



Werner Herzogs
LEKTIONEN IN
FINSTERNIS
(1992)

Kaltes Grauen, lodernde Glut

Werner Herzogs LEKTIONEN IN FINSTERNIS

Christine N. Brinckmann

Es ist dies nicht ein Dokumentarfilm mit Interviews und Kommentaren, sondern eine stilisierte Vision eines fremden Planeten, auf dem nur noch Bakterien, Skorpione und Küchenschaben auf Dauer überleben können.
(Werner Herzog, Forumsheft der Berlinale 1992)

Der Zusammenbruch der Sternenswelten wird sich – wie die Schöpfung – in grandioser Schönheit vollziehen (Blaise Pascal).
(Motto des Films, das jedoch nicht von Pascal, sondern von Herzog selbst stammt)

Als Werner Herzogs LEKTIONEN IN FINSTERNIS 1992 herauskam,¹ war es nicht notwendig, das Geschehen zu identifizieren: Woher die Bilder dieses Filmessays stammten, wurde dem Publikum unschwer deutlich. So brauchte der Film keine Informationen über die Mondlandschaft zu geben, in der Ölfeuer wüten, über die Fronten des Krieges oder darüber, wer die Ölquellen zerstört und die Menschen gefoltert hatte – und er schweigt sich auch konsequent darüber aus (allerdings gab es Paratexte mit Informationen). Die unerwähnten Fakten und Kausalitäten des sogenannten «Zweiten Golfkriegs» lassen Raum für andere, fantastischere, apokalyptische Aussagen, Herzogs zentrales Thema, nicht nur in diesem Film.² Was wir sehen, ist jedoch – und

1 LEKTIONEN IN FINSTERNIS, F/GB/D 1992, Produktion: Werner Herzog & Paul Berriff; Regie: Werner Herzog; Kamera: Paul Berriff, Simon Werry (Hubschrauber-aufnahmen), Rainer Klausmann, Super-16, Farbe, 52 Minuten. Berlinale-Premiere am 22.2.1992, Fernsehpremiere am 27.2.1992. Eine DVD, auf die sich der vorliegende Aufsatz stützt, ist 2014 bei Arthaus Studiocanal erschienen.

2 Schon in FATA MORGANA von 1970 hatte Herzog die Wüstenlandschaften Afrikas umgedeutet in Bilder der Zerstörung der Welt durch die Zivilisation; er zeigt Afrika, «ohne Afrika zu

ist auch wieder nicht – das kuwaitische Territorium nach dem Krieg. Es sind Bilder von großer Wucht und Erhabenheit,³ die Schauer und Grauen auslösen: monumentale Brände, deren schwarzer Qualm den Himmel verdunkelt, kilometerweite Lachen aus Rohöl, im Sand verwitterte Knochen, ausgebrannte Panzer und zerfetzte Radarschirme.

Die Welt hatte sattsam Gelegenheit gehabt, den Ölkonflikt am Golf im Fernsehen zu verfolgen: den irak-iranischen Krieg von 1980 bis 1988 (den Ersten Golfkrieg), der den Irak dank amerikanischer Belieferung mit Rüstungsgütern und Giftgas zum Sieg führte, das Land aber tief verschuldete; und den Zweiten Golfkrieg 1990/91, den Saddam Hussein entfachte, weil Kuwait durch Bohrungen direkt an der Grenze irakische Ölvorkommen angezapft, den Ölpreis durch übermäßige Ausbeutung hatte sinken lassen und auf kein Ultimatum reagierte. Husseins Truppen eroberten Kuwait in einem Blitzkrieg. Doch dies hatte eine internationale Allianz unter amerikanisch-arabischer Führung zur Folge, welche die irakische Armee zerschlug und Saddam Hussein zum Rückzug zwang. Der Krieg verlief äußerst destruktiv, dies vor allem für Kuwait, da die irakischen Truppen verbrannte Erde zurückließen, hunderte von Ölquellen vernichteten und Land und Meer auf unbestimmte Zeit mit auslaufendem Rohöl verseuchten.

Im internationalen Fernsehen wurden die Kämpfe in bislang ungewohnter Häufung und visueller Qualität verbreitet. Dabei handelte es sich vor allem um Material aus amerikanischen militärischen Quellen.⁴ Dementsprechend ging es auch um High-Tech-Erfindungen – erstmalig kamen Bilder zum Einsatz, die von Satelliten oder von Bomben stammten, die mit einer Kamera plus Sender ausgerüstet waren, «wie Stechmücken» über den Feind herfielen (Wahl 2011c, 289) und dabei ihre Zielflüge dokumentierten. In den Fernsehberichten wurden die Bilder meist in schneller Folge, ohne atmosphärische oder landschaftliche Einbettung und ohne Blick auf die Opfer aneinander gereiht. Gleichartigkeit der Berichterstattung führte dazu, dass ihr dynamischer Schrecken sich mehr und mehr abnutzte.

meinen» (Buss 2010, 21). Auch in *LA SOUFRIÈRE* von 1977 geht es um eine Naturkatastrophe, einen Vulkanausbruch, der allerdings nicht stattfand, als Herzog ihn filmen wollte.

- 3 Vgl. Chung (2016, 144), die dem Erhabenen im Gesamtwerk Herzogs einen besonderen Stellenwert zuschreibt.
- 4 Im Zweiten Golfkrieg wurde auch zum ersten Mal das amerikanische Konzept des «embedded journalism» praktiziert, bei dem die Presse dem Militär angegliedert wird. Das hatte einerseits den Vorteil, dass die Journalisten nahe am Geschehen waren und Zugang zu militärischem Bildmaterial hatten; andererseits konnte das Pentagon alleits kontrollieren und zensieren, was berichtet wurde (vgl. Moore 2001).

Herzog setzte dieser visuellen Flut bewusst ein abweichendes Programm entgegen: Die Einstellungen von *LEKTIONEN IN FINSTERNIS* sind lang gehalten, sodass der Blick schweifen kann, und das ungeheure Panorama der Zerstörung wirkt von Horizont zu Horizont wie für die Ewigkeit bereitet. Ganze Sequenzen sind vom Hubschrauber aus gefilmt, dessen gefährliche Route den Blick strukturiert und dessen Schatten sich gelegentlich über verödetes Gelände zieht, sodass man den Blickpunkt des Piloten/Filmemachers veranschlagen kann.⁵ Eine Art Ich-Perspektive entsteht, die durch Herzogs subjektive, persönlich gesprochene Voice-over verfestigt wird, in der immer wieder von einem kollektiven «Wir» die Rede ist, das von oben auf die Katastrophe blickt.⁶

Einerseits gleicht dieser Blick dem der Kriegsflugzeuge, die Tod und Verderben bringen, andererseits wird der militärische Aspekt durch die ruhigen, gleitenden Einstellungsbögen konterkariert, deren atemberaubende Schönheit sich malerisch entfaltet. Für beide, die Militärmaschinen wie den filmenden Hubschrauber, gilt, dass sie unbetretbares Terrain überfliegen, und beiden ist der kontrollierende Blick vom Himmel zur Erde gemeinsam. Doch Herzogs teils gespielter naiver, teils allwissender Kommentar hebt seine Sequenzen in ein ganz anderes, essayistisch-subjektives Register. Zunächst nur gelegentlich, etwa während zwei eingestauten Interviews, und dann in der zweiten Hälfte des Films, als es darum geht, die Löscharbeiten zu dokumentieren, wechselt der Blickpunkt vom Himmel zur Erde.

Herzog filmte die Ausmaße der Katastrophe und den Einsatz internationaler, in erster Linie amerikanischer Löschexperten vor Ort. Doch schon der Anfang des Films zeigt, dass er sich Freiheiten mit der Wirklichkeit herauszunehmen gedenkt: Nicht Kuwait City wurde ja zerbombt, wie die Bilder der (unbenannten, aber leicht identifizierbaren) Stadt nahelegen, sondern im Gegenteil Bagdad – eine kontrafaktische Verdrehung, welche die Zuschauer von 1992, die mit den Fakten des Golfkriegs vertraut waren, als unseriös irritiert haben muss.⁷ Doch in Herzogs dokumentarischem Verständnis sind solche Freiheiten keine Verstöße. So pflegt er darauf hinzuweisen, «daß eine tiefere Schicht der Wahrheit nur dann erreichbar ist, wenn man unter Umständen rein faktisch die Unwahrheit sagt» (Schwarz 1995, 185).

5 Dass Herzog im Hubschrauber gar nicht präsent war, sondern der Kameramann Simon Werry diese Aufnahmen – gemeinsam mit dem Piloten – verantwortete, spielt für den Eindruck, den *LEKTIONEN IN FINSTERNIS* erweckt, keine Rolle (vgl. Herzog 2014, 294 f; Herzog in Schwarz 1995, 197 f).

6 Zur unverkennbaren Färbung von Herzogs Stimme vgl. Schwarz (1995, 184).

7 Wie Herzog (2014, 295) erläutert, sind die Aufnahmen der unzerstörten kuwaitischen Hauptstadt erst nach dem Krieg, im Zuge der Dreharbeiten, entstanden.

Worauf Herzog die Zuschauer mit der leicht durchschaubaren Unwahrheit vorbereitet, ist eine sonderbar brüchige, partielle Fiktionalisierung von LEKTIONEN IN FINSTERNIS. Und er verstärkt sie im weiteren Kommentar, indem er sich als eine Art Alien darstellt, einen Besucher aus dem All, der die Zerstörung eines fremden Planeten mit bestürzter Befremdung inspiziert – auch dies eine Verdrehung, denn eigentlich ist es das zerstörte Land, das «alien» geworden ist wie ein ferner Stern. Gemäß diesem Ansatz führt Herzog auch einen Feuerwehrmann ein, der gestikulierend ins Bild kommt und vorgeblich nicht in seiner Funktion erkannt wird: «Das erste Wesen, auf das wir stoßen, will uns etwas mitteilen.» So gewinnt das Geschehen einen Science-Fiction-Anstrich, eine Anmutung, die einen beim Anblick des insektenhaft verummten Feuerwehrmanns, von lodernnden Bränden, kraterdurchsetzter Landschaft oder verwaisten technischen Trümmern in der Tat befallen kann und die für den Rest des Films als Sehanweisung mitschwingt. Nicht der Planet, wie man ihn zu kennen glaubt, sondern ein höllenhaftes, unbehausbares, dystopisches Territorium erstreckt sich, so weit das Auge reicht.

Der Film ist in dreizehn durchnummerierte Kapitel von wechselnder Länge gegliedert,⁸ deren Überschriften teils lakonisch und vermeintlich faktisch formuliert sind, teils poetisch oder blumig-biblich, teils auch verrätstelt:

- I. Eine Hauptstadt;
- II. Der Krieg;
- III. Nach der Schlacht;
- IV. Fundstücke aus Folterkammern;
- V. Satans Nationalpark;
- VI. Kindheit;
- VII. Es stieg ein Rauch auf, wie ein Rauch vom Ofen;
- VIII. Eine Wallfahrt;
- IX. Saurier unterwegs;
- X. Protuberanzen;
- XI. Das Versiegen der Quellen;
- XII. Leben ohne Feuer;
- XIII. Ich bin so müde vom Seufzen, Herr laß es Abend werden.

Überschrift VII ist ein Zitat aus der *Offenbarung des Johannes*, Überschrift XIII stammt aus dem sechsten Psalm, aber auch die Worte «Wallfahrt»

⁸ Eine nützliche Übersicht über die Sequenzen inklusive der Kommentare und Musikstücke, die sie enthalten, findet sich bei Schwarz (1995, 170 f).

oder «Satan»⁹ evozieren eine christliche Symbolik; die «Saurier» verweisen dagegen auf prähistorische Zeiten (sie bezeichnen die monströsen Kettenfahrzeuge, die in der Wüste im Einsatz sind); und die «Protuberanzen» beziehen sich auf kosmische Vorgänge (statt der Sonnenexplosionen sieht man brodelndes Öl). Doch die Bilder sind trotz solcher schwer vereinbaren Vergleiche wie aus einem Guss, ein Inferno von überirdischer, verstörender Foto- und Filmogenität, wie sie Rauch, Feuer, Wasser, Spiegelungen, den weichen Texturen der Landschaft und den harten des militärischen Technoschrotts eignet. Zudem sind fast alle Kapitel mit getragener Opern- und Sakralmusik von Grieg, Wagner, Prokofieff, Pärt, Mahler und Schubert unterlegt, teils von einer Sequenz auf die nächste übergreifend, teils Zäsuren setzend. Thematisch am engsten bei Gegenstand und Stimmung des Films ist Verdis «Requiem» – und als Requiem hat Herzog sein Werk auch immer wieder bezeichnet.

Neben der Verklammerung durch Bildmotive und Musik entwickelt LEKTIONEN IN FINSTERNIS einen narrativen Faden oder jedenfalls eine progressive Struktur. Sie führt vom Zeitpunkt vor der Zerstörung hin zum Bombardement, dem Akt der Zerstörung; vom Resultat der Zerstörung, sowohl in der Landschaft wie im Trauma der Überlebenden, hin zum Beginn der Löscharbeiten. Daraus, so suggeriert der Film, könnte jedoch neue Zerstörung folgen: Denn ein «Leben ohne Feuer» scheint für die Menschheit unerträglich.

Man könnte die beiden Interviews, die in den ersten Teil des Films eingestreut sind, als Widerspruch zur beschworenen Unbehausbarkeit des Planeten verstehen, doch das würde die poetischen Gleichnisse Herzogs zu wörtlich nehmen. Zwei traumatisierte arabische Frauen, jeweils frontal vor der Kamera platziert, werden von einem Dolmetscher befragt. Im Kapitel IV «Fundstücke aus Folterkammern» hat eine ältere Frau die Sprache verloren; sie kann nur noch stammeln, seit sie mit ansehen musste, wie ihre Söhne zu Tode gefoltert wurden. Im Kapitel VI «Kindheit» präsentiert eine Mutter ihren kleinen Sohn, der sich weigert, jemals wieder zu sprechen, nachdem sein Vater erschossen und er selbst von Soldaten misshandelt wurde.¹⁰ Im Makrokosmos der Zerstörung existiert der Mikrokosmos der Opfer, und ihr Auftritt ist ebenso erschütternd wie die verwüstete, in Flammen stehende

9 Das Wort hatte 1992 noch einen besonderen Klang, da Saddam Hussein im Diskurs der Zeit oft als «Satan» bezeichnet wurde.

10 Ob beide Interviews «authentischen» Charakter haben, ist nicht zu klären – im ersten Fall verzichtet Herzog auf Untertitel, sodass die gestammelten Worte der Frau nicht zu verstehen sind; im zweiten ist es durchaus möglich, dass er der Interviewten bestimmte Aussagen souffliert hat.

Mondlandschaft. Erschütternd auch durch die Entscheidung Herzogs, die «Fundstücke aus Folterkammern» – von der Zange bis zum Toaster – nicht zu erläutern, sondern lediglich auf einem Tisch auszubreiten, während man Prokofieffs zweites Violinkonzert hört, dessen schmelzende Eleganz in seltsamem Gegensatz dazu steht. Den Zuschauern bleibt überlassen, sich den Einsatz der Folterwerkzeuge vorzustellen.

Mit Kapitel VIII («Eine Wallfahrt»), kurz nach der Mitte des Films, erfolgt eine inhaltliche und formale Zäsur, ein plötzlicher Übergang zu den Löscharbeiten vor Ort, die nur durch das kurze, enigmatische Bild des gestikulierenden Firefighters zu Anfang präfiguriert waren. Hier werden auch die Einstellungen kürzer, und die Kamera steht meist auf Augenhöhe zu den Männern. Zugleich verändert sich die Farbgebung zum leuchtenden Weiß des Wasserdampfs, dem Glutrot-Orange der Flammen und Hellgelb der Schutzhelme. Nun erscheint der Film – trotz der rätselhaften Überschrift «Eine Wallfahrt»¹¹ – zunächst unverstellt dokumentarisch: Er betrachtet detailliert die schwierigen und gefährlichen Arbeitsvorgänge, verweilt auf den Firmenlogos der Uniformen («Boots & Coots», «Wild Well Control», «Safety Boss») und verlässt sich über längere Strecken auf den O-Ton – vom Brausen der Flammen und Prasseln des Löschwassers bis zum Dialog der Experten in breitem Texanisch. Doch der erste Augenschein trügt: LEKTIONEN IN FINSTERNIS lässt sich nicht auf eine Erklärung der komplexen Löschmethoden und exotischen Ausrüstung ein, sodass wiederum die Science-Fiction-Anmutung greifen kann und ebenso der Vergleich mit der Hölle. Praktische Fragen wie etwa die, wo in dieser Wüste das Löschwasser herkommt, laufen ins Leere.¹² Stattdessen streut Herzog anekdotische Augenblicke ein, die bei allem Pathos des Films für Entlastung sorgen: etwa wenn sich ein Firefighter Löschwasser in die Hose spritzt, um sich zu kühlen. Dies vor dem Hintergrund der entfesselten Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde, deren kosmischen Kräften der Mensch nur Stückwerk entgegensetzen kann: beispielsweise indem er Wasser aufs brennende Öl gießt oder Bombenschäden durch Dynamit zu heilen sucht.

Wen wir in Gestalt der Firefighter vor uns haben, bleibt ambivalent wie so vieles in diesem Film. Sind es Science-Fiction-Protagonisten? Sind es Abenteurer, die sich Gefahren um der Gefahr willen stellen, sind es Märtyrer für die gute Sache oder hoch bezahlte Söldner? Alles

11 Ob die Firefighter gemeint sind, die sich dem heiligen Feuer als Pilger nähern, oder die Filmemacher, die diese «Heiligen» besuchen, bleibt offen.

12 Hier kann das Internet Auskunft geben: Man hatte die Pipelines, die das Rohöl zwecks Verladung zum Persischen Golf leiteten, umgedreht, um Meerwasser heranzupumpen.

scheint zu passen oder auch wieder nicht. Dann erscheinen zwei Firefighter und entzünden mit unverhohlenem Grinsen eine Ölfontäne. Aus den Feuerwehrleuten sind Feuerteufel geworden, und Herzog kommentiert sie mit rhetorischen Fragen aus dem Mund seiner Alien-Figur: «Zwei Gestalten haben sich einer Ölquelle genähert. Einer hat eine Fackel entzündet. Was haben die beiden vor? Wollen sie den Brand wieder entfachen?» Und kurz darauf: «Ist ein Leben ohne Brände für sie nicht mehr denkbar? Vom Wahnsinn ergriffen tun es ihnen andere gleich. Jetzt sind sie zufrieden, jetzt gibt es wieder etwas zu löschen.»

Wer sich mit der Materie auskennt, weiß allerdings, dass man Ölfontänen oft präventiv anzündet, um zu verhindern, dass sich das Rohöl in die Landschaft ergießt, wo es weit schlimmere Umweltkatastrophen anrichtet als der giftige Qualm.¹³ Wiederum nimmt sich Herzog also Freiheiten heraus, indem er eine zweckgebundene, keineswegs dem Wahnsinn entsprungene Aktion der Feuerwehr in der Montage umdeutet zu einer diabolischen Geste und einer Parabel ewiger Kriegslust. Und man kann sich fragen, ob Herzog hier zugleich auf die amerikanische Interventionssucht abzielt – schließlich wurde deutlich gezeigt, dass die Firefighter aus den USA kommen.¹⁴ Damit wäre allerdings die politische Enthaltensamkeit des Films zerbrochen – doch vielleicht ist der Film gar nicht so unpolitisch, wie ihm vorgeworfen wurde.

LEKTIONEN IN FINSTERNIS ist mehrbödiger: auf der einen Ebene dokumentarische Aufnahmen, die sich auf ein authentisches Geschehen beziehen lassen, auch wenn dies verbal verleugnet wird; auf der anderen imaginäre Bezüge und Vergleiche, Umdeutungen, Verdrehungen, Rekontextualisierungen, Assoziationen, Bibelzitate, Musik von hoher emotionaler Intensität, persönliche Kommentare, rhetorische Fragen und ein didaktischer Gestus, wie ihn bereits der Ausdruck «Lektionen» im Titel enthält – der Film als Lehrstück, als Warnung. Sowohl die apokalyptischen Zitate und Anklänge ans Jüngste Gericht als auch der Science-Fiction-Bezug zielen darauf, dass hier mehr verhandelt wird als ein bestimmter Krieg: «I set out to record crimes perpetrated against not just humanity, but Creation itself. Our entire world seems to be burning away» (Herzog 2014, 297).

Herzog kappt die Verbindung zwischen faktischer Wirklichkeit und allegorischer oder symbolischer Deutung auf multiple Weise. Aber er

13 Vgl. die Ausführungen im SPIEGEL TV MAGAZIN: «Vor 20 Jahren: Die brennenden Ölquellen von Kuwait», *SpiegelOnline*, 23.05.2011.

14 Jedoch taucht diese Interpretation, so weit ich feststellen konnte, in der durchaus positiven amerikanischen Rezeption nicht auf.

sorgt zugleich durch die Kontinuität von Bildmotiven über die Kapiteltgrenzen hinweg dafür, dass die dokumentarische Ebene nie ganz abbricht, sodass die Schichten der Darstellung zu Bewusstsein kommen. Dabei wird die essayistische Enunziation als Prozess am Schneidetisch zur Hauptsache, obschon die Bilder in ihrer elementaren Kraft und ästhetischen Vollendung durchaus als Hauptsache genügen könnten. Und sie verlieren auch nie ihre faktische Kraft und Eindringlichkeit. Dass beide – Herzogs Deutung und die gefilmte Wirklichkeit – simultan über- oder aufeinander existieren können, liegt nicht zuletzt daran, dass die Umdeutungen des filmischen Materials den Bildern nachgängig sind, sie in die Vergangenheit verweist, auch wenn der Kommentar auf Gegenwärtigkeit insistiert. Herzog tritt in einen Dialog mit der gefilmten Wirklichkeit, um das Unfassbare durch starke allegorische und metaphorische Umhüllung zu bewältigen. Indem er häufig die Tonart seines Kommentars wechselt und mit immer neuen Assoziationen aufwartet, kommt keine ästhetische Beschaulichkeit auf – zu stark ist auch der biblische Horror und das Grauen angesichts der monströsen Verwüstung. Widersprüche tun sich auf zwischen den einzelnen Teilen und Bezügen, die sich aber im fluktuierenden essayistischen Charakter des Films als unwesentlich auflösen und zu seiner eigenartigen poetischen Qualität beitragen. Janet Maslin (1995) beschreibt dieses Schweben zwischen ernüchternden Fakten und fast unerträglicher Schönheit: «Mr. Herzog uses his gift for eloquent abstraction to create sobering, obscenely beautiful images of a natural world that has run amok: terminally, or so it seems.»

Bei der Premiere auf der Berlinale 1992 kam es zum Eklat, LEKTIONEN IN FINSTERNIS provozierte das Publikum zu feindseligen Protesten. Man warf Herzog unangemessene «Ästhetisierung des Grauens» vor, was dieser unbescheiden mit einem Hinweis auf Dante und die Gemälde von Bosch, Breughel und Goya zurückwies.¹⁵ Im Ausland erschien die Berliner Reaktion unverständlich¹⁶ – doch auch in Deutschland folgte nach dem unerfreulichen Start die Verleihung des Adolf-Grimme-Preises (1993). Warum dieser poetische, allegorische, verstörende und zugleich gewitzte und gewagte Filmessay bei seiner Premiere so wenig Verständnis fand, lässt sich zumindest teilweise aus der Vorgeschichte erklären, wie sie von Chris Wahl (2011b) minutiös

15 Vgl. dazu Herzogs eigene Darstellung (2014, 293).

16 Vor allem die amerikanischen Kritiken zu LEKTIONEN IN FINSTERNIS waren sehr positiv. So schreibt Robert Koehler, «[LESSONS IN DARKNESS] may simply be the most horrifying, and most beautiful, film on television this year» (*The Los Angeles Times*, 25.8.1992).

recherchiert und von Lutz Koepnick (2011) im Kontext von Herzogs Affinität zur Musik Richard Wagners herausgearbeitet wurde.

Zunächst ist anzunehmen, dass viele Berlinale-Zuschauer mit falschen Erwartungen an den Film herangingen, eine klare politische Stellungnahme für geboten hielten und dem apokalyptischen Pathos des Films ebenso wie dem Einsatz der Musik Wagners misstrauten. Zudem war die Reaktion des Publikums durch frühere deutsche Verrie von Werner Herzogs Filmen vorgebahnt, bei denen Vorwürfe wie megalomane Überwältigung, Ausbeutung von Laiendarstellern, Behinderten und indigenen Statisten oder maßlose, pompöse ästhetische Genusssucht eine Rolle gespielt hatten – all dies nicht ganz unbegründet.¹⁷ Die Vorwürfe ließen sich vermutlich ad hoc wieder aufwärmen, sodass das Berlinale-Publikum schnell bei der Hand sein konnte, seiner Entrüstung Ausdruck zu verleihen.

Einen Hintergrund der Vorwürfe bildete sicherlich auch die deutsche Diskussion um Darstellungen des Holocaust, die jedwede «Ästhetisierung des Grauens» als Beschönigungsversuch oder eben «Ausbeutung des Leidens Anderer» verbannte. Ebenso sind die ideologischen Implikationen Richard Wagners ein deutsches Problem. Lutz Koepnick geht es daher sowohl um Gemeinsamkeiten wie um Unterschiede zwischen Herzog und Wagner, wenn er den deutschen Vorbehalten auf den Grund zu kommen sucht. Er referiert zunächst den Kern des kritischen Diskurses:

Herzogs Filmkunst laufe [...] auf nichts anderes hinaus als auf eine an Wagner geschulte Ästhetisierung des Lebens, in dessen Rahmen weder ethische noch politische Dimensionen eine Rolle spielten und die Welt allein als große Oper, als Kraftwerk totaler Einfühlung und Selbstausslöschung Geltung besitze. (2011, 234)

Koepnick versteht Herzogs Filmästhetik nun «gerade nicht als wagnerianisches Ästhetisierungsprojekt, als Teil eines vermeintlich totalitären Versuchs, Kunst und Leben auf prekäre Weise «gleichzuschalten»» (ibid., 236):

Im Unterschied zu Wagners *Parsifal* [...] dient Herzog Wagners Musik vor allem dem Versuch, den durch Naturkatastrophen und menschliche Gewalt induzierten Stillstand historischer Zeit wieder ins Laufen zu bringen,

17 Die Vorwürfe erreichten mit FITZCARRALDO (1982) ihren Höhepunkt, in dessen Folge Herzog verschiedentlich verleumdet und von seinem Hauptdarsteller Klaus Kinski aggressiv beschuldigt wurde (vgl. Wahl 2011b).

traumatische Erstarrungen also gleichsam homöopathisch zu lockern, ohne ihre ursprünglichen Ursachen, ihren Schmerz, ihre Brutalität völlig vergessen zu lassen. (ibid., 253)

Dem könnte man hinzufügen, dass die eindruckliche Kraft von Bildern und Musik in *LEKTIONEN IN FINSTERNIS* notwendig ist, um der Größenordnung der ökologischen Katastrophe und Kriegszerstörung gerecht zu werden. Ein Requiem leistet ja ebendas: In der Trauer wird das Verlorene überhöht (aber auch ausgegliedert aus dem Alltag), gewinnt erhabene Bedeutung und wird im Erlebnis der Kunst kathartisch erfahren. Feierlichkeit und künstlerische Vollendung stellen keine unzulässige Ästhetisierung dar, sondern erfüllen eine wichtige seelische Funktion, die mit Beschönigung nichts zu tun hat.

«If I showed *LESSONS OF DARKNESS* to audiences at the Berlin Festival today, they would like it», so Herzog im Gespräch mit Paul Cronin (2014, 293), und vermutlich hat er Recht. Seit der Berlinale 1992 ist viel Zeit vergangen, und im Zuge des kulturellen Wandels sind auch die pauschalen allergischen Reaktionen auf eine «Ästhetisierung des Grauens» mehr oder weniger abgeklungen. Auch das deutsche Verhältnis zu Herzog hat sich gewandelt, wie die hier zitierten Autoren ebenso wie zahlreiche Seminare und Events zu seinen Filmen, die in den letzten Jahren in Deutschland stattfanden, erkennen lassen. 2010 wurde Werner Herzog als Jurypräsident der Berlinale eingeladen, eine Ehre, die er nicht ausschlug. 2013 erhielt er den Deutschen Filmpreis. Doch schon seit längerem hat er sein Lebenszentrum nach Los Angeles verlegt, wo er eine Filmschule besonderer Art gegründet hat. «Werner Herzog's Rogue Film School», eine Schule «für die Filmguerilla von morgen» (*Berliner Morgenpost*, 9.2.2010), fand erstmals 2009 statt und floriert seitdem.

Heute, im Jahre 2016, da die verheerenden Folgen des Klimawandels allgemein bewusst werden und die Kriege im Nahen Osten nicht versiegen wollen, wirkt der Film von 1992 wie eine visionäre Prophezeiung, ein antizipiertes Wahrwerden der *Offenbarung des Johannes*, aus deren gnadenlosem Endzeittext Werner Herzogs *LEKTIONEN IN FINSTERNIS* zitiert: «Und in jenen Tagen werden die Menschen den Tod sehen und nicht finden. Sie werden den Tod begehren, und der Tod wird vor ihnen fliehen.» Doch die *Offenbarung* endet, ebenso wie Mahlers zweite Symphonie, die dem letzten Kapitel des Films unterlegt ist, mit der Vorstellung der Errettung. Herzog belässt es allerdings beim impliziten Verweis auf eine solche transzendente Hoffnung. «Total destruction overwhelms any promise of redemption», wie Brad Prager (2007, 182) schreibt.

Literatur

- Ames, Eric (2012) *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bitoun, Olivier (2011) Werner Herzog integrale [<http://www.dvdclassik.com/critique/lecons-des-tenebres-herzog/>] (letzter Zugriff August 2016)].
- Buss, Esther (2010) Ekstatische Wahrheit. Herzogs «Signature Style»: Grenzüberschreitungen jedweder Art. In: *Filmdienst*, 13, S. 20–22.
- Chung, Jihae (2016) *Das Erhabene im Kinofilm. Ästhetik eines gemischten Gefühls*. Marburg: Schüren.
- Herzog, Werner (2014) *A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*. London: Faber & Faber.
- Holfelder, Moritz (2012) *Werner Herzog: Die Biografie*. München: Langen Müller.
- Jaspers, Kristina / Zill, Rüdiger (Hg.) (2015) *Werner Herzog – An den Grenzen*. Berlin: Bertz & Fischer.
- Koepnick, Lutz (2011) Archetypik der Gefühle – Werner Herzog und die Oper. In: Wahl 2011a, S. 234–259.
- Maslin, Janet (1995) Werner Herzog's Vision of a World Gone Amok. In: *The New York Times*, 25.10.1995.
- Moore, Frazier (2001) New Tools Showed Gulf War on TV [<http://chotank.com/frazmoore.html>] / (letzter Zugriff August 2016)].
- Prager, Brad (2007) *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London/New York: Wallflower.
- (2012) *A Companion to Werner Herzog*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Schwarz, Alexander (1995) Wahre Bilder des Grauens. Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs LEKTIONEN IN FINSTERNIS (1992). In: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hg. v. Manfred Hattendorf. München: Diskurs Film, S. 167–190.
- Wahl, Chris (Hg.) (2011a) *Lektionen in Herzog. Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*. München: Edition Text und Kritik.
- (2011b) «Ein Erlebnis, das ich nicht missen will» – Die Rezeption von Werner Herzog in Deutschland. In: Wahl 2011a, S. 15–82.
- (2011c) Das Authentische und Ekstatische versus das Stilisierte und Essayistische – Herzogs Doku-Fiktionen. In: Wahl 2011a, S. 282–327.