

Allegorien der Geschichte: Werner Herzogs *Lektionen in Finsternis*

Verena Kick

University of Washington

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5307-5514>

Abstract

*Werner Herzogs Darstellung der Folgen des Ersten Golfkrieges in seinem Dokumentarfilm *Lektionen in Finsternis* (1992) wurde oftmals im Kontext der Erfahrung des Erhabenen diskutiert, die beim Zuschauer eine kritische Auseinandersetzung mit dem Film hervorrufen soll. Dieser Essay vertritt die Auffassung, dass Herzog ein allegorisches Montageverfahren heranzieht, welches nicht nur eine kritische Reflexion beim Zuschauer auslöst, sondern auch Herzogs Verständnis von Geschichte und dessen filmischer Übersetzung beschreibt. Mit Hilfe von Walter Benjamins Verständnis von Allegorie, Emblem und Denkbild und aufbauend auf seinen Überlegungen in *Über den Begriff der Geschichte* lässt sich eine allegorische Filmanalyse etablieren, die es ermöglicht, Herzogs Geschichtsverständnis wie auch sein Verfahren von Geschichtsschreibung in *Lektionen in Finsternis* zu fassen und zu beschreiben. Das Potential der Allegorie, den Wechsel von Innehalten und Bewegung von Geschichte sichtbar zu machen, bildet die Grundlage dieser Untersuchung. Herzogs Allegorien bestehen aus statischen Emblemen auf der Mikroebene und werden zu allegorischen Montagen auf der Makroebene des Films. Diese allegorische Herangehensweise an eine Filmanalyse zeigt wie dieses kinematographische Verfahren in *Lektionen in Finsternis* Geschichte nicht nur in Bezug auf den Menschen und seine Sprache, sondern auch bezüglich der Darstellung von Natur demontiert und gleichzeitig neu remontiert.*

Keywords: Allegorie, Werner Herzog, *Lektionen in Finsternis*, Emblem, Geschichtsschreibung, Historiographie, Dokumentarfilm

„Meine Filme sind keine Allegorien“ (Fieschi, Girard 15; Übersetzung durch die Autorin). Das proklamiert Werner Herzog 1975, als er in einem Interview über *Jeder für sich und Gott gegen Alle* (1974) und *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) gefragt wird, ob seine Filme allegorisch seien. Mit der Ablehnung des Allegoriebegriffs für seine Filme reiht sich Werner Herzog in eine jahrhundertelange Tradition ein, die eine allegorische Anschauung in Literatur und Kunst ausklammert. Sogar Jorge Luis Borges, oft als ein Meister der Allegorie gesehen, sieht sie als einen „aesthetic error“ (155). Für ihn ist die Allegorie ein überkommener, unkritischer Begriff, der höchstens in einem geschichtlichen Interesse steht. Dieses Interesse unterstreicht in etwa der Kunstkritiker Craig Owens in seiner Untersuchung zum allegorischen Impuls in der postmodernen Kunst als die zentrale Eigenschaft der Allegorie: „its capacity to rescue from

historical oblivion that which threatens to disappear“ (53; Hervorhebung durch die Autorin). Somit agiert die Allegorie genau in der Lücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart und führt damit eine fundamentale geschichtliche Bewegung aus, wie Owens festhält: „a conviction of the remoteness of the past and a desire to redeem it for the present – these are its two most fundamental impulses“ (53). Die Allegorie verbindet das Hier und Jetzt mit dem Gewesenen und Geschehenen – ein Allegorieverständnis, wie es bereits Walter Benjamin 1925 in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* formulierte, als er das Potenzial des Symbols mit dem der Allegorie in Bezug auf ihre Fähigkeit, Geschichte zeitlich darzustellen, vergleicht: Im Gegensatz zum Symbol, das in einem zeitlichen Stillstand „das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erleuchtung flüchtig“ ausdrückt (GS I.1 343; Hervorhebung durch die Autorin), wohnt der Allegorie, indem sie als „facies hippocratia der Geschichte als Urlandschaft dem Betrachter vor Augen liegt“ (343), eine Unruhe und damit eine Bewegung inne, die es ihr ermöglicht, Geschichte in ihren Bewegungen zu folgen.

Im selben Interview wird Herzog auch nach seinem Verständnis von Geschichte gefragt, worauf er zunächst antwortet, dass er keinerlei geschichtliches Wissen besitze. Er räumt aber ein: „ . . . aber ich glaube eine Art inneren Instinkt für das Verständnis der [geschichtlichen] Bewegungen zu haben“ (Fieschi, Girard 14; Übersetzung durch die Autorin). Herzog versteht damit Geschichte als Bewegung, hält aber eine allegorische Bewegung für unangemessen, um Geschichte, sei es die Geschichte Kaspar Hausers oder Aguirres, auszudrücken. Dies liegt vermutlich am unscharfen Allegoriebegriff Herzogs, den er hier mit Ironie gleichsetzt und im Gegensatz zu seinem direkten Blick sieht. Kontrastiert man aber den Allegoriebegriff mit dem der Geschichte, kristallisiert sich als gemeinsamer Nenner die Bewegung heraus, die etwas anderes, als zunächst sichtbar ist, ausdrücken will. Aus dieser Verbindung von Geschichte und Allegorie in einer steten Bewegung lassen sich mit Hilfe von Walter Benjamins Verständnis von Allegorie, Emblem und Denkbild wie auch aufbauend auf seinen Überlegungen in *Über den Begriff der Geschichte* produktive Untersuchungskategorien für Herzogs Filme ableiten.

Dieser Essay vertritt die Auffassung, dass Werner Herzog Verfallsstationen der Geschichte vor allem in Bezug auf die Zerstörungen durch den ersten Golfkrieg in *Lektionen in Finsternis* (1992) durch Allegorien portraitiert, die aus höchst künstlichen Arrangements von emblematischen Bildelementen bestehen. Herzogs Verständnis von Geschichte als Bewegung, und das Potenzial der Allegorie, geschichtliche Bewegung nicht nur aufzuzeichnen, sondern auch sichtbar zu machen, bildet die Grundlage dieser Untersuchung. Herzogs Allegorien tendieren zu statischen Emblemen auf der Mikroebene und zu allegorischen Montagen auf der Makroebene des Films. Dieses kinematographische Verfahren demontiert schließlich in *Lektionen in Finsternis* Geschichte nicht nur in Bezug auf den Menschen und seine Sprache, sondern auch bezüglich der Darstellung von Natur, und damit auch in Bezug auf Raum und Zeit. Zugleich nutzt dieses Verfahren die Montage und remontiert Geschichte allegorisch. Somit geht es in diesem semiotischen Fluss um den problematischen Akt des historischen Bedeuten. Demnach ergeben sich folgende Fragestellungen: Wie bereichert eine Analyse von Herzogs Allegorien die Möglichkeit seine Geschichtsauffassung zu beschreiben? Wie kann eine allegorische Dimension generell ein historisches Verständnis bereichern? Wie radikal Herzog dies gelingt, entscheidet letztlich darüber, inwieweit seine Filme ästhetischer Ausdruck privater, intellektueller Melancholie sind und inwiefern er eine sinntheoretisch und geschichtsphilosophisch

angemessene Signatur für die allegorische Darstellung von Geschichte im Film findet.

Herzogs Dokumentarfilm *Lektionen in Finsternis* (1992) eignet sich aus zwei Gründen für die Untersuchung allegorischer Konstruktion von Geschichte. Zum einen stellt Herzogs Film die Nachwehen eines geschichtlichen Ereignisses, des ersten Golfkriegs in Kuwait, in Form von Ruinen, sprachlosen Menschen und brennenden Ölquellen dar. Zum anderen rief der Film bei seiner Premiere auf der Berlinale 1992 eine ungewöhnliche Kontroverse über dessen geschichtliche Authentizität hervor. Das Publikum und die Kritiker zeigten sich schockiert, weil der Film nicht ihren Erwartungen entsprach. Der Film lieferte keine authentischen Nachkriegsbilder, wie man hätte vermuten können. Stattdessen konfrontiert der Film die Zuschauer mit einer Kombination aus berauschend schönen Bildern und opulenter klassischer Musik. Während dieser Essay sich mit der Verbindung der Bilder zu einem allegorischen Geschichtsverständnis befasst, hat Jacob-Ivan Eidt sie unter dem Begriff des Erhabenen, basierend auf den Ideen von Kant, beschrieben. Eidt zeigt, dass Herzogs Einsatz der Erfahrung des Erhabenen zusammen mit einem Soundtrack aus klassischer Musik von, zum Beispiel, Grieg, Verdi und Wagner, einen durchgehenden Rahmen für das Verstehen des Films bildet: „Herzog’s images are squarely rooted in the category of the sublime. They are, however, not meant to please on a purely aesthetic level. Where music is present, it is not employed to serve spectacle, but rather to channel the reflective questioning engendered by the sublime image“ (Eidt par.V). Während Eidt zeigt, dass Herzogs Einsatz des Erhabenen beim Zuschauer eine kritische Auseinandersetzung mit den Kriegsfolgen hervorrufen soll (Eidt par. I),¹ will dieser Artikel zeigen, dass ein kritische Reflexion des Zuschauers auch durch die einzelnen emblematischen Einstellungen und durch ihre Montage zu Allegorien hervorgerufen werden kann. Ähnlich wie Eidt argumentiert auch David LaRocca, der vom „humanistic sublime“ (452) spricht, wenn der Zuschauer durch Herzogs Portrait von äußeren Landschaften seine innere, menschliche Landschaft wahrnehmen kann. Laut LaRocca, sollte es aber weder Voyeurismus noch Katharsis sein, sondern den Zuschauer zum Nachdenken anleiten (463). Wie auch LaRocca, untersucht Jennifer Fay *Lektionen in Finsternis* in Bezug auf die Darstellung der Kriegsauswirkungen, wobei ihr Fokus eher auf *Little Dieter Needs to Fly* (1997) liegt. Sie zeigt eine gegenteilige Auffassung des Krieges in diesen beiden Filmen auf. Dieter Dengler, der fasziniert zu den Kriegsfliegern nach oben blickt, steht dem Zuschauer von *Lektionen in Finsternis* gegenüber, der durch die Luftaufnahmen aus der Sicht eines Piloten dem Krieg abschwören soll (255). Somit betont sie, wie häufig Herzog in seinem Oeuvre auf das Kriegsthema zurückkommt. Im publizistischen wie auch im öffentlichen Diskurs wurde aber Herzogs Umgang mit diesem Thema kritisiert, weil sie „zu diesem Thema wohl einen ganz anderen Film erwartet [hatten], der beispielsweise sog. *authentische* Bilder vom Kriegsgeschehen verwendet ...“ (168), wie Alexander Schwarz schreibt. Schwarz geht, wie auch Eidt, LaRocca und Fay, auf die Verbindung der Ästhetik des Films mit der Seherfahrung des Zuschauers ein (180), und stellt, in Berufung auf Thomas Elsaessers Konzept des „analytical editing“ (183), fest, dass „Herzogs Bilder nicht als reine Abbilder der Wirklichkeit verwendet [werden]. Neben die Logik des Sichtbaren tritt die Logik des Geschehens, i.e. der Begründungszusammenhänge. Ein filmischer Diskurs wird geschaffen“ (183). In dieser Arbeit wird dieser filmische Diskurs weniger aus der Perspektive des Erhabenen als aus der Sicht der Geschichtsschreibung und einer allegorischen Montagetechnik beschrieben, die aber, wie auch die erwähnten Untersuchungen zu Herzogs Film, von der Seherfahrung und der dadurch ausgelösten Reflexion im Zuschauer ausgeht. Werner Herzog, überrascht von der negativen

Reaktion der Öffentlichkeit, gibt selbst einen Hinweis auf eine allegorische Lesart seiner Golfkriegsdokumentation. Seiner Rede *On the Absolute, the Sublime and Ecstatic Truth* zufolge, wandte er sich Dante und Hieronymus Bosch zu, um seine filmische Ausdrucksform einer Katastrophe zu rechtfertigen. Herzog ruft in seiner Rede den Allegoriker Bosch als seinen „Schutzengel“ an und verbindet durch seine Aussage seine apokalyptischen Bilder in *Lektionen in Finsternis* mit Boschs allegorischen Bildern der Hölle.² Diese von Herzog nur angedeutete allegorische Lesart soll im Folgenden genauer darlegt und auf den Film angewendet werden.

Bevor die Embleme und Allegorien des Films im Detail offengelegt werden können, muss eine Definition von Allegorie und ihrer Beziehung zu Geschichte und Film, wie auch der Begriff des Emblems – bei Benjamin zum Denkbild erweitert – genauer umrissen werden. Daraus sollen Untersuchungskategorien entworfen werden, mit denen sich die Allegorien der Geschichte in *Lektionen in Finsternis* herausarbeiten lassen. Hierbei erweisen sich Walter Benjamins Ideen zu Allegorie, zum Denkbild und zur Geschichte wie auch die Abhandlungen von Jane Brown, Chris Owens und Bainard Cowan als hilfreich, da sie die Relevanz der Allegorie für die moderne Kunst und Literatur unterstreichen und dabei dem Begriff eine produktive Definition verleihen.

Während Owens die Allegorie für die postmoderne Kunst rehabilitiert, greift Jane Brown für ihre Untersuchung literarischer Werke auf die visuelle Herkunft der Allegorie zurück. Sie arbeitet in den mimetisch erscheinenden Gemälden des barocken Landschaftsmalers Claude Lorrain allegorische Beziehungen der einzelnen Bildelemente zueinander heraus. Sowohl Owens wie auch Brown weisen auf die fundamentale Verbindung von Allegorie und bildlicher Darstellung hin. Wie Brown, greift Owens auf die griechische Etymologie von Allegorie („allos“ = etwas „anderes“ sagen) zurück, um eine Begriffsdefinition zu finden. Für Brown ist dabei wichtig, dass, im Gegensatz zur Mimesis, die nur das Natürliche abbildet, die Allegorie das Übernatürliche sichtbar machen kann (6). Sichtbare Elemente müssen so verschoben, erweitert und überlagert werden, dass unsichtbare Strukturen zum Vorschein kommen. So entstehen Spannungsfelder, die eine hohe Bewegungskraft der Allegorie bestätigen. In Literatur und Kunst werden allegorische Spannungsfelder durch Gegenüberstellungen von Raum und Zeit dargestellt. Brown sieht dies in Claudes *Landscape with Abraham Expelling Hagar*. Es stellt dar, wie Abraham Hagar in die Wüste aussendet. Das Gemälde zeigt aber weder ein Nomadenzelt noch eine Wüste, sondern sattes Grün, eine italienische Villa, und unerwarteterweise auch Ruinen. Abgebildeter Raum und geschichtliche Zeit treffen so aufeinander: „a gentle continuity of time is expressed by juxtaposition of ruin, continuing life, and new day“ (Brown 18). Owen differenziert ähnlich die allegorische Bewegung in Photographien durch räumliche Kategorien aus. Allegorische Bilder kreieren eine Distanz zu ihrem Inhalt, in etwa durch Vergrößern oder durch wiederholtes Übereinanderlegen von Bildern (56). Solch allegorische Bewegungen wohnen auch den bewegten Bildern des Films schon von Grund auf inne, wie Angus Fletcher für das heutige Kino feststellt: „Consider the films: there has been no lack of allegory in recent cinema“ (365).³ Das soll aber nicht heißen, dass alle Filme allegorisch sind – genauso wenig wie jedes Gemälde allegorisch ist. Auch der Filmtext muss durch einen zweiten Text überlagert werden, um eine allegorische Interpretation zu erlauben. Zudem eignen sich vor allem Filme, in deren Zentrum geschichtliche Ereignisse stehen, für eine allegorische Filmanalyse. Zum einen weil es ein Medium ist, das eine Selbstreflexion beim Zuschauer erlaubt, wie bereits Walter Benjamin in *Das*

Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit erkannt hat (GS I.2 462); zum anderen, weil für Benjamin, wie Vanessa Schwartz in ihrem Beitrag unterstreicht, die Idee von Geschichte filmisch geprägt ist (Schwartz 1739) – vor allem, da „Geschichte . . . in Bilder, nicht in Geschichten [zerfällt]“ wie er im *Passagen-Werk* schreibt (GS V.1 596). So kann auch Geschichte durch die Technik der Montage re-komponiert werden. In diesem Moment wird dann auch Benjamins Allegoriebegriff relevant, da er eng mit seinem Geschichtsverständnis verbunden ist, wie Cowan herausarbeitet: „The term ‚history‘ pervades Benjamin's writing . . . it is a highly paradoxical . . . concept, for it is both the source of all suffering and misunderstanding, and the medium through which significance and, indeed, salvation are attained. Allegory alone among literary forms can see this double, self-opposed movement of history at one and the same time“ (116; Hervorhebung durch die Autorin). Somit ist die Allegorie vornehmlich eine „Anschauungsweise“ (GS I.1 339), zugleich aber auch eine „Bildertechnik“ (GS I.1 339) wie eben auch ein „Ausdruck“ (GS I.1 339), wie Benjamin oftmals schreibt. Für Herzogs Film und eine Analyse des Films bedeutet dies, dass der Allegoriebegriff sowohl ein Ausdruck von Herzogs Geschichtsauffassung sein kann, wie auch eine Analysekategorie für deren Darstellung im Film.

Eine allegorische Filmanalyse versucht nun Einstellungen und Sequenzen nicht mehr in ihrem horizontalen, kontinuierlichen Gefüge zu verstehen. Stattdessen schlägt sie vor, den Film durch vertikale Einschnitte zu segmentieren, um so eine Mikro- und Makroebene herauszuarbeiten. Diese Einschnitte können jene doppelte, in sich gegenteilige, geschichtliche Bewegung durch ihre Überlagerungen im fertigen Film darstellen. Auf einer Mikroebene besteht ein Film aus einzelnen Einstellungen, die in sich wie ein alleinstehendes emblematisches Kunstwerk untersucht werden können. Ich gehe hier von einem erweiterten Emblemverständnis aus, so wie es bei Benjamin in seinem Konzept des Denkbilds zum Ausdruck kommt. Karoline Kirst zeigt in ihrem Essay die Verbindung von barockem Emblem und Benjamins Denkbild auf (515), das wie das Emblem versucht durch seine drei Teile, *Pictura* (Bildzeichen), *Inscriptio* (Leitspruch) und *Subscriptio* (Epigramm), etwas sowohl darzustellen und gleichzeitig einen Deutungsansatz zu liefern. Anders aber als das barocke Emblem, das zum Nachdenken über die Welt anregen sollte, will Benjamin mit Hilfe des Denkbildes eine narrative Form finden, die der Erfahrung des Großstadtmenschen entspricht und jene Schockerfahrungen hervorrufen möchte, die er sonst in der Masse der Erfahrungen übersieht (Kirst 515). Im Film allerdings, schlage ich vor, werden solche Schockerfahrungen durch die Montage der einzelnen emblematischen Einstellungen zu einer Makrostruktur aufgefangen, verzögert, und zu Allegorien verschoben. Die Makrostruktur folgt nicht einem realitätsgetreuen Ablauf von Zeit und Raum, sondern jede Einstellung wird im Schneiderraum montiert, wodurch Kontinuitäten, aber auch Gegenüberstellungen geschaffen werden. Solche Spannungsfelder werden durch die Montage von Emblemen zu Allegorien im Film, und vor allem in *Lektionen in Finsternis*, zum Ausdruck gebracht. Diese allegorischen Spannungsfelder zeigen schon eine geschichtliche Bewegung zwischen Gewesenem und der Gegenwart an, wie Benjamin es bei seinem Leser durch das Denkbild erreichen wollte: „His *Denkbild* urges the reader to turn backward upon history, to recognize in himself ‚das Gewesene‘ as philosophical material which has yet to be re-presented ‚vergegenwärtigt‘“ (Kirst 515). Damit kann man auf der Mikroebene eines Films festhalten, dass in *Lektionen in Finsternis* eine einzelne Filmeinstellung ein zum Denkbild erweitertes Emblem ist. Auf der Makroebene, wenn nun diese emblematischen Einstellungen in der filmischen Montage verbunden werden, kommt es dann zu weiteren Bedeutungsverschiebungen, so dass

die im Film montierten Einstellungen als Allegorien der Geschichte in *Lektionen in Finsternis* zu lesen sind. Der Zuschauer soll nicht nur flüchtig die Kriegszerstörungen in Kuwait sehen können, sondern Zeit haben, diese zu betrachten – an einer Schnittstelle, als der Krieg bereits vorbei war, die Auswirkungen aber in der Gegenwart sichtbar waren. Eine allegorische Montage gewährt dem Zuschauer eine solche Betrachtung, wenn Raum und Zeit nicht mehr zu einer allein dynamischen Sequenz zusammengefügt werden, sondern man sie zugleich auch zu einem statischen Fragment werden lässt.

Da Embleme und allegorische Montage beide vertikale Einschnitte in die horizontale Progression des Films sind, können sie nicht in dieser Analyse getrennt gehalten werden. Ansonsten würde man einzelne Embleme des Films dekontextualisieren und ihre Funktion in der Makrostruktur des Films missachten. Zudem kann es nur in der Natur des allegorischen Films liegen, wenn Embleme durch eine Montage erweitert oder überlagert werden. Während das Emblem mehrere Medien – Bild, Zwischentitel, Musik, Ton – in sich vereinigt, und damit eine einzelne Kameraeinstellung zur Allegorie werden lassen kann, definiert sich allegorische Montage dadurch, dass sie allein auf visueller Basis funktioniert und dabei die Makrostruktur des *gesamten* Films umspannen kann. Während im Emblem die Akkumulation und das Übereinanderlegen der Medien eine große Rolle spielt, bleibt in der Montage der Nachdruck auf der Form, *wann* ein Schnitt gemacht wird, und auf den daraus entstehenden Inhalt. Der Fokus dieses Essays liegt auf *Lektionen in Finsternis*, aber ich möchte die Eingangssequenz von *Fata Morgana* (1970) nutzen, um meine Untersuchungskategorien kurz zu illustrieren. Diese poetische Dokumentation über die nordafrikanische Wüste und deren Bewohner wurde in der Sekundärliteratur oftmals als Vorläufer von *Lektionen in Finsternis* bezeichnet, aber nicht dahingehend analysiert.⁴

Die Eingangssequenz der acht Einstellungen der landenden Flugzeuge in *Fata Morgana* ist eine allegorische Montage, die auf einem Emblem aufbaut. Der Zwischentitel „Die Schöpfung“ schafft zusammen mit der nachfolgenden Flugzeuglandung ein unvollständiges Emblem. Im Barock bestand ein Emblem aus einer Pictura, einer Inscriptio (eine sentenzhafte Überschrift) und einer Subscriptio (ein den Bildinhalt deutendes Epigramm). „Die Schöpfung“ als Inscriptio bringt einen biblischen Kontext mit sich, während die Frontalaufnahme des landenden Flugzeugs als Pictura einen komplett anderen Referenzrahmen im Zuschauer aktiviert. Die lange Einstellung des Landevorgangs erlaubt eine Studie dieser technologischen Errungenschaft des Menschen, die ihm verhoffen hat, den Luftraum zu erobern.⁵ Dies aber war ihm in der Schöpfung eigentlich nicht auferlegt. Es entsteht eine Spannung zwischen zwei Kontexten, bewegen wir uns doch aus geschichtlicher Sicht vom Anfang der Schöpfung bis zum Höhepunkt des technischen Zeitalters – und das in nur wenigen Filmsekunden. Das Flugzeug landet nicht nur einmal, sondern insgesamt acht Mal – einmal mehr als in den sieben Tagen des biblischen Schöpfungsberichts. Herzogs Montage, die hier als Subscriptio dient, montiert wiederholend, ohne den Kamerawinkel zu verändern, eine Landung nach der anderen. Dabei fängt die vertikale Achse der Landungen an, die horizontale Ebene der Kameraeinstellung und des fortlaufenden Films zu überzeichnen. Mit jeder Landung schwellen die Abgase in der ansteigenden Tageshitze an, wodurch eine künstliche Luftspiegelung erzeugt wird, die das Flugzeug immer weiter verblassen lässt. Diese Luftspiegelung setzt Herzog im Anschluss an die Landungen mit einer *nicht* künstlich erzeugten Spiegelung in der Sahara gleich. Der Zeitfaktor wird im Bild

aufgesogen, da rein von der Belichtung her kein Unterschied in der Tageszeit auszumachen ist. Der Raumfaktor, zusammen mit dem Flugzeug, wird auch förmlich in die Montage der Einstellungen hineingezogen, wenn die eigentlich zunächst bedeutungstragende Instanz, das Flugzeug, unwichtig wird, und Platz machen muss für die künstliche Luftspiegelung. Spätestens die Aufnahme eines Flugzeugwracks in der Wüste ein paar Minuten später belegt diese Bedeutungsverschiebung, wenn das Flugzeugwrack durch Nahaufnahmen mehr geschichtliches Potential trägt, als das funktionierende Flugzeug bei seinen Landungen am Anfang.⁶

Die allegorische Bewegung der Aufnahmen durch Emblem und Montage erzeugt hier eine geschichtliche Bewegung, die die Inscriptio „Schöpfung“ nur zum Anschein mit der technischen Errungenschaft als Subscriptio füllt. Die eigentliche Subscriptio wird in der Montage erst sichtbar: die optische Täuschung, ob künstlich oder natürlich fabriziert, zeigt, dass der Versuch der Visualisierung der „Schöpfung“ darin endet, dass etwas sichtbar gemacht wird – die Entstehung der Erde – was eigentlich nicht wirklich überprüft werden kann. Geschichte, durch Schöpfung und durch das Flugzeugwrack später repräsentiert, bleibt damit in ständiger Bewegung. Diese Erfahrung ist damit ein Sprung heraus aus dem geschichtlichen Fortschritt. Mit der Allegorie vollzieht Herzog hier eine Bewegung zu einer anderen geschichtlichen Bedeutung: (Göttliche) Schöpfung wird überlagert durch (menschliche) Technik, die wiederum durch die Ruine des Flugzeugwracks überlagert wird. Obwohl hier Zeit zu vergehen scheint, verwandelt die Montage bereits den Anfang von *Fata Morgana* in eine Endlosschleife, die auch den Raum zum Stillstand bringt. Hier lässt sich eine Parallele zu Benjamins Geschichtsphilosophie in *Über den Begriff der Geschichte* ziehen: „Auf den Begriff der Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten“ (259). Dieser Stillstand, dieser Bruch des Vergangenheit-Gegenwart-Kontinuums, ist eine allegorische Erfahrung.

Ein ähnlich allegorisches Spannungsfeld schafft Herzog am Beginn von *Lektionen in Finsternis*, welches *Fata Morgana*, nun 20 Jahre später, erstaunlich ähnlich ist. Sichtbare Elemente werden auf der einen Seite in den Kontext der Schöpfung und auf der anderen Seite in den Kontext des Außerirdischen gestellt. Die erste Einstellung in *Lektionen in Finsternis* wird eingeleitet durch folgende Inscriptio: „Der Zusammenbruch der Sternenswelten wird – wie die Schöpfung – sich in grandioser Schönheit vollziehen.“ Das Zitat ist von Herzog erfunden und wird Blaise Pascal lediglich zugeschrieben. Dessen religiöser Hintergrund verstärkt den apokalyptischen Charakter der Inscriptio, welche musikalisch durch die extradiegetische Filmmusik, hier durch den Beginn von Wagners *Rheingold*, unterstützt wird, wie auch Eidt beschreibt: „Just as the pseudo-Pascal quote sets up the viewer for something momentous, the music pulls the viewer into a sound world of mythic proportions as the film begins“ (par. IV). Die folgenden drei Einstellungen können als *Pictura* gelesen werden und Herzogs selbstgesprochener Kommentar aus dem Off bildet die Subscriptio. Die Inscriptio formt eine Erwartungshaltung im Zuschauer, dass nun menscheits- und naturgeschichtlich Anfang und Ende zugleich dargestellt werden. Stattdessen springt Herzog aber in jeder der drei Einstellungen vom barock-religiösen Kontext Pascals zu einem Science-Fiction Kontext im 20. Jahrhundert.

Parallel zum Beginn von *Fata Morgana* ist auch die Eingangssequenz in *Lektionen in*

Finsternis eine allegorische Montage, in der Raum- wie Zeitkategorie auf der Ebene der Pictura durch eine zweite Textebene ausgehebelt und verschoben werden. Pascals Inscriptio und Herzogs Kommentar verwandeln jede der drei Einstellungen in Embleme, die in der Montage eine neue zeitliche und räumliche Bedeutung erhalten. Die erste Einstellung in Totalaufnahme zeigt eine dreiteilige, trichterförmige Gebäudestruktur. Eine Identifikation über Nutzen und Zweck fehlt. Nur im Kommentar zur DVD erfährt man, dass dies Wassertürme in Kuwait sind, die das Löschwasser für die Ölquellen speichern. Herzogs Kommentar unterlegt diese Aufnahme aber mit der Subscriptio „Ein Planet in unserem Sonnensystem“ und überlagert eine dem Zuschauer unbekannte Bedeutung dieser Gebäude mit einer von ihm geschaffenen Bedeutungsebene. Sie baut darauf auf, dass der Zuschauer zum einen diese Bauten nicht kennt und zum anderen durch das Chiaroscuro – schwarze Gebäude auf rotem Hintergrund – sie mit der Beschaffenheit eines anderen Planeten, zum Beispiel des Mars und seiner rötlichen Oberfläche, assoziiert statt mit der blau-grünen Erde. Diese Dekontextualisierung von Gegenwart durch eine Bewegung vom Anfang der Zeit zu einem unbekanntem Zeitpunkt in einem unbekanntem Raum setzt sich in den nächsten beiden Einstellungen fort.

In der zweiten Einstellung spielt Herzog ebenfalls allegorisch mit Raum und Zeit. Er nutzt das ambivalente Potenzial der Pictura aus, um die Beliebigkeit der Manifestation von Raum und Zeit in der Natur herauszustellen. Der Kommentar, die Subscriptio, zur zweiten Einstellung einer vermeintlichen Gebirgskette lautet: „Weite Gebirgszüge, Wolken, das Land von Nebeln verhangen.“ Die Kamera bewegt sich im langen Schwenk langsam von links nach rechts und tastet dabei eine vom Nebel verhangene Bergkette ab. In Bezug auf den Raum hat sich die Einstellung von der Inscriptio des Zwischentitels durch Herzogs Subscriptio in eine vertraute Bergwelt für den Zuschauer gewandelt. Der Kommentar der DVD berichtigt diesen Eindruck: Wieder erfährt man, dass dies, entgegen Herzogs Kommentar aus dem Off, eine Nahaufnahme von Reifenspuren der Bagger ist. Das Natürliche der Reifenspuren wird durch die allegorische Bewegung des Emblems in der Großaufnahme verschoben zu einer unnatürlichen Bergwelt, die zudem noch mit einem anderen Planeten durch die Verbindung zur ersten Einstellung assoziiert wird. Was Herzog hier eigentlich mit der zweiten Textebene der Bergwelt und durch die erste Textebene hindurchschauend sichtbar macht, ist in der Tat etwas Übernatürliches: Allein unsere Emotionen und Erinnerungen an das überwältigende Gefühl sprachlos auf einem Gipfel zu stehen, während man sich zugleich mächtig gegenüber der Natur fühlt, will Herzog im Zuschauer aktivieren.⁷ Die Vergrößerung der Reifenspuren ist durchaus eine Parodie der Bergwelt, und erst eine allegorische Analyse kann von diesem inhaltlichen Aspekt absehen und das Dahinterliegende, die Absicht unsere Gefühle zu wecken, herausstellen.

In der dritten Einstellung wird Sprache zum ersten Mal im Film überlagert. Die dritte Einstellung zeigt in einer Totale einen Mann im Bauhelm, der sich, der Kamera zuwinkend, zwischen zwei schwarzen Vorrichtungen bewegt, während der Hintergrund abermals rötlich durch eine bedrohlich lodernde Feuersbrunst verfärbt ist. Anstatt nun in der Subscriptio, im Kommentar, endlich anzuerkennen, dass diese Sternenvelt unsere Erde ist und anstatt den Vorgang im Bild zu beschreiben (der Mann winkt um anzuzeigen, dass das Löschwasser für die Ölflammen gestoppt werden soll), konzentriert sich der Kommentar allein auf die angeblich außerirdische Kontaktaufnahme mit „uns“, wodurch Herzogs Stimme versucht ein Vertrauen zum Zuschauer aufzubauen: „Das erste Wesen, auf das wir stoßen, will uns etwas mitteilen.“

Herzogs Kommentar überzeichnet damit nicht nur die unklaren Zeichen des Feuerwehrmannes, sondern versucht zudem nicht einmal, seine Zeichen zu interpretieren und macht dadurch dieses menschliche Wesen zu einem irrelevanten Akteur. Vor allem etabliert diese Szene die Dominanz von Herzogs Kommentaren. Er und seine eingängige, einzigartige Stimmlage schaffen eine Vertrauensbasis. Er stellt zugleich klar, dass er durch seinen Kommentar eine absolute Macht über den Inhalt der Bilder besitzt, denn seine Bildunterschriften können den Bildinhalt soweit verändern, dass Herzogs Sprache an die Stelle der Sprache des porträtierten Menschen tritt.

Welche allegorischen Bewegungen finden hier am Anfang von *Lektionen in Finsternis* statt? Unser alltägliches Verständnis von Raum, Zeit und Mensch wird verschoben und verfremdet. Inscriptio und Subscriptio verwandeln konkrete, natürliche Bildelemente der Bekämpfung der brennenden Ölquellen in übernatürliche und abstrakte Konstruktionen, die sich am Rande unserer Vorstellungskraft befinden und sogar Kategorien von Raum und Zeit verschieben, menschliche Sprache eliminieren und Natur parodieren. Der Zuschauer kann dabei das Gesehene weder überprüfen noch widerlegen, sondern findet sich durch Herzogs „wir“ inmitten einer allegorischen Bewegung, die eine komplett andere Bedeutung zum Signifikat der Bilder aufbaut und damit bereits am Anfang des Films einen allegorischen Referenzrahmen für den restlichen Film etabliert.

Allegorische Kinematographie funktioniert ähnlich wie ein Palimpsest. Das Überschreiben ist dabei aber zugleich auch Aufdecken. In der Allegorie kann Übernatürliches greifbar gemacht werden, das was hinter der untersten, bekannten Textschicht verborgen war. Dazu darf der Film diese unterste Schicht nicht aus den Augen verlieren. Wenn Raum- und Zeitfaktor in der Eingangssequenz des Films aufgehoben werden, kann man sie im ersten Kapitel des Films nicht einfach durch weitere Ebenen weiter verschieben. Der Zuschauer braucht einen gewissen Anhaltspunkt, denn er kann nur dann anfangen, eine übernatürliche Struktur von Raum und Zeit zu begreifen, wenn er auch immer wieder auf die natürliche, bekannte Struktur zurückgeführt wird. Das geschieht in den beiden Filmkapiteln „Eine Hauptstadt“ und „Der Krieg“. Wenn eine bekannte Textschicht in der Eingangssequenz völlig gefehlt hat, so führt Herzog sie sofort in den nächsten beiden Kapiteln an. Denn, auch ohne Ortsangabe, können wir verstehen, dass dies eine große Stadt im nahen Osten ist, bekannt in etwa durch Reisedokumentationen, und ein nächtliches Bombardement stattfindet, bekannt durch Nachrichtensendungen. Herzog erlaubt zwar diesen vertrauten Referenzrahmen, schafft es aber auch hier, die Konkretheit der Bilder durch eine allegorische Montage so zu abstrahieren, dass sich uns ein anderes Konzept von Geschichte eröffnet – eines, das aus Benjamins Sicht, Geschichte wie ein Kaleidoskop sieht (Kirst 518), wodurch sie eine sich konstant verändernde Zusammenstellung von vergangenen und gegenwärtigen Momenten in Herzogs Films ist. Kinematographisch passieren im Vergleich zur Eingangssequenz wichtige Veränderungen. Die Kamera befindet sich nun im Helikopter, die in einer Panoramaeinstellung über eine unidentifizierte Stadt hinweg fliegt. „Der Krieg“ schlägt ins genaue Gegenteil um. Eine unscharfe Nachtsichtkamera fängt den Bombenhagel auf die Stadt ein. Die Vogelperspektive schlägt in Froschperspektive um. Gemeinsam ist beiden Kapiteln, dass sie im Gegensatz zu der Eingangssequenz nicht selbst von Herzog gefilmt wurden. Wie auch im Rest des Films stammen alle Hubschrauber- und Flugaufnahmen von Simon Werry, der die Anweisung von Herzog hatte, so viele ununterbrochene Flugaufnahmen wie möglich zu machen. Die Aufnahmen der Bomben stammen von CNN und sind Bilder, die man als Zuschauer für die Darstellung eines

Kriegsgeschehens aus den Nachrichten gewohnt ist. Andere Bilder kennt man nicht. Die CNN-Aufnahmen sind auch die einzigen im Film, die tatsächlich *während* des Krieges aufgenommen wurden, und damit, im Vergleich zu den Bildern des restlichen Filmmaterials, tatsächlich in der Vergangenheit liegen. Auch die Aufnahmen von Kuwait City sind erst nach dem Krieg entstanden. Herzogs Kommentar zur „Hauptstadt“ ist aber um ein zeitliches Nacheinander im Montagegefüge von „Eine Hauptstadt“, „Der Krieg“ und „Nach der Schlacht“ bemüht; so hören wir Herzog sagen: „Eine Stadt, die bald vom Krieg heimgesucht wird. Jetzt lebt sie noch, jetzt hat sie noch Zeit, noch ahnt niemand etwas vom kommenden Unheil.“ Dieses Zeitgefüge, das sich um eine Chronologie der Ereignisse bemüht,⁸ steht im Kontrast zu der fehlenden Markierung der Tageszeit: es bleibt unklar, ob es sich um Morgengrauen oder Abenddämmerung handelt. Genauso wenig sind die Bilder darum bemüht, ihre unterschiedliche Autorschaft darzustellen. Im Gegenteil: Herzogs Kommentar, indem er einen zweiten „Text“ über die Bilder anderer legt, macht sich diese zu eigen und übergeht zusätzlich zum Zeitgefüge auch den eigentlichen Ursprung der Bilder. Musik und Ton in beiden Kapiteln laufen auf dasselbe Ziel hinaus. Die Minaretruße verlegen die Stadt in den nahen Osten, eine weitere Identifikation bleibt aber aus. Stattdessen legt Herzog Wert darauf, eine melancholische Stimmung durch Griegs *Aases Tod* zu erzeugen, wodurch er durch allegorisches Untergraben von jeglichen geographisch genauen Koordinaten und Zeitangaben einen ähnlichen Effekt wie schon bei der vermeintlichen „Bergwelt“ zu Beginn auslöst. Eigentlich sollte im Film die Pictura als visuelles Medium dominieren, doch bleiben Inscriptio und Subscriptio die erzählenden Elemente, die es genauso, wenn nicht sogar intensiver als visuelle Eindrücke schaffen, eine emotionale und reflektierende Reaktion des Zuschauers zu aktivieren.

Die allegorische Abstrahierung der beiden Kapitel hin zu einer emotionalisierenden Wirkung bereitet den Weg für die Rekontextualisierung von Raum und Zeit, und damit von Geschichte vor. Das zeitliche Gefüge der Pictura beider Kapitel wird durch die Subscriptio und durch eine allegorische Montage, die die Authentizität der Bilder durch eine Umkehrung von Zukunft und Gegenwart verletzt, aufgehoben. Auch die Raumkategorie wird von eigentlich konkreten Bildern derart durch fehlende geografische Informationen und emotionalisierende Musik überlagert, dass dem Zuschauer nur noch das abstrakte Konzept eines Krieges in einer Stadt bleibt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fallen hier allegorisch zusammen, indem ihre konkrete Darstellung unwichtig wird. Der Anfang des Films konstruiert Geschichte demnach dadurch, dass er ihre Konstituenten – Raum und Zeit – auflöst. Das gelingt Herzog durch die Emblematisierung seiner Aufnahmen oder durch die Verschiebung einer vertrauten Bedeutung. Herzog zeigt, sowohl in „Die Hauptstadt“ wie auch im anschließenden Kapitel das, was eigentlich weltweit bekannt sein müsste. Damit entlarvt er aber ein semiotisches Missverständnis: Das, was von den Nachrichtenmedien mit Bildern von nächtlicher Bombardierung besetzt worden war, hatte bis dahin noch niemand gesehen. Indem der Filmmacher durch Überlagerung und Gegenüberstellungen von unterschiedlichen Medien den Zuschauer in den Zwiespalt von extraterrestrischer Utopie und Wiedererkennung von Ort und Zeit bringt, ermöglicht er es ihm, sein Geschichtsbild zu hinterfragen.

Das Kapitel „Nach der Schlacht“ rekontextualisiert das sehr abstrakte Geschichtsbild: nicht in ein biblisches Bild, oder ein Bild eines anderen Planeten, sondern in ein Bild der Ruine. „Nach der Schlacht“ zeigt Geschichte weder als eine Art Rückschau noch als progressiven

Fortschritt. Das Kapitel versammelt jedwede Ruinen, die durch einen Krieg entstehen können. Ruinen sind weder Teil der Vergangenheit noch der Zukunft. Sie werden durch die Vergangenheit geschaffen, existieren in der Gegenwart weiter und ihre Zukunft ist davon abhängig, wie Mensch und Natur sie behandeln. Damit kann man sie als Rohmaterial eines allegorischen Geschichtsbildes sehen, so wie dies Benjamin bereits im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* für die Ruine feststellte: „Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte [...] ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus“ (GS I.1 353). Im Kapitel „Nach der Schlacht“ montiert Herzog Nahaufnahmen von Tierknochen, lange Panoramaaufnahmen von zerstörten Maschinen, Hangars und von geschmolzenen Ölbehältern sowie Einstellungen von verwüsteten Radiosatelliten zu einer Allegorie, die in der Ruine Gegenwart und Vergangenheit zusammenzieht: Diese Zerstörung von Natur, Infrastruktur, Kampfkraft, Finanzkraft und Kommunikationsmittel gewinnt erst in Bezug auf die Vergangenheit der davor gezeigten Stadt an Bedeutung. Vanessa Schwartz hebt hervor, dass Benjamin die Ruine zu einem Tropus der Moderne erhob: „Histories would need to be written not only for their times but to embody forms of their times if awakening (the goal of history) was to be achieved“ (1740). Als Form bleibt allein der anhaltende und vor allem sichtbare Zustand einer Zerstörung, welchen Benjamin als prädestiniert für Geschichtsdarstellung ansah: „ ‚History decays into images, not stories,‘ he pronounced, offering the means to recompose it through the technique of [cinematic] montage: ‚the first stage in this undertaking will be to carry over the principle of montage into history‘“ (Schwartz 1739). Herzogs Montage der Ruinen kann so zwei Bedeutungsebenen besitzen. Inhaltlich können sie komplexe Beziehungen zwischen eigentlich paradoxen Zeitebenen – Vergangenheit und Gegenwart – herstellen. Formal werden auch die Kameraeinstellungen selbst zu Ruinen, gewinnen doch die einzelnen fragmentarischen Einstellungen erst an Bedeutung, wenn Herzog sie in einer Montage zusammenfügt.

Die letzte Einstellung von „Nach der Schlacht“ führt nach dem Fokus auf Raum und Zeit zu einem zweiten Themenkomplex – die menschliche Sprache und Kommunikation – den Herzog ebenfalls der allegorischen Montage unterzieht. Am Ende dieses Kapitels stehen Bilder zerstörter Satellitenschüsseln, die mit unverständlichen Stimmen aus einem gebrochenen Radiosignal untermalt werden. Menschliche Sprache ist kaum auszumachen, so wie der Mensch und seine Sprache auch im restlichen Film kaum zu finden sind. Falls doch, so wird dessen Kommunikations- und Sprachverlust herausgearbeitet.⁹ Dies beginnt bereits in der dritten Einstellung des Films, wenn Herzogs Kommentar vorgibt, die Zeichensprache des winkenden Mannes nicht zu verstehen. Herzogs Kommentar tritt an seine Stelle, und übernimmt von da an die Kommunikation mit dem Zuschauer. Die Menschen in *Lektionen in Finsternis* werden zu sprachlosen Objekten, die Herzogs Kommentar ausgeliefert sind. Dieser kriecht als die *eine* sprachkompetente Instanz durch die Subscriptio wiederum die meisten Allegorien im Film. Wie stellt Herzog nun den Menschen in *Lektionen in Finsternis* im Kontext von Nachkriegsgeschichte dar? Ihn einfach in die Abwesenheit zu verbannen, würde den Menschen komplett aus der Geschichte entfernen. Daher wählt Herzog die kennzeichnendste Eigenschaft des Menschen, seine Sprache, und stellt sie ins Spannungsfeld zu seiner visuellen Darstellung. Das kommt im Kapitel „Fundstücke aus Folterkammern“ zum Ausdruck, wenn die Schritte des Kameramanns der einzige diegetische Ton sind. Keine Schreie werden nachgeahmt, sondern Herzog nutzt nur

eine Photographie eines Menschen für seine allegorische Fügung der Szene zum Emblem. Wenn die Kamera aus Kopfhöhe im langsamen Schwenk in Nahaufnahmen die zu Folterinstrumenten umfunktionierten Werkzeuge und Gegenstände filmt, so als ob man selbst an diesem Tisch vorbeigehen würde, fehlt zunächst die *Subscriptio* zu der *Pictura* der Instrumente, um ein allegorisches Emblem zu vervollständigen. Erst ein kurzer Schwenk der Kamera zur Wand mit dem Foto eines blutig gefolterten Menschen stellt die *Subscriptio* her, und vervollständigt damit die Bedeutung des Emblems. Kapitelüberschrift, Bilder der Instrumente und die Photographie an der Wand erlauben dem Zuschauer, ohne eine eigentliche Folter zu sehen, sich Folterhandlungen vorzustellen. Diese drei „Textebenen“ des Emblems verschieben allegorisch sein Signifikat – brutale Folter – in die Imagination und Gefühlswelt des Zuschauers, wie bereits in vorherigen Filmsequenzen angestrebt. Zugleich zeigt Herzog, wie durch die Abwesenheit des Menschen und nur durch die geschickte Verflechtung von Bildern der Mensch in unseren Köpfen anwesend wird.

In der zweiten Einstellung von „Fundstücke aus Folterkammern“ verschieben sich die Verhältnisse von Sprache und Mensch weiter, indem Herzog wiederum auf die Folter Bezug nimmt, diesmal aber anhand einer stammelnden Augenzeugin die Auswirkungen der Folter illustrieren möchte. In einer Halbtotale stellt Herzogs Kommentar eine muslimische Frau als jene Augenzeugin vor. Dem Kommentar zufolge wurde ihr Sohn vor ihren Augen zu Tode gefoltert, wodurch sie ihre Sprache verloren hat.¹⁰ In einer Nahaufnahme lässt Herzog die Frau „sprechen.“ Dabei lässt Herzog durch eine fehlende Übersetzung bewusst offen, inwieweit und ob überhaupt die Ausdrucksfähigkeit der Frau verstümmelt wurde. Ein arabischer Muttersprachler könnte diese Frau eventuell einwandfrei verstehen. Herzogs Kommentar als *Subscriptio* verschiebt den schockierenden Inhalt der *Pictura*, so dass zwei mögliche Verständnisebenen dieses Filmausschnitts entstehen können: *tatsächlicher* Sprachverlust oder von Herzog *kreierter* Sprachverlust. Das Gleiche passiert im Kapitel „Kindheit.“ Wenn die Mutter, ihren Sohn auf dem Arm, davon erzählt, wie er durch die Misshandlung durch einen Soldaten seine Sprache verloren hat, besteht ebenfalls die Möglichkeit, dass Herzog diese Geschichte der Mutter in den Mund gelegt hat. Einmal abgesehen von der Frage nach der Authentizität dieser Bilder, kristallisiert sich hier abermals Herzog allegorisches Vorgehen heraus. Sein Kommentar legt eine zweite „Textebene“ über die Textebene, die bereits dem Bild innewohnt. Er schafft dadurch einen Exzess an Bedeutung. Damit steht der Mensch in einem Spannungsfeld von Abwesenheit und Anwesenheit, da Herzogs Sprache ihn weder darstellt noch komplett verschwinden lässt, ihn aber stets mit seinem eigenen Kommentar überzeichnet.

Genau dies passiert auch im Kapitel „Leben ohne Feuer.“ Obwohl die Feuerwehrmänner zuvor schon über weite Strecken des Films bei ihrer Arbeit in Nahaufnahmen gezeigt worden sind, lässt Herzog ihren sprachlichen Ausdruck nicht über ein Gemurmel hinausgehen. So wie Herzog ihre Arbeit nicht kommentiert, so hören wir auch nicht die Arbeiter sprechen, obwohl die Kamera Konversationen zumindest visuell einfängt. Erst im Kapitel „Leben ohne Feuer“ überzeichnet Herzogs Kommentar nicht nur die Sprache, sondern die gesamte Handlung der Löscharbeit der Männer: „Ist ein Leben ohne Brände für sie nicht mehr denkbar? Vom Wahnsinn ergriffen tun es ihnen andere gleich.“ Die bisher dargestellten Löscharbeiten der Männer werden durch diesen Kommentar ins Gegenteil verkehrt. Die Emblematisierung ihres Tuns durch Herzogs Worte zeigt, wie einfach eine zweite „Textebene“ im Film dessen eigentliche Ebene

überlagern kann – ganz allegorisch „etwas anderes“ gesagt werden kann. Die durch Herzog auferlegte Sprachlosigkeit der Menschen in *Lektionen in Finsternis* zeigt die Hinfälligkeit des sprachlichen Ausdrucks, dass dieser zum einen ebenfalls zu einer Ruine werden kann und zum anderen leicht manipuliert werden kann. Somit kann eine zuverlässige Darstellung von Geschichte nicht allein mit und durch den Menschen geschehen. Der Schauplatz, die Ruine und vor allem die Bilder der Geschichte, mögen sie noch so überzeichnet und montiert sein, eignen sich eher um Geschichte festzuhalten. Daher wird die Darstellung der Menschen in *Lektionen in Finsternis* auch der Naturdarstellung untergeordnet.

Damit komme ich zum dritten Themenkomplex der Allegorien im Film: die Natur, ihre Elemente und ihre Landschaft. Bereits Benjamin kommt im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* auf die Verschränkung von Natur und Geschichte, die Allegorie produziert, zu sprechen: „Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen“ (182). Das Besondere an Benjamins Gleichsetzung des dahinsterbenden Gesichtsausdrucks (der „*facies hippocratica*“) mit der Naturlandschaft, ist die Prozesshaftigkeit, die er dahinter sieht. Die Natur ist nicht als tote Natur zu verstehen. Selbst wenn in *Lektionen in Finsternis* kaum die Farbe Grün zu finden ist, und wir uns inmitten einer lebensfeindlichen Wüste befinden, nutzt Herzog die lebendigen und zugleich zerstörerischen Urkräfte der Natur, um sie auch in diesem Film als „*facies hippocratica*“ darzustellen. Vor allem die Wechselwirkung von Feuer und Wasser in Bezug auf den Menschen veranschaulicht diese Beobachtung. Obwohl die Männer am Ende eine Ölquelle verschließen, schafft Herzog den Eindruck, dass eine Naturgeschichte selbst als „*facies hippocratica*“ über der Menschheitsgeschichte steht, indem er durch Montage die Naturelemente zwar gegeneinander antreten lässt, am Ende aber keines die Überhand gewinnt, weder das eine noch das andere sich vollkommen zerstören. Öl wird wie Wasser und Wasser wie Öl. Das Wasser löscht das Feuer, aber es brennt am Ende doch weiter. In jedem Fall aber bleibt der Mensch der Natur untergeordnet. *Lektionen in Finsternis* wird gern auf die brennenden Ölquellen reduziert. Nach einer Feuersbrunst in der dritten Einstellung des Films werden die brennenden Ölquellen Kuwaits zunächst durch ihre immensen Rauchentwicklungen, die den Tag zur Nacht werden lassen, vorgestellt. Dies schaltet Herzog vor, bevor er in „Eine Wallfahrt“ den Kampf der Männer gegen die Flammen mit Bodenaufnahmen einfängt. Hier steht aber das Wasser und nicht das Feuer im Vordergrund. Der Kapiteltitel unterstreicht dies durch seine religiöse Konnotation. Wenn die Truppen nicht nur mit Wasser versuchen das Feuer zu löschen, sondern auch sich selbst damit abkühlen, erklärt sich die *Inscriptio* des Kapitels. In der Montage wird den Bildern ein religiöser Taufkontext übergestülpt. Sowie in „Satans Nationalpark“ zuvor das Öl das Wasser verdrängte, so verdrängt das Wasser nun das Feuer und schützt zugleich den Menschen. Am Ende des Kapitels ist es aber wiederum der nicht enden wollende Ölregen, der alles dominiert und sogar den Platz des Wassers einnimmt, wenn er wie in Bächen abfließt. Dies erinnert an Herzogs Worte in „Satans Nationalpark“: „Alles, was wie Wasser aussieht, ist in Wirklichkeit Öl. [...] Das Öl versucht wie Wasser auszusehen.“ Die visuelle Ebene der Bilder hebt zwar auch die heimtückische und zerstörerische Omnipräsenz des Öls hervor, doch sind es erst Herzogs Worte, die, wie in einer Art Glosse, das Element des Erdinneren zum Element des Wassers werden lassen. In „Protuberanzen“ kommt dies wohl am unmittelbarsten zum Ausdruck, wenn der Zuschauer sein inneres Bild vom kochenden Wasser unweigerlich in Beziehung zu den

Nahaufnahmen des kochenden Ölteichs setzt. Zerstörung und Leben liegen in den Kräften von Wasser, Feuer und Öl so nahe beieinander, dass sie als lebendige Ruine – um „*facies hippocratica*“ in andere Worte zu fassen – erscheinen. Damit schafft die Natur in der Allegorie ein anderes, zwar abstraktes aber dennoch sichtbareres Geschichtsbild in Vergleich zu jenem, das sich hinter bedeutungslosen Zahlen und Namen von Katastrophen versteckt.

Letztendlich soll nochmals unterstrichen werden, dass Herzog durch Allegorisierung von Raum, Zeit, Sprache und Natur, zumeist in deren Reduktion auf Ruinen, gegen eine trauernde, geschichtliche Rückschau wie auch gegen den progressiven Fortschritt der Geschichte arbeitet. Stattdessen implementiert er eine zirkuläre Narration. Kontextualisierte Herzog seine Naturelemente zuvor noch durch religiöse Inscriptio – „*Satans Nationalpark*“ und „*Eine Wallfahrt*“ – fügt er durch „*Protuberanzen*“ noch eine weitere Schicht hinzu, die ebenfalls außerirdisch ist, aber ein naturwissenschaftlicher Begriff für die Materieströme auf der Sonne bleibt. Solch eine Verbindung dreier weit auseinander liegender Kapitel im Film zeigt, dass es einer allegorischen Montage möglich ist, zirkuläre Narrationen zu erzeugen und damit das Signifikat der Öl-Wasser-Verbindung durch mehrere Bilder als Signifikanten zu überlagern. Die Montage versucht hier keine Sequenz zu bilden, sondern tritt eher auf der Stelle. Sie kann so aber die zunächst nicht sichtbare Verbindung von Naturelementen sichtbar machen. Es bleibt hervorzuheben, wie einfach Inscriptio und Subscriptio ein Spannungsfeld aufbauen können, indem Herzog durch seinen Kommentar die *Pictura* äußerst disparat, auf religiöse, imposante, naturwissenschaftliche und außerirdische Weise remontieren kann. Die Allegorie erlaubt solch semiotische Bewegungen und bricht dabei die Konkretheit und Natürlichkeit eines herkömmlichen Geschichtsbildes auf, nicht nur um es sezieren zu können, sondern um die Augen des Zuschauers für die mögliche Willkürlichkeit in der Zusammenstellung geschichtlicher Signifikanten zu öffnen. Daher kann Herzog den Erfolg der Arbeiter, eine Ölquelle verschlossen zu haben so mit den letzten Einstellungen seines Films montieren, dass man sich wieder am Beginn des Films befindet. Die allegorische Montage lässt den Film in eine Endlosschleife treten, werden doch auch Anfang und Ende zu Spiegelbildern. Durch den Titel des letzten Kapitels, ein Auszug aus Psalm 6, in welchem um Erlösung gebeten wird, und durch die Hinzufügung der extradiegetischen Musik von Gustav Mahlers *Die Auferstehung*, schafft Herzog am Schluss eine Brücke zu Pascals Zitat am Anfang. Die *Pictura* liefert aber weder einen endgültigen Zusammenbruch noch eine Erlösung. Weder die Bilder noch Herzogs Kommentar machen am Ende klar, dass die Löschruppen innerhalb eines Jahres alle Ölquellen versiegelt haben werden. Stattdessen wird der Zuschauer durch Panorama-Aufnahmen in seine Rolle als distanzierter Betrachter verwiesen.¹¹ Die letzten Einstellungen des Films montieren eine Totale eines Feuerwehrmannes im Schutzanzug mit Panorama-Aufnahmen brennender Ölsäulen. Damit werden sie zum direkten Spiegelbild der ersten drei Einstellungen des Films, außer dass jene am Anfang für uns, vor allem auch durch Herzogs Kommentar, unverständlich waren, wogegen die Bilder am Ende nun mit Bedeutung aufgeladen sind.

Im Allgemeinen bleiben die Bedeutungen des Films durch Herzogs Allegorien unterschiedlich konnotiert und kontextualisiert. Aber genau dadurch schaffen es diese Allegorien, das Unsichtbare der Bilder und des geschichtlichen Kriegsereignisses in den Vordergrund zu rücken. Damit stimmt meine Lesart von Herzogs Bildern mit Jane Browns Interpretation der Allegorien in den Bildern Caspar David Friedrichs überein, wenn sie schreibt:

„Friedrich’s allegories are not truths resident in the landscape, but structures imposed on it by human consciousness. Claude’s self-consciousness balances the allegorical and the natural; Friedrich’s more extreme version reveals their incompatibility“ (41). Herzogs Geschichtsbild bleibt somit unabhängig vom konkreten Ereignis und bewegt sich durch Allegorien in die Richtung eines abstrakten Konzeptes. Herzog erkennt, ähnlich wie Benjamin, dass Geschichte und Gegenwart so sehr im Spannungsfeld stehen, dass sie unweigerlich auseinanderfallen müssen. Benjamin liefert hierzu in *Über den Begriff der Geschichte* produktive Neu-Definitionen, die zunächst äußerst widersprüchlich erscheinen: Er sieht Geschichte als Jetztzeit, wenn eine Zeitspanne sich für einen Moment hoch verdichten kann, und Gegenwart nicht mehr als Übergang in die Zukunft, sondern als Stillstand gesehen wird (258). Geschichte und Gegenwart konvergieren und überlagern sich damit wie in einem Emblem oder einer Montage. So kann im Stillstehen für einen Moment mehr gesehen, mehr gefühlt und auch das Übernatürliche der Geschichte sichtbar gemacht werden. Das Anhalten von Herzogs Film und die Interpretation von Herzogs Geschichtsbild durch vertikale Einschnitte illustrieren einen neuen Zugang zu einem Verständnis von Geschichte. Herzogs Zirkularität in *Lektionen in Finsternis* ist somit nur die äußere Erscheinungsform für seine vertikalen Einschnitte in den geschichtlichen Fortschritt, wenn er diesen zum Stillstand bringt, im Jetzt des Films festhält und gleichzeitig die Bewegung des Films nutzt, um dieses allegorische Verfahren oftmals wiederholen und eine allegorische Geschichtsauffassung in unserer Gesellschaft manifestieren zu können.

¹ Auch Nadia Bozak beschreibt ein „cinema of reflectivity, a visual, literalized reflectivity, as well as a cognitive one“ (24) für Herzogs Film, bezieht sich dabei aber nur auf einzelne Einstellungen und geht weniger auf die (Aus)wirkungen beim Zuschauer ein, wie Eidt dies in seiner Analyse tut.

² Zur Verbindung von Bosch und Allegorie, vergleiche Jane Brown, *The Persistence of Allegory*; hier 6.

³ Es gibt erstaunlicherweise nur wenige Versuche die Allegorie im Film zu etablieren. Michele Langford schlägt die Allegorie als passende Untersuchungsmethode für Werner Schroeters Filme vor. In eine Liste allegorischer Filmemacher reiht Langford auch Werner Herzog ein (72), ohne dies aber weiter zu verfolgen. Dass Film sich nicht nur für Allegorien eignet, sondern sogar auch dafür, Geschichte als eine Allegorie des Verfalls darzustellen, arbeitet Hartmut Böhme in *Natur und Subjekt* für den russischen Filmemacher Andrej Tarkowskij heraus.

⁴ Vergleiche hierzu Alexander Schwarz, *Wahre Bilder des Grauens* (hier 167), Adam Bingham, *Apocalypse Then: Lessons of Darkness Re-Visited* (hier 50) und Jennifer Fay, *Werner Herzog and Preposterous War* (hier 262).

⁵ Erica Carter untersucht ebenfalls diese Eingangssequenz, fokussiert sich aber weniger auf die Landungen als auf die darauffolgende Luftspiegelung, die das normale Sehen bricht, was sie mit Herzogs Suche nach dem Erhabenen im Film verbindet (Carter 339).

⁶ Während Eidt sich in seiner Analyse auf die Bilder kriegszerstörter Landschaften und das Auslösen des Erhabenen im Zuschauer fokussiert, kann seine Anwendung von Kants Begriff des Erhabenen auch auf die Eingangssequenz von *Fata Morgana* funktionieren, da die Wiederholung der Landungen, verglichen mit der darauffolgenden Aufnahme des Flugzeugwracks, das wie ein Tierskelett in der Wüste nahezu prachtvoll daliegt (ganz ohne Abgase), auch einen Effekt hat, der „mesmerizing“ (Eidt par. II) ist und den Zuschauer zum Nachdenken anregt, wie Eidt in Bezug auf Kant schreibt (Eidt par. II).

- ⁷ Diese Erfahrungen im Zuschauer sind in der Herzog-Forschung bereits oft durch die Erfahrungen des Erhabenen, wie in etwa bei Jacob-Ivan Eidt, Brigitte Peucker oder Alan Singer beschrieben worden.
- ⁸ Adam Bingham bemerkt ebenfalls anhand der Nachrichtenbilder eine Vor- und Nachzeitigkeitsstruktur im Film und beschreibt danach vor allem eine Struktur, die auf Gegenüberstellungen beruht (52). Auch Nadia Bozak weist kurz auf eine Spannung in der Zeitlichkeit hin, „its tension between past, present, and future“ (22), die „CNN’s real time“ (22) entgegenwirken möchte, geht aber nicht weiter darauf ein.
- ⁹ Unterstützt wird dies durch das Fehlen der sonst so übermächtigen, auf eine Erfahrung des Erhabenen ausgelegten klassischen Musik, wie Eidt herausarbeitet: „Whenever music is absent . . . we are made conscious both of a kind of emotional numbness, as well as the failure to feel with the same intimacy granted by the music to a ravaged landscape“ (par. V).
- ¹⁰ Tom Cheesman kommentiert ebenfalls die Sonderstellung von Sprache in *Lektionen in Finsternis* wie auch den Sprachverlust in dieser Szene (301) und geht auf den Rückbezug zu *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971) ein.
- ¹¹ Es sei nochmals auf Eidt verwiesen, der durch die Anwendung des Begriffs des Erhabenen die kritische Reflexionsfähigkeit des Zuschauers herausgearbeitet hat.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Eds. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 7 vols.
- - -. „Über den Begriff der Geschichte.“ *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. 251-62.
- Bingham, Adam. „Apocalypse Then: Lessons of Darkness Re-Visited.“ *CineAction* 62 (2003): 50-53.
- Böhme, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Borges, Jorge Luis. „From Allegories to Novels.“ *Other Inquisitions: 1937-1952*. Trans. Ruth L.C. Simms. New York: Simon and Schuster, 1964.
- Bozak, Nadia. „Firepower: Herzogs Pure Cinema as the Combustion of War.“ *CineAction* 68 (2006): 18-25.
- Brown, Jane K. *The Persistence of Allegory: Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 2007.
- Carter, Erica. „Werner Herzog’s African Sublime.“ *A Companion to Werner Herzog*. Ed. Brad Prager. West Sussex: Blackwell Publishing, 2012. 329-355.
- Cheesman, Tom. „Apocalypse Nein Danke: The Fall of Werner Herzog.“ *Green Thought in German Culture: Historical and Contemporary Perspectives*. Ed. Colin Riordan. Cardiff: University of Wales Press, 1997. 285-306.
- Cowan, Bainard. „Walter Benjamin’s Theory of Allegory.“ *New German Critique* 22 (1981): 109-122.
- Eidt, Jacob-Ivan. „Empathy of Sound and Sublimity of Sight: Music, Image, and the Kantian Sublime in Werner Herzog’s Lessons of Darkness.“ *Glossen* 35.2 (2012): n. pag. 30 May 2017. <http://blogs.dickinson.edu/glossen/archive/most-recent-issue-glossen-352012/jacob-ivan-eidt-glossen-35/>.
- Fata Morgana*. Dir. Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1971.
- Fay, Jennifer. „Werner Herzog and Preposterous War.“ *CR: The New Centennial Review* 13.1 (2013): 241-64.
- Fieschi, Jacques, and Aline Girard. „Werner Herzog: Aucun de Mes Films n’est Allégorique.“ *Cinématographe* 14 (1975): 14-15.

- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell UP, 1964.
- Herzog, Werner. „On the Absolute, the Sublime and Ecstatic Truth.“ *Arion*. n. pag. 30 May. 2017. <http://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>.
- Kirst, Kristina. „Walter Benjamin's *Denkbild*: Emblematic Historiography of the Recent Past.“ *Monatshefte* 86.4 (1994): 514-24.
- Langford, Michelle. *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Portland: Intellect, 2006.
- LaRocca, David. „„Profoundly Unreconciled to Nature’: Ecstatic Truth and the Humanistic Sublime in Werner Herzog’s War Films.“ *The Philosophy of War Films*. Ed. David LaRocca. Lexington: Kentucky UP, 2014. 437-82.
- Lektionen in Finsternis*. Dir. Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1992.
- Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Eds. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, and Jane Weinstock. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Peucker, Brigitte. „Werner Herzog: In Quest of the Sublime.“ *New German Filmmakers*. Ed. Klaus Philips. New York: Frederick Ungar Publishing, 1984. 168-94.
- Schwarz, Alexander. „Wahre Bilder des Grauens: Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs *Lektionen in Finsternis* (1992).“ *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Ed. Manfred Hattendorf. München: Schaudig & Ledig, 1995. 167-90.
- Schwartz, Vanessa R. „Walter Benjamin for Historians.“ *The American Historical Review* 106.5 (2001). 1721-43.
- Singer, Alan. „Comprehending Appearances: Werner Herzog’s Ironic Sublime.“ *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. Ed. Timothy Corrigan. New York: Methuen, 1986. 183-205.