, die im Nichts mündet. Aus ihr erwächst nicht etwa eine neue Ordnung oder ergeben sich weiterreichende Veränderungen: Sie ist allenfalls selbstzerstörerischer Natur.

Der Ausgestossene

Herzogs Helden sind Kraftmenschen. Sie hadern mit ihrer Existenz, aber meist nicht im intellektuellen Sinn. Es ist immer die feindliche Umwelt, die sie herausfordert, der sie sich stellen und schliesslich oft resignierend und entkräftet ergeben müssen. Als politische Parabeln wollte Herzog seine Filme nie verstanden wissen.

Offenbar hat sich Herzog Zeit seines Lebens missverstanden gefühlt. Die Deutschen würden ihn nicht kennen, nicht akzeptieren, behauptete er in einem Interview mit der New York Times 2011. Bereits 1978, in einem Gespräch mit dem Filmkritiker Hans Günther Pflaum, hatte er sich frustriert über den Mangel an Anerkennung im eigenen Land gezeigt; die Kritik verstehe seine Intentionen nicht. Tatsächlich erfuhr Herzog weit grössere Achtung in Frankreich und später in den USA als in Deutschland.

Herzog hat sich 1962 zum Oberhausener Manifest bekannt, das den Neuen Deutschen Film begründen sollte. Abseits des kommerziellen Kinos, das in Deutschland aus romantischen Liebeskomödien, Heimatfilmen und Krimireihen wie den Edgar-Wallace-Stoffen bestand, wollte man künstlerisch anspruchsvolle Filme machen. Seine Hochphase hatte der Neue Deutsche Film in den Sechziger- und Siebzigerjahren. Mit dem Tod von Rainer Werner Fassbinder 1982 wird auch das Ende dieser Welle als besiegelt angesehen. Ausgegangen sind die Impulse von verschiedenen Gruppen, wobei die Münchner Szene mit Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg, Edgar Reitz, Alexander Kluge, Wim Wenders und eben auch Herzog quantitativ und qualitativ herausragt. Genauso wie in der französischen Nouvelle Vague lässt sich im Übrigen auch hier kein gemeinsamer Stil der Autoren feststellen, im Vordergrund steht der Wunsch nach Erneuerung. Dass zwischen Herzog und einem der Genannten eine engere Verbindung bestanden hätte, ist nicht zu erkennen. Er steht auch in seiner Themenwahl weitgehend für sich.

Das Fernweh, das Herzog so sehr bestimmt, findet sich bei kaum einem seiner Kollegen wieder. Auf der Suche nach exotischen Schauplätzen, seien es Griechenland (Lebenszeichen, 1967), die Kanarischen Inseln (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970), Ostafrika (Fata Morgana, 1971), die USA (Stroszek, 1976) oder der Amazonas (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972; Fitzcarraldo, 1982; Cobra Verde, 1987), scheinen ihm viele seiner Filmthemen erst vor Ort eingefallen zu sein. Sein ganzes Werk hat den Charakter des Improvisierten. Viele seiner früheren Filme bestritt er mit Laiendarsteller*innen, die nicht selten mit einer gewissen Unbeholfenheit agieren. Abgesehen von seinem Fetisch-Schauspieler Klaus Kinski, der ohne ihn, vielleicht nicht ganz zu Unrecht, wohl seine Karriere in den Edgar-Wallace-Filmen «verspielt» hätte, kümmert sich Herzog nicht um eine Kontinuität in Bezug auf seine Darsteller*innen. Darin verhält er sich ganz anders als Fassbinder, der um sich einen Kreis von Mitstreiter*innen scharte, die für ihn zur Ersatzfamilie wurden.

Das Verhältnis zu Kinski hat viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und Herzog selbst machte es zum Gegenstand seines Dokumentarfilms Mein liebster Feind (1999). Das Berserkerische und Manische Kinskis kommt darin zum Ausdruck. Der Film wirft aber unfreiwillig ein Licht auf eine manische Disposition, die auch Herzog selbst eigen ist. Dass er seine Gedankenwelt manchmal nicht unter Kontrolle hat, zeigt auch das erwähnte Interview von 1978, in dem er Truffaut als aufgeblasenen «Schnösel» beschreibt, was vielleicht noch hingehen könnte, bis er dann vom «versoffenen, widerlichen, engerlinghaften und unerträglichen Stück Fett» Orson Welles spricht.

Zum Scheitern verurteilt

Herzog löst immer wieder die Grenzen zwischen Dokumentarischem und Fiktion auf und ähnelt dabei Autoren wie Kluge und Reitz, auch wenn diese im Vergleich zu Herzog mehr Wert auf eine sorgfältig entwickelte Form legen. Oftmals inspirieren ihn die Arbeiten an einem Spielfilm wie bei Lebenszeichen zu einem Dokumentarfilm (Letzte Worte, 1968) oder umgekehrt, wie bei Die fliegenden Ärzte von Ostafrika (1969) und Fata Morgana (1971). In seiner ersten Werkphase, die man vielleicht grob bis Nosferatu (1979) ansetzen könnte, lösen sich Dokumentar- und Spielfilme ab, während im späteren Schaffen die Dokumentarfilme vorherrschen.

Ausnahmslos alle Stoffe kreisen um aussenseitige Protagonist*innen, die nie Intellektuelle sind. Herzogs Figuren unterscheiden sich dadurch grundlegend von denen Fassbinders. Die Figuren des Letzteren betreiben keine irrationale Selbstzerstörung, sondern verzehren sich in nicht erwideter Sehnsucht



Auch Zwerge haben klein angefangen 1970, Werner Herzog

nach Liebe. Auch von Kluges Pseudo- und von Syberbergs megalomanischen Intellektuellen wie Ludwig II. oder Karl May setzen sie sich ab. Für Frauen interessiert sich Herzog in seinen Filmen übrigens nicht.

Lebenszeichen fängt in Schwarz-Weiss die vermeintliche Idylle einer griechischen Insel ein, auf der der Soldat Stroszek mit ein paar Kameraden in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs fernab des Gefechts eher pro forma ein Munitionslager bewachen soll. Statt zur Ruhe zu kommen, setzt ihn der erzwungene Müsiggang unter Druck, bis er dem Wahnsinn verfällt. Er zettelt eine Revolte ohne Anlass oder Gegner an, die deswegen von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist.

Ähnlich geht es auch den Kleinwüchsigen in Auch Zwerge haben klein angefangen. Sie toben und beschimpfen ihren Erzieher in der Anstalt (der wieder Stroszek heisst), in der sie leben, doch mangels konkreter Forderungen bleibt auch dieser «Zwergenaufstand» aussichtslos, vielmehr wendet er sich gegen die Gemeinschaft selbst, die erst mit zerstörerischem Drang agiert und schliesslich implodiert.

Die Landschaft wird bei den Zwergen zu einem eigenen Akteur und wie in Lebenszeichen zum Gefängnis für die Protagonist*innen. Mit vielen und langen Kamerafahrten, wie man sie in Reisedokumentationen verorten würde, fängt Herzog sie ehrfürchtig ein und opfert dabei oft die formale Geschlossenheit und den Erzählrhythmus der Filme. Als Extrembeispiel kann hier Aguirre gelten, in dem die Bilder des tobenden, einer Schlammlawine gleichenden Flusses die an sich spannungsgeladene Handlung immer wieder durchbrechen.

Fitzcarraldo 1982, Werner Herzog



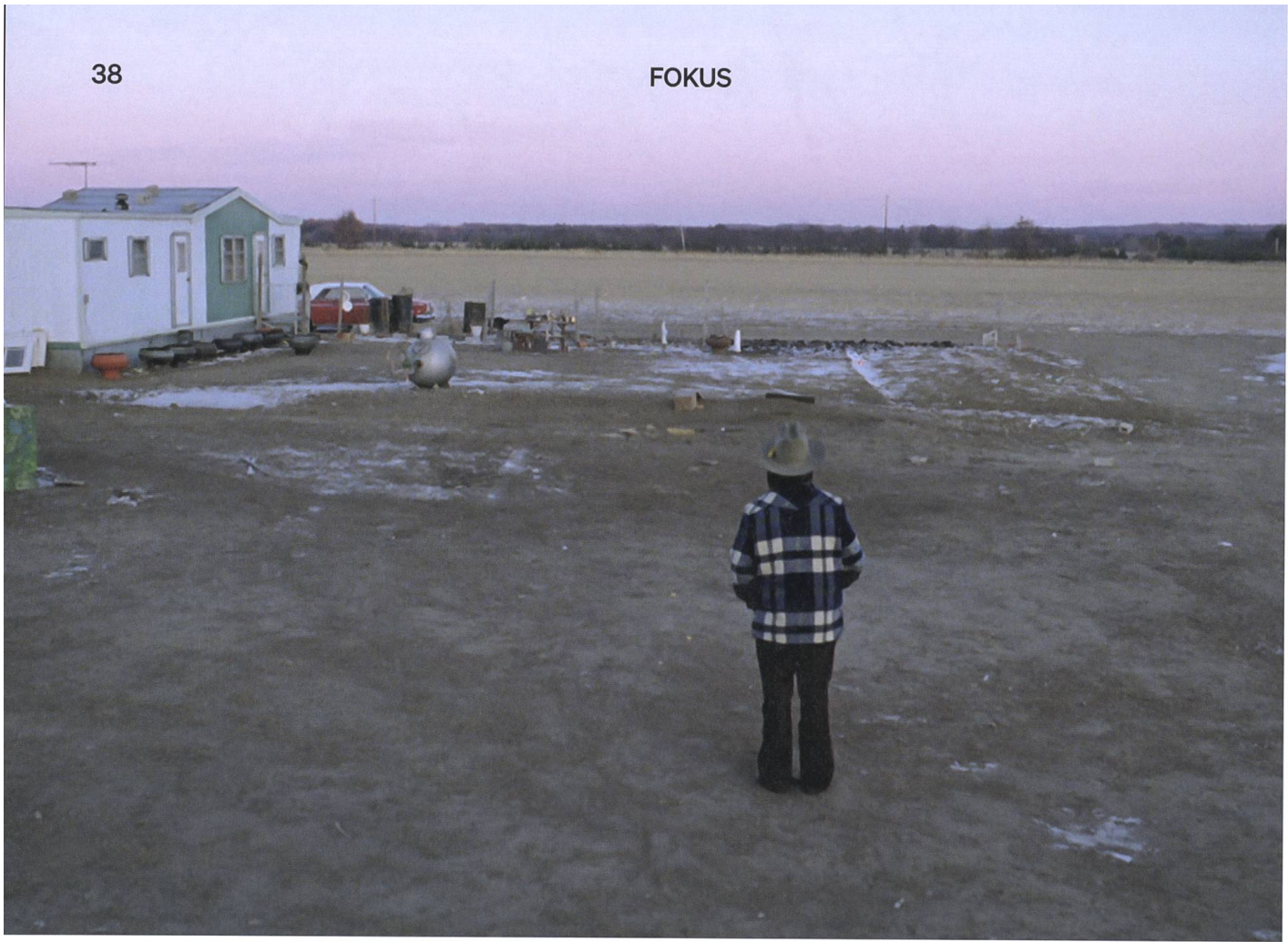


Aguirre, der Zorn Gottes 1972, Werner Herzog



Jeder für sich und Gott gegen alle 1974, Werner Herzog





In Jeder für sich und Gott gegen alle (1974), in dem Herzog die Legende von Kaspar Hauser verarbeitet, ist die Natur ebenfalls unfreundlicher Bote. Hausers existenzielles Verlorensein und vor allem die Loslösung vom «normalen» bürgerlichen Leben treiben Herzog als Grundgedanken an. Für die Hauptrolle hat Herzog Bruno S. aufgetrieben, der hier, wie auch in Stroszek, eine überzeugende Konstante bildet. Der Laie, der durchaus reizvoll agiert, hat etwas Kindlich-Naives und oft unfreiwillig Komisches. Letzteres fällt bei Herzog besonders auf, da im Gesamtwerk, sieht man vom Versuch mit absurdem Humor in den frühen Kurzfilmen wie Massnahmen gegen Fanatiker (1969) ab, die komische Dimension fehlt. Stroszek ist einmal mehr Alter-Ego des Regisseurs, der auf der Suche nach dem Glück die einengende Heimat verlässt, aber ein weiteres Mal kläglich versagt.

Formungenaugigkeit

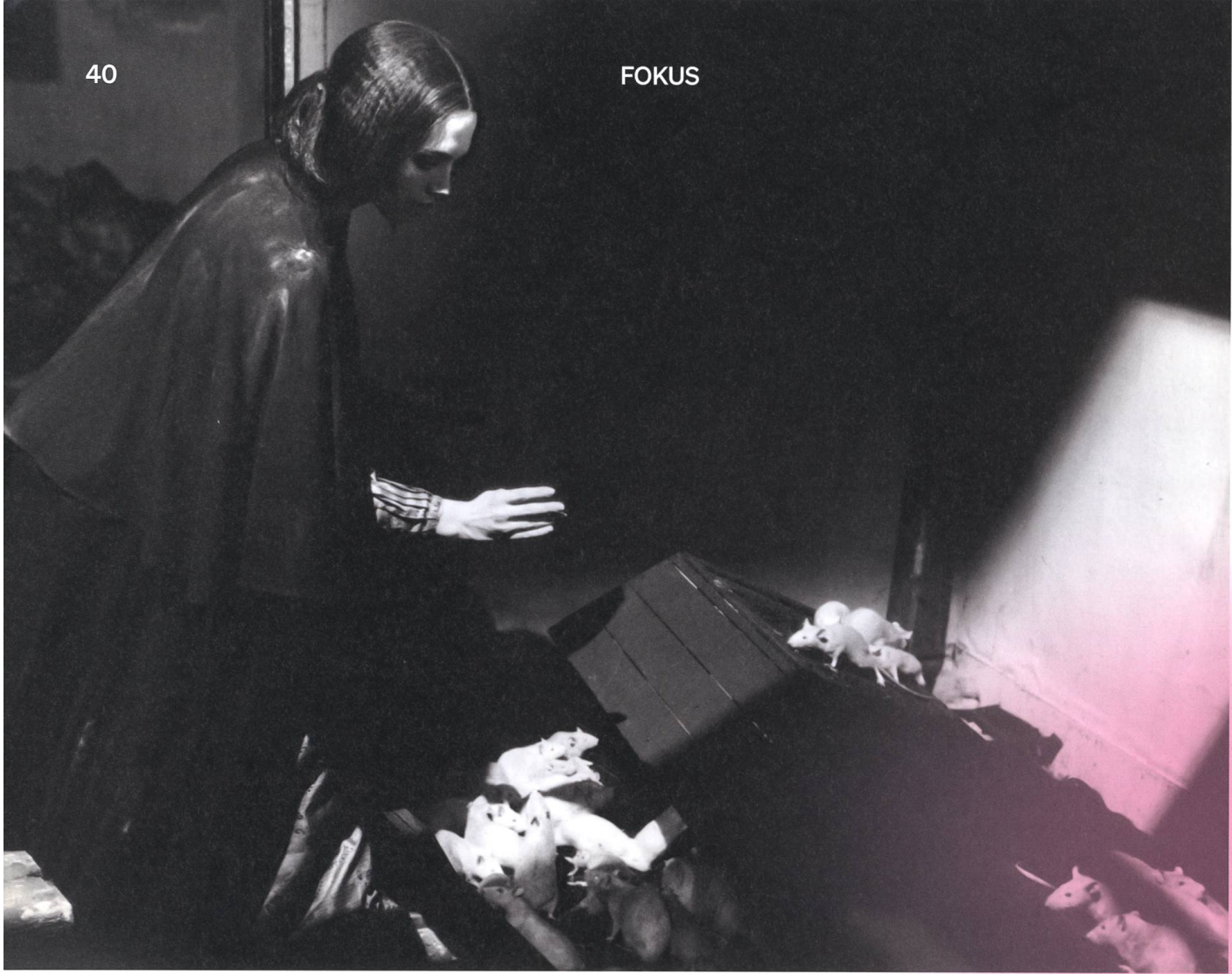
Von den Dokumentationen der früheren Zeit ragt Land des Schweigens und der Dunkelheit (1971) hervor, in dem Herzog die Mittfünzigerin Fini Straubinger begleitet. Die charismatische Protagonistin ist taubblind und betreut andere Menschen mit der gleichen Behinderung. Herzog bietet hier im übrigen Anlass zu Überlegungen, wieviel manipulierendes Eingreifen des Autors ein Dokumentarfilm erträgt. Denn er hat seine Protagonistin eine erfundene Kindheits-erinnerung sprechen lassen und Zwischentitel montiert, die fälschlicherweise als Zitate von ihr suggeriert

werden – eine mehr als fragwürdige Vorgehensweise angesichts der Tatsache, dass Straubinger den Film nie selber sehen konnte. Cinéma vérité sei nie sein Anspruch gewesen, bestätigte er im Interview von 1978, denn er suche die Wahrheit unter der Oberfläche. Die Taubblinden weisen nicht nur zu Kaspar Hauser, sondern zu den meisten von Herzogs Figuren Parallelen auf. Eine eindeutige Faszination geht für Herzog offenbar von der menschlichen Sprachfähigkeit aus (so auch in Letzte Worte, 1968, und How Much Wood Would a Wood-Chuck Chuck..., 1976).

Abgesehen von der wiederkehrenden Thematik, die Herzogs filmische Welten bestimmt, ob dokumentarisch oder fiktional, fällt sein Zugang zum Formalen auf, mit dem er in der deutschen Entwicklung weitgehend als Solitär dasteht. Die Handkamera ist wild in das Geschehen integriert und überschlägt sich manchmal in der Hast, das Vorhandene einzufangen, weswegen es regelmässig zu Unschärfen, Überbelichtungen, Reflexionen oder Verschmutzungen der Linse, beispielsweise mit Wassertropfen, kommt. Wenn Herzog also teilweise in seiner unbändigen Neugierde mit Fellini verglichen werden könnte oder durch die offene Form mit Syberberg und Ulrike Ottinger, so grenzen sich doch alle von ihm durch eine genau komponierte, sehr stilisierte, tableauhafte Bildsprache ab. Einzig in Jeder für sich und Gott gegen alle, in Woyzeck (1979) und Nosferatu (1979), in dem er einzelne Szenen aus Murnaus Vorlage bis ins Detail nachstellt, wird erstmalig in dieser Hinsicht ein ernsthaftes Bemühen um eine präzisere Form sichtbar. ■

Lebenszeichen 1967, Werner Herzog





Nosferatu 1979, Werner Herzog



Cobra Verde 1987, Werner Herzog

