

HEIKO CHRISTIANS

## Lebenszeichen 1818/1968

Werner Herzog verfilmt Achim von Arnims Novelle  
*Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*

Vielleicht ist es nur die mehr oder weniger glückliche Beziehung zum Publikum, die auf dieser Bühne den Unterschied zwischen einem Gesunden und einem Kranken ausmacht.

René Girard, *Der Übermensch im Kellerloch* (1976)

Ich behaupte, dass ich nicht verrückt bin. Ich denke, die anderen sind es, oder zumindest die meisten. Ich glaube, dass ich bis zu einem gewissen Grad vernünftig bin.

Werner Herzog, *Interview mit Jonathan Cott* (1977)

### I. Lebenszeichen im Kontext

Der alltägliche Sprachgebrauch kennt ‚Lebenszeichen‘. Wenn jemand ‚kein Lebenszeichen mehr von sich gibt‘, ist er tot oder aus einer gesellschaftlichen Kommunikation gefallen, die einer Mindestfrequenz an Beiträgen bedarf, um als intakt zu gelten. Schon weniger pauschal bedeuten Lebenszeichen jene Artikulationen von Begrabenen, Abgeschnittenen, Abgetriebenen, Verschütteten oder Zurückgebliebenen, deren verzweifelte Klopf-, Ruf- Schrift- oder Rauchzeichen allein ihren fieberhaft arbeitenden Rettern gelten. Sie werden durch ein Meer von Trümmern geleitet, durchdringen als kurzes Leuchten bedrohlich-tiefe Dunkelheiten, durchbrechen die Stille als Schreien oder rufen als riesenhafte Schriftzeichen den anderen die Verlorenheit eines Gestrandeten ins Gedächtnis.

Lebenszeichen 1818/1968

Athenäum 2008

Derselbe Sprachgebrauch kennt aber auch Lebenszeichen, die diesen unmittelbar physischen und lokalen Kontext nicht mehr mitführen. Sie sind kunstvoller aufbereitet, in eine komplexe Geschichte gekleidet, sie sind ‚Literatur‘. Ihre Funktion ist die Suggestion eines lustvoll erfahrenen oder tragisch erlittenen Gefalles zu dem als langweilig, wertlos oder feindlich empfundenen Leben der anderen. Diese Lebenszeichen sollen Anteilnahme, Zuhören und Hinschauen hervorrufen. Als Literatur aber – das ist ihre paradoxe moderne Struktur – garantieren sie nur das Weiterlesen und lassen die Empfindungen der angerufenen Leser gekonnt zwischen Lust und Entsetzen hin- und herpendeln, indem diese Leser dem Gang der Handlung idealiter ebenso taten- wie atemlos folgen.

Das kleine existenzialistische Tableau der ‚Lebenszeichen‘ sollte erhellen, welche grundsätzlichen Schwierigkeiten ein Filmprojekt mit sich bringt, das 1968 solche *Lebenszeichen* im Titel trägt und exklusiv thematisiert. Die frühe Emphase eines Georg Lukács für das Kino, dass „ein Arnim oder ein Poe unserer Tage für seine szenische Sehnsucht hier ein Instrument bereit finden würde“, hatte zweifellos weltweit schon zahllose Rechtfertigungen erfahren.<sup>1</sup> Dennoch führten die fünfziger und beginnenden sechziger Jahre in Deutschland zu einer Abkühlung dieser exquisiten Hoffnung, insofern der nationale Markt vor allem als Markt für eine kaum über die Kammlinie des ‚Schwarzwalds‘ oder den Wasserspiegel des ‚Silbersees‘ gehobene Unterhaltung lebendig schien.

Doch zu diesen nationalen, marktspezifischen Umständen und Schwierigkeiten der Filmproduktion kamen weitere hinzu: Werner Herzogs Projekt *Lebenszeichen* wurde am Vorabend der deutschen Studentenunruhen begonnen. Diese entzündeten sich am Habitus der Elterngeneration, an ihrem Wunsch, einen womöglich bescheidenen Wohlstand unter ‚Beschweigung‘ ihrer jüngeren Vergangenheit und in einem Gefühl von Sicherheit vor wiederkehrenden Totalansprüchen der Politik zu genießen, und sie wurden flankiert von einer anfänglich globalen, friedvoll-romantischen Revolte im Namen der Liebe, die neuerdings ebenfalls der romanti-

<sup>1</sup> Vgl. Georg Lukács: „Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘“ (1911). In: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos*. Frankfurt a. M. 1972, S. 142-148.

schen Bewegung des beginnenden 19. Jahrhunderts zugerechnet wird.<sup>2</sup> Ebenso frisch steht sie in dem Verdacht, den zwischen 1942 und 1952 geborenen Achtundsechzigern mit der US-amerikanischen Nachkriegsführung und -politik ein kompensatorisches Feindbild geliefert zu haben, um der totalitären Schmach ihrer Elterngeneration nicht ins Auge sehen zu müssen.<sup>3</sup>

Gleichzeitig bietet dieses Umfeld dem erneuten Aufbruch einer filmischen Avantgarde Deutschlands, dem sogenannten ‚Neuen‘ oder ‚Jungen Deutschen Film‘ in Westdeutschland, eine Chance. Es läge also nahe, diese *Lebenszeichen* der Filmkunst primär politisch zu kontextualisieren: Die Wahrnehmung und aufwendig-suggestive Artikulation einer lebensbedrohlichen Enge, die stellvertretend für ein Kollektiv vorgenommen wird, ist schließlich eine politische Stellungnahme.

Spätestens hier liegt auch der Gedanke nahe, dass *Lebenszeichen* prospektiv und stellvertretend artikuliert werden, dass sie – in den Formen und Medien der Kunst geäußert und eingeübt – das angenommene, mindestens ‚widerständige‘ Lebensgefühl einer Generation zum Ausdruck bringen und an die Primärkontexte Politik und Gesellschaft doch noch problemlos anzubinden sind. Die zeitgenössischen Rezensionen zu Herzogs Film verzeichnen akribisch das Maß an ‚Widerständigkeit‘ und kritisieren gegebenenfalls ihre mangelhafte Ausprägung. Wolfram Schütte pointiert seine glänzende (und ansonsten überaus positive) Rezension mit der Befürchtung, dass „die unbestreitbare Faszination, die ungeheure, zwanghafte Dichte, die ästhetische Kalkulation dieses Debütfilms seiner Feindschaft gegen die Rebellion abgewonnen wird“.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Vgl. Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007.

<sup>3</sup> Vgl. Götz Aly: *Unser Kampf 1968*. Frankfurt a. M. 2008.

<sup>4</sup> Wolfram Schütte: „Faszination erreicht durch Unterwerfung“. In: *Frankfurter Rundschau* v. 12.08.1968. Der wenig begeisterte Rezensent der *Neuen Zürcher Zeitung* konstatiert am 3. Dezember einen „Ausdruck der totalen Resignation, die keinen Sinn des Widerstandes anerkennt“. Urs Jenny verzeichnet am 10. Juli 1968 in der *Süddeutschen Zeitung* „lyrisch-aggressive Bilder“. Die andere Hälfte der Rezensionen hätte den Film gerne in der hervorgehobenen „Magie“ belassen und kritisiert jeden Anflug von „Titanie“ beim Helden. Vgl. Helmuth de Haas: „Die Geschichte vom Soldaten Stroszek“. In: *Die Welt* v. 29.06.1968; „Titan Stroszek“. In: *Der Spiegel*. Ausgabe Berlin v. 01.07.1968.

Um wie viel komplizierter aber erscheint das Unterfangen der Rekonstruktion solcher filmischen *Lebenszeichen*, wenn wir erstens erfahren, dass es sich bei Werner Herzogs abendfüllendem Film *Lebenszeichen* tatsächlich um eine ‚Literaturverfilmung‘ handelt – die (romantische) Vorlage ist eben Achim von Arnims Novelle *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* von 1818 – und dass diese Literatur 150 Jahre zurückliegt. Wenn wir zweitens zur Kenntnis nehmen, dass ein Hauptmotiv des Films die Unbrauchbarkeit und Unlesbarkeit überlieferter und gebräuchlicher Zeichensysteme ist, wie sie der Film mit einer dem Stoff frei hinzugefügten altphilologischen Entzifferungsübung im Trümmerfeld einer versunkenen antiken Inselkultur exemplarisch vorführt. Damit aber negiert der Film, der sich – in diesem Fall durchaus verhohlen – auf die ‚schöne Literatur‘ stützt, ausdrücklich im Namen der bewegten Bilder die Buchstaben und Satzzeichen seiner Inspirationsquelle.<sup>5</sup>

Müssen wir nun als letzten Ausweg die ‚Intuition‘ bemühen, um zu einem Deutungskontext zu kommen? Müssen wir erst eine noch herauszubringende Korrespondenz zwischen epochalen Momenten – 1818 und 1968 – annehmen, um den Rang eines bloß aktuellen Kontextes herabzusetzen? Was können wir über *Lebenszeichen* sagen, die eine scheinbar epochenübergreifende romantische Emphase verbindet, die aber zwei sehr unterschiedlichen medientechnischen Kontexten entstammen? Ist diese Korrespondenz nur Schein, medienkulturgeschichtliche Naivität oder Wunschvorstellung, unsachliche Emphase für noch irgendeine Möglichkeit von Intensität, Bedeutung und Deutung? Die Auflösung macht einen Umweg erforderlich, den offenbar schon der Film selbst eingeschlagen hat.

- 5 Das ist eine Beobachtung, die ich einem wichtigen Aufsatz von Brigitte Peucker verdanke: „What is at issue here is not only that certain narrative moments in Herzog’s films derive from literature, but also that he has actually taken central images, the primary constituents of his cinema, from a medium he scorns – or claims to scorn – for its secondariness. In other words, Herzog’s images are not only taken from nature – ordinarily from landscape – and inspired by music, but often additionally manifest signs of literary life that are covered over by the polemical stance of ‚illiteracy‘, Herzog’s relentless denial of reading and of writing as aspects of the art of film.“ Brigitte Peucker: „Literature and Writing in the Films of Werner Herzog.“ In: Sigrid Bauschinger/Susan L. Cocalis/Henry A. Lea (Hg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern/München 1984, S. 156-168, hier: S. 167.

Von Arnims Text erschien 1818 im vierten und letzten Band einer Taschenbuchreihe, die ausschließlich dem Zweck einer wohltätigen Verlosung unter preußischen Kriegsinvaliden der Freiheitskriege diente und – obwohl sie nicht in den regulären Verkauf gelangte –, doch in hohen Stückzahlen kursierte. Von Arnims Text aus dem Jahr 1818 verpflanzt eine überlieferte Begebenheit des 16. Jahrhunderts in den Siebenjährigen Krieg, Herzogs Adaption transferiert diese schon vorgenommene Adaption wiederum in die Zeit des Zweiten Weltkriegs auf die griechische Insel Kos. Der für Germanistik und Theaterwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität in München eingeschriebene Student Herzog gab vor, die Adaption des Stoffes durch von Arnim gar nicht zu kennen und seinerseits auf das frühere ‚Original‘ zurückgegriffen zu haben.<sup>6</sup>

Nun könnte man Herzogs Projekt zur bloßen Kunst verharmlosen, indem man auf der Ferne und kaum in einer Gegenwart rekonstruierbaren Antiquiertheit der romantischen oder vorromantischen Vorlage besteht. Doch vielleicht ist es gerade die Spezifik des transferierten Textes von 1818, die Herzogs Adaption in Zeiten des 68er Aufbruchs noch einmal in ihrer Bedeutung und Dringlichkeit verstärkt. Wo aber bleiben da – vor lauter medienkulturgeschichtlichen Verschüttungen und Differenzierungen – die Lebenszeichen? Nun, die Antwort ist einfach und kompliziert zugleich: Jedes Medium schafft sich in einem tatsächlich *immer* schon multimedialen Kontext seine eigenen ‚Lebenszeichen‘, d. h. eigene mediale Möglichkeiten und Strategien, um damit eine Intensivierung, ein Dringlichkeitsgefälle herzustellen.

6 Vgl. „Interview (mit Frieda Grafe, Florian Fricke und Enno Patalas). Tribüne des Jungen Deutschen Films: Werner Herzog“. In: *Filmkritik* 3 (1968), S. 176-179, hier: S. 177: „Die Grundfabel basiert auf einem Zeitungsbericht über einen offensichtlich authentischen Vorfall aus dem Siebenjährigen Krieg, auf den ich in der Zeitschrift *Der Freymüthige* durch Zufall gestoßen bin. Mit einiger Wahrscheinlichkeit war dieser Bericht auch die Quelle für Arnims Novelle, es gibt dazu leider keine direkten Belege. Eine Novellenverfilmung ist es also auf gar keinen Fall.“ Interessant ist hier an Herzogs Abwehr des Literaturverfilmungsverdachts, dass erst von Arnim die Handlung des Berichts in den Siebenjährigen Krieg verlegt hat.

Dem steht scheinbar entgegen, dass die filmische Adaption eines literarischen Stoffes nur eine mögliche Lektüre dieses Textes ist.<sup>7</sup> Warum kann man dennoch sagen, dass hier nicht einfach eine individuelle filmische Realisation einer genauso individuellen Lektüre vorliegt? Erstens lassen sich die Bedingungen des jeweils anderen Mediums als Bedingungsrahmen annäherungsweise angeben oder beschreiben, so wie technische Medien in ihrer unterschiedlichen Konstruktivität und Effizienz eben beschreibbar sind. Zweitens gibt es epochenspezifische Begrenzungen möglicher Lektüren wie die folgende: Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts formuliert die Literatur – gerade jene als ‚Unterhaltung‘ von unmittelbaren Zwecken freigesetzte Literatur, um die es hier geht – Möglichkeiten gesellschaftsweiter Kommunikation aus. Es wird beispielsweise erstmals ein ‚nationales‘ Publikum adressiert, das es zu diesem Zeitpunkt so nur in dieser Adressierung gibt, da die Publika übergreifenden Nationalstaaten ‚imaginäre Gemeinschaften‘ in den Köpfen weniger Intellektueller waren.<sup>8</sup>

### III. Einbildungskraft

Der von Arnimsche Text – eine heute nahezu vergessene Novelle eines romantischen Autors – bildet, obwohl er auf einen viel älteren Text zurückgreift, keine Ausnahme von dieser Regel. Er bildet frühzeitig und forciert ein Programm der gesellschaftsweiten politischen Kommunikation ab, das im beginnenden Zeitalter natio-

- 7 Zur Debatte um die sogenannte ‚Literaturverfilmung‘ nur drei Grundlagentexte, die das Spektrum der möglichen Positionen zum Verhältnis von Literatur und Film umreißen: André Bazin: „Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung“. In: Ders.: *Was ist Film?* (1975). Hg. v. Robert Fischer. Berlin 2004, S. 110-138; Alexander Kluge/Edgar Reitz/Wilfried Reinke: „Wort und Film“ (1965). In: Alexander Kluge: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hg. v. Christian Schulte. Berlin 1999, S. 21-40; Franz-Josef Albersmeier: „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionproblematik“. In: Ders./Volker Roloff (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M. 1989, S. 15-37.
- 8 Vgl. Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (1983). Berlin 1998; Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle* (1964). Düsseldorf 1968.

nalkollektiver Mobilisationen seine Umwelt mit einer pauschalen ‚Freund und Feind‘-Unterscheidung beschreibt und zu organisieren versucht. Eingeführt sei der Text hier aber mit seinem feurigen Beginn, der die Einbildungskraft und ihre Unwägbarkeiten – ein anderes großes Thema des 18. Jahrhunderts – zum Thema hat:

Graf Dürande, der gute alte Kommandant von Marseille, saß einsam frierend an einem kalt stürmenden Oktoberabende bei dem schlecht eingerichteten Kamine seiner prachtvollen Kommandantenwohnung und rückte immer näher und näher zum Feuer, während die Kutschen zu einem großen Balle in der Straße vorüberrollten [...]. Was sollte er, der Chef aller Invaliden, die damals (während des Siebenjährigen Krieges) die Besatzung von Marseille und seines Forts ausmachten, mit seinem hölzernen Beine auf dem Balle [...]. Hier am Kamine schien ihm dagegen sein hölzernes Bein höchst brauchbar [...] um den Vorrat grüner Olivenäste, den er sich zur Seite hatte hinlegen lassen, allmählich in die Flamme zu schieben. Ein solches Feuer hat großen Reiz; die knisternde Flamme ist mit dem grünen Laube wie durchflochten, halb brennend, halb grünend erscheinen die Blätter wie verliebte Herzen. Auch der alte Herr dachte dabei an Jugendglanz und vertiefte sich in den Konstruktionen jener Feuerwerke, die er sonst schon für den Hof angeordnet hatte, und spekulierte auf neue, noch mannigfachere Farbenstrahlen und Drehungen, durch welche er am Geburtstage des Königs die Marseiller überraschen wollte. Es sah nun leerer in seinem Kopfe als auf dem Balle aus. Aber in der Freude des Gelingens, wie er schon alles strahlen, sausen, prasseln, dann wieder alles in stiller Größe leuchten sah, hatte er immer mehr Olivenäste ins Feuer geschoben und nicht bemerkt, daß sein hölzernes Bein Feuer gefangen hatte und schon um ein Drittel abgebrannt war. Erst jetzt, als er aufspringen wollte, weil der große Schluß, das Aufsteigen von tausend Raketen seine Einbildungskraft beflügelte und entflammte, bemerkte er, indem er auf seinen Polsterstuhl zurücksank, daß sein höl-

zernes Bein verkürzt sei und daß der Rest auch noch in besorglichen Flammen stehe.<sup>9</sup>

Diese einleitende, heitere Soldatenschnurre zeigt auf das Trefflichste, was passiert, wenn die Phantasie oder Einbildungskraft Feste feiert oder zeitweilig mit einem durchgeht. Doch ist sie nur der Auftakt der Erzählung und bald schon taucht der eigentliche Protagonist der Geschichte – Sergeant Francoeur – auf, dessen ungebändigte Einbildungskraft einen weit größeren Ausschnitt der Wirklichkeit in Mitleidenschaft ziehen sollte, als nur die Ersatzextremitäten seines alten Kommandeurs. Es ist denn auch nicht die Erinnerung an die glanzvoll-elastische Jugend, sondern angeblich eine eiternde Kopfverletzung, die den „außenordentlichen Soldaten“<sup>10</sup> Francoeur in eine unvergleichlich größere Raserei der Einbildungen treibt als den gutmütig-verträumten Kommandanten der Festung.

Aber die Lagebeschreibung ist noch nicht vollständig: Arnim hat sich, wie ich schon andeutete, seinerseits die Geschichte nicht einfach ausgedacht, ‚erdichtet‘ wie wir vielleicht zu sagen geneigt sind: Er hat sie ab- oder zusammengeschrieben – aus mindestens zwei offiziellen und einer inoffiziellen zeitgenössischen Quelle. Die sogenannte ‚romantische‘ Literatur birgt – das sehen wir hier – eine verschachtelte mediale Bedingung ihrer selbst: Die Medien ihrer Verbreitung – Almanache, Zeitschriften, Zeitungen, Journale – verbreiten zuallererst Nachrichten, Meldungen und Anekdoten und erst dann diejenige Literatur, die als unerhörte Begebenheit, als ‚Novelle‘, aus diesem zivilen Nachrichtensammelsurium hervorgeht. Überdies entsteht diese ach so romantisch-schnurrige Novellistik in Kriegszeiten, so dass sich ihre Protagonisten fast alle für militärische Details der Nachrichtenübermittlung und der übermittelten Nachricht interessieren. Der Zeitgenosse Heinrich von Kleist beispielsweise ist bis heute der Spionage verdächtig und entwarf die sogenannte ‚Bombenpost‘. Achim von Arnim schrieb

<sup>9</sup> Achim von Arnim: „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau“. In: Ders.: *Erzählungen*. Hg. v. Konrad Kratzsch. Berlin/Weimar 1968, S. 295-318, hier: S. 295 f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 301.



über das „französische Kriegswesen“<sup>11</sup> und schilderte Belagerungen preußischer Städte durch die Franzosen in den Briefen an die Freunde so eindringlich und lehrreich, dass sie einer französischen Militärdienststelle schwerlich als Privatkorrespondenz durchgegangen wären.

#### IV. Feuerwerke

So können wir nicht davon ausgehen, dass Werner Herzog Achim von Arnims Verständnis von ‚Lebenszeichen‘ einfach in einen Film übersetzt hat. Anfänglich hieß auch die Geschichte unter von Arnims Verantwortung ganz anders, jedenfalls nicht *Lebenszeichen*, weiterhin trug das Herzogsche Filmprojekt bis zu seiner endgültigen Fertigstellung den Arbeits- und Drehbuchtitel *Feuerzeichen*. Solche ‚Feuerzeichen‘ aber durchziehen von Arnims Erzählung viel kontinuierlicher. Der Film ist also seinerseits eine bis in den Titel reichende *abweichende* Interpretation der romantischen Novelle, und andererseits eine Adaption, die mit ihrem Arbeitstitel eine fast *wörtliche* Lektüre des Textes zu liefern scheint, wie der Beginn und die spätere Handlung in von Arnims Text auch noch deutlicher zeigen werden.

Fassen wir kurz den bei von Arnim, aber auch bei Herzog in aller Ausführlichkeit geschilderten Überlebensfall des tollen Invaliden zusammen. Es geht um einen offenbar verrückt gewordenen Kriegsversehrten. Aufgrund der damals wie heute zwar unromantischen, d. h. undichterischen, gleichwohl damals wie heute schon unterhaltsamen und informativen Nachrichtenlage können wir uns ein Bild von der verrückten Anlage des Protagonisten machen, die nach Hannelore Schlaffer ohnehin eine bevorzugte Thematik der Novelle um 1800 war.<sup>12</sup>

Wir bedienen uns dabei nicht des französischen Originals, das dem *Historischen Almanach von Marseille für das Jahr 1772* ent-

<sup>11</sup> Vgl. Achim von Arnim: „Es ist eine Freude“. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 6. Hg. v. Roswitha Burwick/Jürgen Knaack/Hermann F. Weiss. Frankfurt a. M. 1992, S. 128-129.

<sup>12</sup> Vgl. Hannelore Schlaffer: *Poetik der Novelle*. Weimar 1993, S.228-232.

60 stammt<sup>13</sup>, sondern der kürzeren Fassung, die 1809 unter dem Titel *Der König von der Insel Ratonneau* in einer Berliner Zeitung namens *Der Freymüthige*<sup>14</sup> zu lesen war, und die auch Herzog eingesehen haben will:

Diese kleine Insel liegt nahe am Seehafen von Marseille und ist sehr öde, verlassen und unfruchtbar. Es steht auf ihr ein altes Schloss, das einst Franz I. König von Frankreich erbauen liess, um die Rhede von Marseille gegen die Angriffe Carl des Fünften zu schützen. Im Jahre 1597 ward noch eine andere kleine Burg auf der Insel erbaut, die noch jetzt mit einigen Invaliden besetzt wird. Gewöhnlich sind es vier Gemeine und ein Korporal. Ein solcher Burgkommandant verlor den Verstand, und hielt sich in seinem Wahn für den König der Insel. Seine Untergebenen wollten ihn nicht dafür anerkennen, er suchte daher durch List zu erhalten, was er durch Vorstellungen nicht erlangen konnte. Die Mannschaft ward von ihm ausgesandt, Lebensmittel herbei zu holen; unterdessen aber verriegelte der König seine Burg, schoss nach den Landenden, und drohte jedem den Tod, der sich ihm nähern würde. Man belachte eine Zeitlang die Thorheiten des Einsamen; erfüllte er ja allein den Dienst von fünf Mann; niemand störte ihn; allein als er endlich den Fischern lästig und sogar gefährlich ward, die er durch Schüsse zwang, anzulanden, und ihm Lebensmittel zu bringen: so musste sein Reich zerstört werden. Zwei entschlossene Leute unternahmen seine Entthronung. Sie näherten sich der Insel mit einer weissen Flagge. Der König fragte von der Burg herab: wer sie seien? Für Flüchtlinge aus Marseille gaben sie sich aus, die durch Ungerechtigkeiten genöthigt worden, die Stadt zu verlassen, und in seine Staaten zu entfliehen. Der neue Inselfürst, den vielleicht die Einsamkeit und die sorgfältige Bewachung seines Landes ermüden

13 Vgl. Benno von Wiese: „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau“. In: Ders.: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka* (1962). Düsseldorf 1976, S. 71-86, hier: S. 71.

14 *Der Freymüthige* 36 (1809), S. 142 f.

mochte, sah mit Vergnügen Unterthanen ankommen, die jene Sorge mit ihm theilen konnten. Er kam herab an das Gestade und liess die Leute landen; allein sie bemächtigten sich sogleich Sr. Majestät, und führten ihn in das Irrenhaus, wo er endlich starb, von der Meinung, er sei ein Souverain, welchen Kabale vom Throne gestossen habe, bis an sein Ende verfolgt, und Tag und Nacht beunruhigt.<sup>15</sup>

Dies ist in etwa auch der Plot der von Arnimschen Novelle und ebenso ihrer Verfilmung durch Werner Herzog. Entscheidend aber ist, wie die beiden, in künstlerisch ambitionierteren Genres angesiedelten Realisationen dieses Plots die abweichenden Akzente setzen. Arnim fügt der Handlung den feuerwerksbegeisterten wohlmeinenden Kommandanten und eine bedingungslos liebende deutsche Ehefrau hinzu, die bei Herzog als von der Kritik beargwöhnte griechische wieder auftaucht.<sup>16</sup> Der romantische Text bemüht sich außerdem, der geistigen Störung des sich so seltsam aufführenden Sergeanten mit zwei parallelen Erzählsträngen auf die Spur zu kommen, denn

der Wundarzt erklärte, er leide wegen der Kopfwunde, die ihm in der Gefangenschaft vernachlässigt worden, an Wahnsinn und müsse wenigstens ein paar Jahre im warmen Klima bei den Invaliden zubringen, ob sich dieses Übel vielleicht ausscheide.<sup>17</sup>

Dagegen wird dieselbe Störung von seinem weniger gutmeinenden Umfeld mit dem Plan einer Teufelsaustreibung beantwortet werden. Nun nimmt sich der feurerprobte alte Kommandant aus Neigung gegen die fürbittende Ehefrau auf eine äußerst unglückliche

15 Achim von Arnim: „Der tolle Invalide auf Fort Ratonneau. Kommentarteil“. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1992, S. 969-991, hier: S. 979 f.

16 Vgl. de Haas: „Die Geschichte vom Soldaten Stroszek“ (s. Anm. 4); Gerhard Aichinger: „Rätselhafte ‚Lebenszeichen‘. Der deutsche Filmbeitrag in Berlin“. In: *Rheinischer Merkur* v. 07.07.1968.

17 Von Arnim: „Der tolle Invalide“ (s. Anm. 9), S. 301.

- 62 Weise des Sergeanten und Ehemanns an: Ausgerechnet indem er den schon tagelang trommelnden, rasenden, entsetzlich singenden Soldaten Francoeur, den er zuvor schon zum Vorgesetzten einer kleinen Festungsbesatzung erklärt hatte, mit der Vorbereitung eines gewaltigen Feuerwerks auf dieser Festung beauftragt, verleiht er seinem großen Wohlwollen für die ansehnliche Ehefrau und seinem ungetrübten Respekt für den unerbittlichen Soldaten einen riskanten Ausdruck.<sup>18</sup>  
Das Ergebnis solcher Großmut konnte sich im wahrsten Sinne des Wortes sehen lassen:

„Wahrhaftig, er schießt!“ Rief einer der Offiziere, und alle liefen nach einem Fenster des obern Stockwerks. Welch ein Anblick! an allen Ecken des Forts eröffneten die Kanonen ihren feurigen Rachen, die Kugeln sausten durch die Luft, in der Stadt versteckte sich die Menge mit großem Geschrei, und nur einzelne wollten ihren Mut im kühnen Anschauen der Gefahr beweisen. Aber sie wurden auch reichlich dafür belohnt, denn mit hellem Lichte schoß Francoeur einen Bündel Raketen aus einer Haubitze in die Luft und einen Bündel Leuchtkugeln aus einem Mörser, denen er aus Gewehren unzählige andre nachsandte. Der Kommandant versicherte, diese Wirkung sei trefflich, er habe es nie gewagt, Feuerwerke mit Wurfgeschütz in die Luft zu treiben, aber die Kunst werde dadurch gewissermaßen zu einer meteorischen, der Francoeur verdiene schon deswegen begnadigt zu werden.<sup>19</sup>

#### V. Absolute Feindschaft

Jene, von einem eigensüchtigen, um seinen Einfluss bei seinem Herrn – dem alten Kommandanten – bangenden Diener ange-

<sup>18</sup> Den zahllosen Ambivalenzen des Textes spürt gekonnt nach: Dagmar Ottmann: „Achim von Arnim: Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. Zur Funktion der Metonymie in romantischen Texten“. In: Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999, S. 73-104.  
<sup>19</sup> Von Arnim: „Der tolle Invalide“ (s. Anm. 9), S. 310 f.

regte Teufelsaustreibung, die der ortsansässige Pater auch tatsächlich ausführen will, scheitert hingegen kläglich,

denn sein Glaube, Teufel austreiben zu können, hatte sich in ihm ganz verloren, er gestand, was er bisher ausgetrieben hätte, möchte wohl der rechte Teufel nicht gewesen sein, sondern ein geringerer Spuk.<sup>20</sup>

Dennoch ist sein exorzistischer Versuch, der schon durch eine Geschichte der Verfluchung des unglücklichen Ehepaars Francoeur vonseiten der Brautmutter noch vor der eigentlichen Hochzeit vorbereitet wird, eine zentrale diskursive Neuerung der Geschichte: Erst dieser Exorzismus liefert dem verrückten Sergeanten die dynamischen Stichworte, jene signifikant eskalierende Rhetorik seines Aktionsplans, die der behäbigen Erbfolgekasuistik der Vorlage so eindrucksvoll überlegen ist.

Es geht also in der Novelle nicht um eine kritische, liberale Auseinandersetzung mit den Praktiken und Auswüchsen der katholischen Religion, wie es vielleicht bei der Autorschaft des protestantischen Preußen von Arnim für einige Kritiker oder Wissenschaftler nahe läge. Auch die Debatte zeitgenössischer Diagnostik des Irrsinns oder der *Krankheiten des Kopfes*, wie Kant es in seiner Abhandlung nennt, steht nicht im Vordergrund dieser ausführlichen Darstellung von Arnims.<sup>21</sup> Dagegen spricht schon die Tatsache, dass die schließlich gegebene Erklärung für den zeitweiligen Irrsinn Francoeurs in etwa dem medizinischen Wissensstand des 16. Jahrhunderts entspricht.<sup>22</sup>

Im Vordergrund der von Arnimschen Aufbereitung des Plots und in krassem Gegensatz zur journalistisch-anekdotischen Vorlage steht die Inszenierung der ‚absoluten‘ Feindschaft des verrückten Invaliden gegen seine Umwelt. Genau hierin aber ist die Brücke zu Herzogs filmischer Adaption zu sehen. Gegen diese

<sup>20</sup> Von Arnim: „Der tolle Invalide“ (s. Anm. 9), S. 314.

<sup>21</sup> Ausführlich diskutiert wird der Wahnsinn und seine Korrelationen mit der Literatur für diesen Zeitraum bei Oliver Kohns: *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E. T. A. Hoffmann und Thomas Carlyle*. Bielefeld 2007.

<sup>22</sup> Vgl. von Arnim: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 4 (s. Anm. 15), S. 980 f.

- 64 Feindschaft vermögen augenscheinlich weder kameradschaftlich-professionelle Neigung noch Humor, weder Religion noch Liebe irgendetwas auszurichten. Von Arnims Held Francoeur, und hier liegt auch die ‚Kongenialität‘ von Werner Herzogs adaptivem Blick, *hasst* so pauschal und in einem Maße, dass ihm jedes zur Eskalation taugende Vokabular recht ist und erst in dieser Maßlosigkeit befreit er sich von den ihn bedrückenden Kontexten. „Es ist nicht anders, wir sind geschieden!“<sup>23</sup>, verheißt er schließlich der ganzen Welt. Dieses zeitweilige Geschiedensein von der übrigen Welt ist der neue, bis heute akute Kern der Erzählung, das ‚Gefälle‘, das sich nicht mehr in jenen, der ständisch-absolutistischen Imagination geschuldeten, lokal begrenzten Phantasien vom idyllisch-utopischen Inselkönigtum artikuliert, wie es noch die Vorlage schilderte, sondern auf die Ebene einer alles und alle adressierenden radikalen Rhetorik der Feindschaft verlagert. Diese Feindschaft schert sich nicht mehr um die diskursive Herkunft ihrer sprachlichen Unterfütterung, sondern stellt jede Phrase jeder gesellschaftlichen Rede rein funktional in den Dienst der verbalen Eskalation und kompensiert in ihrer Absolutheit jenen Verzicht auf eine glaubwürdige, dinglich-lokale Referenz auf das Umliegende.

## VI. Existenz als Metapher

Reinhart Koselleck analysierte – in der Nachfolge von Carl Schmitt<sup>24</sup> – diese Rückseite der Aufklärung als solch ein polemisches Hineintreiben von absoluten Gegensätzen in die komplexe Wirklichkeit bis zum Bild vom ‚Weltbürgerkrieg‘. Wie später bei Herzog ist schon bei von Arnim eine Antwort auf den Aufklärungsglauben einer fortlaufenden Kritik und ‚Vernünftigmachung‘ formuliert.<sup>25</sup> Die Vernünftigkeit wird den aufgeklärten Verhältnissen abgesprochen und nun umgekehrt dem dagegen angehenden

<sup>23</sup> Von Arnim: „Der tolle Invalide“ (s. Anm. 9), S. 308.

<sup>24</sup> Vgl. Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. Berlin 1979, S. 27.

<sup>25</sup> Vgl. Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Freiburg/München 1959, S. 81 ff. u. 132 ff.

Individuum zugesprochen. Genau dies gibt der Jungfilmer Herzog 1968 über seinen Film gegenüber der etablierten Filmkritik zu Protokoll:

Denn für meine Begriffe ist Stroszek, nachdem er sich verschanzt hat und gegen Freunde und Feinde kämpft und versucht, die von ihm allein belagerte Stadt mit Feuerwerkskörpern in Brand zu schießen, gar nicht wahnsinnig.<sup>26</sup>

Knüpfen sich Francoeurs erste verbale Exzesse noch an den Zweck der Verteidigung seiner Festung, wird seine Rede bald schon eine Rede der Unbedingtheit: „Ich habe Hunger, daß ich die Welt zerreißen könnte“<sup>27</sup>, fährt er seine für ihn, den Kammerdiener und den Pfarrer auftragende Ehefrau an, die er längst des Ehebruchs mit dem alten, ihm nach wie vor wohlmeinenden Kommandanten bezichtigt. Das ist eine Kampfansage, die Herzogs ‚Francoeur-Stroszek‘ nur noch übertreffen kann, indem er sich titanenhaft daran macht, „die Sonne in Brand zu schießen“, „in wütender Auflehnung allen den Krieg erklärt“ und sich „die Sache der Menschheit zu eigen macht“, wie es die Erzählstimme des Films kommentierend mitteilt.

Wie kann es schon bei von Arnims Text zu dieser unvergleichlichen Eskalation kommen? Francoeurs grenzenloser Hass läßt sich mit der theologischen Rede des gescheiterten Exorzistenpaters und der monarchischen Rede des gutmütigen Kommandanten auf und artikuliert nun erst eine Kriegserklärung an die restliche Welt:

Bett, Wiege und Kleider meiner entlaufenen Frau bringt zum Kommandanten, da werdet ihr sie finden; sagt: das schicke ihr Satanas und diese alte Fahne, um ihre Schande mit dem Kommandanten zuzudecken! Bei diesen Worten warf er die große französische Flagge, die auf dem Fort geweht hatte, herab und fuhr fort: „Dem Kommandanten lasse ich hierdurch Krieg erklären, er mag sich waffnen bis zum Abend, dann werde ich mein Feuer eröffnen; er soll

<sup>26</sup> Werner Herzog im „Interview“ (s. Anm. 6), S. 176.

<sup>27</sup> Von Arnim: „Der tolle Invalide“ (s. Anm. 9), S. 307.

mich nicht schonen, denn ich schone ihn beim Teufel nicht; er soll alle seine Hände ausstrecken, er wird mich doch nicht fangen; er hat mir den Schlüssel zum Pulverturm gegeben, ich will ihn brauchen, und wenn er mich zu fassen meint, flieg ich mit ihm gen Himmel, vom Himmel in die Hölle, das wird Staub geben.“ – Brunet wagte endlich zu reden und rief hinauf: „Gedenkt an unsern gnädigsten König, daß der über Euch steht, ihm werdet Ihr doch nicht widerstreben.“ Dem antwortete Francoeur: „In mir ist der König aller Könige dieser Welt, in mir ist der Teufel, und im Namen des Teufels sage ich euch, redet kein Wort, sonst zerschmettere ich euch!“<sup>28</sup>

Was von dieser Geschichte in Erinnerung bleibt, ist die Geschwindigkeit, mit der Francoeur das zu seiner Beschwichtigung und Zähmung vorgebrachte Wortmaterial in eine ultimative Kriegserklärung an alle ummünzt. Der tatsächliche Schluss, die Erlösung durch die Liebe seiner Frau und das ungebärdige Haareraufen des langsam zur Besinnung gelangenden Francoeur, dessen Rasen angeblich nur dazu diente, jenen den Wahnsinn verursachenden Splitter aus seinem Kopf herauszutreiben, fällt dagegen seltsam wenig ins Gewicht. Der tröstliche Ausgang der Geschichte hinterlässt schon bei von Arnim einen faden Nachgeschmack; Herzog greift ihn bezeichnenderweise gar nicht erst auf und lässt den erzählerischen Schlusskommentar seines Films das Gewicht ganz auf das unvermeidliche Scheitern jener titanenhaften Feindschaft gegen alle und alles legen:

In der zweiten Nacht, als sich Stroszek zum zweiten Mal mit einem Feuerwerk verherrlichte, wurde er von seinen eigenen Leuten überwältigt. Zum Munitionsdepot kam er nicht mehr, da war er bereits umstellt. Er hatte in seinem Aufbegehren gegen alles etwas Titanisches begonnen, denn der Gegner war hoffnungslos stärker, und so war er so elend und so schäbig gescheitert, wie alle seinesgleichen.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Von Arnim: „Der tolle Invalide“ (s. Anm. 9), S. 309.

<sup>29</sup> Vgl. Werner Herzog: *Lebenszeichen* (DVD). Leipzig 2004.



Dieser Filmschluss wurde von der zeitgenössischen Kritik als metaphernmächtige, aber wirklichkeitsferne Überhebung oder gar als bloße Resignation und ‚Verächtlichmachung‘ der Revolte förmlich in der Luft zerrissen.<sup>30</sup> Doch in ihm steckt der ganze (spätere) Herzog und seine Sonderstellung im (damals) ‚Jungen Deutschen Film‘: Herzog wollte schon in seinem Erstling kein Engagement, keinen Widerstand im gesellschaftlichen Kontext kommunizieren, sondern den gesamten Film in die Macht einer einzigen existenziellen Metapher überführen. Gerade der zum Scheitern verurteilte Totalanspruch Stroszeks findet, um die Kritiker von damals zu beruhigen, Herzogs Sympathie:

Von dem Moment an, wo er fünfzehntausend Menschen in Atem hält, sieht man ihn nur noch aus großer Entfernung, so klein wie eine Ameise. Echte Distanz zur Hauptfigur ist aber selbst dann nicht wirklich gegeben, eher Diskretion, denn es bleibt ja bis zum Schluß die Sympathie zu ihr, selbst zur Erbärmlichkeit ihrer tatsächlichen Erfolge.<sup>31</sup>

Die Absolutheit dieser Metapher, die den ganzen Film wiederum zu einer einzigen ‚titanischen‘ Geste macht, führt die Filmkunst konsequent – wie Stroszeks Ausweitung von Francouers Feindschaft – zurück auf die einzige Alternative von existenzieller Kunst und entfremdender Künstlichkeit der Gesellschaft. Erkenntnis eines ‚Wahren‘ – nicht Unterhaltung – ist in dieser Perspektive Ziel des künstlerischen Prozesses. Sie kann nur noch aus der einen, immer neu zu bestimmenden und in der Filmarbeit zu entwickelnden großen Metapher hervorgehen, nicht aus irgendwelchen vermittelnden diskursiven Prozessen.

Der Regisseur ist Sachwalter einer zentralen Wahrheit, seine Arbeit ist eine Art schmerzhafter Offenbarungszwang, dem er sich stellen muss – ob er will oder nicht. „Ich hatte nie eine Wahl, außer

<sup>30</sup> Besonders bemerkenswert erscheint heute die Rezension im *Spandauer Volksblatt* vom 14.09.1969 und ihr zeitgeistnaher Kritikpunkt: „Die Darstellung des Schicksals Stroszeks bleibt auf dieser griechischen Insel. Sie hat kaum Gesellschaftsbezug. Und soweit der vorhanden ist, läßt sich daraus keine Schuld der Gesellschaft ableiten.“

<sup>31</sup> Werner Herzog im „Interview“ (s. Anm. 6), S. 178.

68 ein Regisseur zu werden“, teilt Herzog dem Journalisten Jonathan Cott 1977 mit.<sup>32</sup> Autonomie der Kunst wird hier vom Postulat umgewandelt in ein existenzielles Konzept von Kunst, das keinen Platz mehr für kalkulierte Politik lässt.

Auch Herzogs berühmtester Film – *Fitzcarraldo* von 1981 – ist eine einzige grandiose Realisierung dieser Ästhetik. Die Dreharbeiten und ihre schriftliche und filmische Dokumentation werden immer mehr zum Bestandteil des Films. Der Film als fertiges Produkt kann nicht mehr alleiniger Gegenstand der Kunstkritik sein, wichtiger werden dieser Ästhetik Umstände und vor allem ‚Opfer‘ der Produktion. Der Grad der allen abverlangten Anstrengungen wird zunehmend zum Gradmesser eines Gelingens der künstlerischen Anstrengung, die in letzter Konsequenz um die ebenso verantwortliche wie schmerzhaft – hier wird ein Zusammenhang hergestellt – Hervorbringung und Inszenierung solcher Metaphern (als Metaphern ihrer selbst) kreist.

In seinen Tagebüchern von den Dreharbeiten zu *Fitzcarraldo*, die Herzog erst über zwanzig Jahre später veröffentlichte, spricht er die radikale und exklusive Selbstbezüglichkeit dieser Ästhetik klar aus. Es ist der gut meinende Rat eines Teammitglieds, die furchtbare Urwaldböschung, über die das tonnenschwere Schiff zu schleppen ist, etwas abzuflachen, um die Umstände des Drehs zu erleichtern, der diese programmatische Äußerung provoziert:

Ich sagte ihm, daß ich das nicht zulassen würde, denn damit verlören wir die zentrale Metapher aus dem Film. Metapher für was, fragte er mich. Ich sagte, das wüßte ich nicht, nur daß es eine große Metapher sei. Vielleicht sei es auch nur ein Bild, das in allen von uns schlummere, und ich sei nur derjenige, der ihn mit einem Bruder, den er noch nie getroffen habe, bekannt mache.<sup>33</sup>

32 „Interview Werner Herzog (mit Jonathan Cott)“. In: *Kompost* 26 (1977/78), S. 29-35, hier: S. 30.

33 Werner Herzog: *Eroberung des Nutzlosen*. München 2004, S. 236 f.

Eine programmatische Frage Hans-Georg Gadammers kann als Ausgangspunkt der anschließenden, sich noch einmal von Arnim zuwendenden Überlegungen dienen:

Was bedeutet es, daß in der Kunst nichts Wirkliches hergestellt wird, sondern etwas, dessen ‚Gebrauch‘ kein wirkliches Gebrauchen ist, sondern sich im betrachtenden Verweilen beim Schein eigentümlich erfüllt?<sup>34</sup>

Gadammers Charakterisierung der Kunst schließt genau das aus, was in der Erzählpoetik von Arnims versucht wird: Die von dem romantischen Autor im Bild des erhabenen Feuerwerks wohl eher unabsichtlich gefasste Verkettung der Kunst mit dem Kriegshandwerk wiederholt sich auf viel grundlegendere Weise mit der Zusammenziehung unterschiedlicher gesellschaftlicher Redeweisen zu dem absoluten Feinddiskurs Francoeurs.

Francoeurs Kränkung oder Schande, die er wie einen Splitter auszutreiben versucht, war von Anfang an die Ehe mit einer Deutschen, die die ‚verspätete‘ deutsche Sekundärliteratur lange Zeit noch trotzig dem ‚Sächsischen‘ zuordnet. Der zweifelhafte Ruf der Mutter und ihre maßlose Verfluchung der eigenen, einen verletzten französischen Soldaten versorgenden Tochter geben einen Vorgesmack auf jene neue politische Kultur des Nationalen, deren pauschale Antinomien das neunzehnte Jahrhundert tatsächlich bestimmen sollten.

Die Mutter der treu sorgenden Ehefrau des französischen Sergeanten lebte – gesellschaftlich geächtet – mit ihrer Tochter lange Zeit auf höchst unehrenhafte Weise mit denjenigen Soldaten, die in den Wirren des Krieges an ihrem Haus vorbeitrieben. Diese Soldaten, denen sie nicht auch noch die Ehre ihrer Tochter abtreten wollte, hasste sie mit unbedingtem Willen zur Feindschaft und verweigerte auch den Verwundeten unter ihnen jede Art von Hilfe.

<sup>34</sup> Hans-Georg Gadamer: „Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest“ (1975). Überarb. Fassung in: Ders.: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart 1977/2003, S. 16 f.

Als die Tochter dieses Gesetz durchbricht und mit dem gefangenen, am Kopf verwundeten Franzosen Francoeur ihren zukünftigen Ehemann auf der Straße versorgt, verflucht und verstößt die Mutter ihr Kind auf grässliche Weise und präfiguriert damit schon die Hassreden Francoeurs:

Wie verzog sich das Gesicht meiner Mutter; mir war's als ob eine Flamme aus ihrem Halse brenne und ihre Augen kehrte sie in sich, sie sahen ganz weiß aus; sie verfluchte mich und übergab mich mit feierlicher Rede dem Teufel.<sup>35</sup>

Hier wird in genau abgestimmten, sich steigernden Schritten in der Kunst durchgespielt, was für die zumindest hinsichtlich der Rekrutierungspraxis erstmals demokratischen Mobilisationsschübe der Preußischen Befreiungskriege und ihrer Bevölkerungen hüben wie drüben insgesamt gilt: eine ‚nationaldemokratische‘ Entgrenzung der Feindrhetorik, die nur noch in der Poesie der Novelle durch die Liebe oder den Wundarzt wieder eingedämmt werden kann.<sup>36</sup> Die Literatur testet eine eskalative Effektivität der neuen politischen Rede und stellt sehr wohl damit etwas Wirkliches her, um noch einmal Gadamers zentralen Irrtum zu zitieren. So erzählt die Novelle die Genese einer solchen Rede und ihre endliche ‚wunderbare‘ Besänftigung.

### VIII. Das Tal der Windmühlen

Werner Herzog verlegt die Handlung der Novelle in den Zweiten Weltkrieg auf die griechische Insel Kos. „Die historischen Angaben in dem Film über die Besetzung der Insel Kos sind falsch“<sup>37</sup>, merkt er noch im Erscheinungsjahr des Films an. Diese Verlagerung in einen gegenwartsnäheren Kontext ist nicht die einzige Maßnahme einer scheinbaren Distanzierung von der literarischen

<sup>35</sup> Von Arnim: „Der tolle Invalide“ (s. Anm. 9), S. 299.

<sup>36</sup> Vgl. dazu unbedingt immer noch insgesamt Valeriu Marcu: *Das grosse Kommando Scharnhorsts. Die Geburt einer Militärmacht in Europa*. Leipzig (1928); Reinhard Höhn: *Scharnhorsts Vermächtnis* (1952). Frankfurt a. M. 1972, S. 244-297.

<sup>37</sup> Werner Herzog im „Interview“ (s. Anm. 6), S. 179.

Vorlage. Der neunzigminütige Audio-Kommentar Herzogs, den er viele Jahre später anlässlich einer DVD-Edition seines Langfilmerstlings spricht, geht mit keiner Silbe auf die literarische Vorlage ein. Gleichwohl ist es dieser generalisierte Kampfeswille, der Feindüberschuss, der Aufstand gegen die Sonne, Stroszeks ‚Auflehnung gegen den anbrechenden Tag‘, der ihn einzig interessiert und fasziniert.

Den Ursprung des Films führt er selbst in mehreren Interviews und Statements auf ein Bild seiner Jugend zurück, das er in Erinnerung behalten habe. Es ist das im Film an zentraler Stelle eingefügte großartige Szenario eines schier endlosen Kameraschwenks durch ein Tal der Windmühlen. Dieser angeblich so erinnerte, Schwindel erregende Anblick einer flirrenden, karstigen, unendlichen Windmühlenlandschaft sei es gewesen, um den herum er seinen Film konzipiert habe. Die zentrale Metapher, in die der Film und seine vorgedachte Rezeption schließlich münden, musste also nicht einmal hergestellt werden, sie konnte im Stadium der Kindheit ‚aufgefunden‘ werden:

Ich erinnere mich auch an die unheimliche, geräuschvolle Stille wenn der Soldat in *Lebenszeichen* verrückt wird; in diesem Feld gehend das wie es scheint voll von tausenden von wirbelnden Windmühlen ist – ich glaube das ist einer der am tiefsten heimsuchenden Augenblicke den ich je in Filmen erlebt habe. [...] Dort waren 10.000 Windmühlen. Die Leute fragten mich später was für einen Trick ich benutzt hätte, aber da war nichts anderes als die normale Kamera die über dieses Feld von 10.000 Windmühlen blickte. Das ist genau das was ich vorher in Betracht auf die neuen Bilder hinter denen ich her bin zog; etwas das selbst noch hinter dem ist was man träumen kann, etwas das hinter unseren Träumen liegt. [...] als ich auf diesen Berg kletterte und in das Tal mit den 10 000 Windmühlen hinunterschaute. Es fiel mir sehr schwer von diesem Ort wegzukommen.<sup>38</sup>

38 Werner Herzog im „Interview“ (s. Anm. 32), S. 33 f.

72 Doch diese Ursprungslegende ist schlicht – und streng poetologisch – erlogen bzw. erdichtet. Darauf weist schon die Tatsache hin, dass das frühzeitig eingereichte und mit dem ‚Carl Mayer-Preis‘ gekrönte Drehbuch diese Szene gar nicht enthält: Der Film muss also entlang der von Arnimschen Geschichte früher entwickelt worden sein als das erinnerte ominöse Bild. Dieser Tatbestand steht in so eklatantem Widerspruch zu den Erklärungen des Regisseurs, dass er ihn 1977, bei der Edition seiner Drehbücher, nach wie vor für erwähnenswert und erklärungsbedürftig hält:

Das Drehbuch zu *Lebenszeichen* entstand 1964 und hatte ursprünglich den Titel *Feuerzeichen*, gedreht wurde der Film aber erst 1967 in Griechenland unmittelbar nach dem Militärputsch auf den Inseln Kos und Kreta. So, wie beim Titel, gab es viele, auch grundlegende Änderungen während des Drehens und während des Schnitts. Nur ein Beispiel: im Drehbuch fehlt das zentrale Bild mit den zehntausend Windmühlen, es war zunächst ganz anders konzipiert.<sup>39</sup>

Was ihn dagegen tatsächlich interessiert, bzw. nicht interessiert, erklärt er ausführlicher immer wieder in Interviews. Der antipsychologische Affekt rückt ihn unversehens wieder in die Nähe von Arnims:

Ich habe etwas gegen Idioten und gegen Psychologie natürlich auch, weil die mit frecher Stirn auftritt, als wäre es eine gesicherte Disziplin, als wäre es so etwas wie Geschichte oder wie Medizin. Dabei ist der gesicherte Wissensfundus nicht mehr als das, was beispielsweise die Schädelchirurgie zur mittleren Pharaonenzeit geleistet hat. [...] Ich kann überhaupt so psychologische Filme nicht leiden, das ist, was ich an Bergmann nicht leiden kann, dieses Parabelhafte und dieses psychologische Rumgequäle.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Werner Herzog: *Drehbücher I. Lebenszeichen. Auch Zwerge haben klein angefangen. Fata Morgana*. München 1977, S. 5.

<sup>40</sup> Kraft Wetzels: „Interview mit Werner Herzog am 10. u. 11. April 1976“. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Herzog / Kluge / Straub. Reihe Film 9*. München 1976, S. 113-130, hier: S. 121.

Herzog interessieren die Schwindel erregenden ‚Feuerzeichen‘ und ihn interessiert der Schwindel angesichts einer überwältigenden, entgrenzten Aussicht auf ein Tal der Windmühlen. Ihn interessiert der Schwindel, der den Protagonisten aus der normalen, erstickenden trägen Wirklichkeit – in diesem Fall der Abwesenheit von Krieg in der Etappe – herausdreht und in die Exaltation eines Feuerwerks treibt, das seine schockartig-spontan erschwindelte Welt für alle anderen noch einmal sichtbar statuiert.

Der Film hat offensichtlich zwei Zentren oder – wie Herzog selbst es nennt – „Zentralmetaphern“<sup>41</sup>: das ‚Feuerwerk‘ und den ‚Schwindel‘ genannten Bildersturz des Windmühlentals. Das Feuerwerk versucht auf dem Boden der Realität, genauer: auf den Zinnen der Festung, das einmalige Erlebnis des Bildersturzes im Windmühlental erneut in Szene zu setzen, so dass es ein Zeichen für alle wird:

Denn für meine Begriffe ist Stroszek, nachdem er sich verschanz hat und gegen Freunde und Feinde kämpft und versucht, die von ihm allein belagerte Stadt mit Feuerwerkskörpern in Brand zu schießen, garnicht wahnsinnig, sondern äußert sich nur auf eine unerwartete Weise: durch Zeichen, die im Grunde dem entsprechen, was er vorher aufgenommen hat. Von einer immer dichter werdenden zeichenhaften Welt gleichsam umstellt, ergreift er plötzlich diese Zeichen und macht sie zu seiner Sprache.<sup>42</sup>

Herzog thematisiert die poetologische Struktur, indem er diesen Augenblick wörtlich genommen zum Ursprung des Films erklärt und damit die Kunst selbst als umfassende Imagination zu einem mächtigen, frei fabulierenden Motor macht, der zurückführt auf so etwas wie ‚wahres Leben‘, auf ‚Existenz‘, wie er es selber in Anlehnung an Kafka, Robert Walser oder Albert Camus im Audio-kommentar formuliert: „Viele Menschen haben ein Leben, aber ob sie eine Existenz haben, dass fragen sie sich nicht.“

41 Werner Herzog: *Eroberung des Nutzlosen* (s. Anm. 33), S. 237.

42 Werner Herzog im „Interview“ (s. Anm. 6), S. 176.

74 Doch der Film kann und will diese Vorstellung vom „wahren Leben“, die das Gefälle zum Leben der anderen erst ermöglicht, nur in Bildern, stellvertretenden Großbildern oder Zentralmetaphern geben. Der Film projiziert diejenigen Imaginationen vor das Auge des Zuschauers, setzt sie paradoxerweise materialiter frei und fest zugleich, die die Erzählung mittels Worten vor dem inneren Auge des Lesers hervorzurufen gezwungen ist. Der Film treibt notwendig überwältigenden Bildern zu, die gleichwohl dazu – von Musik und Text unterlegt – noch in ihrem Pathos kommentierend gesteigert werden müssen, um es dem Eskalationseffekt der in der Literatur so geschickt fusionierten Reden gleich tun zu können. Die Beobachtung, dass Herzog mit dem Filmbild der Windmühle, d. h. ausgerechnet mit dem zentralen Ausgangsbild moderner Literarizität bei Cervantes, für eine größere expressive Autonomie seines Mediums kämpft, gehört deshalb zu den unvermeidlichen Ironien der Mediengeschichte.

#### IX. Putsch

Der Angriff des feuerwerkenden Soldaten Stroszek auf die Trägheit der Wirklichkeit gegenüber dem wahren Leben führt im Film lediglich zur unabsichtlichen Erschießung eines erbarmungswürdigen Esels auf dem zentralen Platz der griechischen Zitadellenstadt. Die Bilder jenes erschossenen Esels und seines sich anschließenden, äußerst hektischen Abtransports fügen sich in eine Kette von Bildern, die den erzählerischen Hergang der Dinge seltsam still zu stellen scheinen: Es ist das die Landschaft in ihrer gleißenden Härte symbolisierende Bild des Windmühlentals, es ist das aus großer Entfernung eingefangene Bild des auf den Zinnen seiner Trutzburg wie ein seiltanzendes Insekt herum springenden Stroszek, es ist das die (geschundene) Würde der Kreatur so unmittelbar einfassende Bild vom mechanisch fortgeschleppten Eselkadaver, die uns allesamt Chiffren eines nackteren, ‚wahren‘ Lebens in seiner Unbeugsamkeit, Härte und Fatalität zu liefern scheinen.

Diesen Effekt verfolgt Herzog mit seinem Film, er ist sein eigentlicher Inhalt. Im Audiokommentar formt er jenen, während der



Dreharbeiten ablaufenden Putsch des griechischen Militärs zum letzten existenziellen Kontext seines Films und beschreibt, wie die Kombattanten des Putsches die Dreharbeiten seines kleinen Teams mit entschärfter Waffe zu verhindern suchten und so ein ‚echter Kampf‘ um den Film entbrannte. Der Akt des Filmens selbst wird zum Teil der erzählten Geschichte von der unbedingten Feindschaft gegen jede Vermittlung und Verzögerung, gegen jede Verstellung der Wirklichkeit. Dass es ein Kampf auf Leben und Tod sein musste, teilt er schon 1977 Jonathan Cott mit:

Und genau vor dem Drehbeginn von *Lebenszeichen* geschah der Militärputsch in Griechenland. Es wurde uns einfach alles verboten. Mir wurde verboten im Film ein Feuerwerk zu haben. Ich sagte dem Armee-Major: „Es ist so wesentlich, es ist das Hauptmotiv im Film. Dieser Film ist wichtiger als euer oder mein privates Leben. Und sie haben nur Angst weil Sie vielleicht etwas falsch machen wenn sie mir erlauben ein Feuerwerk zu machen. Ich werde es machen, selbst wenn es verboten ist.“ Und er sagte: „Dann verhaften wir sie.“ Und ich antwortete: „Gut, verhaftet mich, aber ich werde morgen bewaffnet sein. Vergessen Sie nicht, daß der erste Mann der mich anfaßt, der seine Hand an mich legt, mit mir tot umfallen wird.“ Am nächsten Tag war ich wirklich bewaffnet. Da waren 50 Polizisten und Soldaten, die uns beobachteten, und vielleicht 3000 Menschen aus der Stadt, die das Feuerwerk sehen wollten; alle schauten zu und keiner wagte mich anzufassen.<sup>43</sup>

Herzogs Audiokommentar – fast dreißig Jahre später aufgenommen – liefert die Entgegensetzungen, deren Entstehung wir in von Arnims Erzählung beobachten können, gleich massenhaft, nur dass er sie nun gegen einen Feind, der das Leben, die Wirklichkeit, die Umstände selbst sind, wendet: „Der kleinere fiebernde bessere Teil“, sagt der altersweise Herzog über Stroszeks Kampf, „wendet sich gegen die Zählarithmetik des Alltags“. Die ikonographisch, mittels Zentralmetaphern eines Films bewerkstelligte Ausweitung der Feindschaft macht selbst vor den Grundbedingungen seiner

43 Werner Herzog im „Interview“ (s. Anm. 32), S. 35.

76 Produktion nicht halt: Herzog berichtet sein ganzes Leben stolz, dass das ‚Kuratorium neuer deutscher Film‘ ihn anfänglich als Fremdling abgelehnt hätte und er so zur Gründung seiner eigenen Filmproduktion gekommen sei.

Werner Herzog ist wie Stroszek und wie Francoeur in einer Welt von Feinden unterwegs: Nie habe er „eine Filmschule besucht“, nie habe er „eine Regieassistenten ausgeübt“, nie habe er in seinem Studium der Geschichte und Literatur „an Seminaren teilgenommen“, nie habe er „sein Stipendium an der Filmschule in Pittsburgh vor-schriftsmäßig genutzt“ – im Gegenteil: er habe es „zurückgegeben“. Alle Stoffe habe er nur seinem „Lebensgedächtnis“ zu verdanken, diesen Film speziell seinem „zu Fuß unterwegs sein auf Kreta“, es sei eine „völlig aus mir entwickelte Geschichte“. Er habe seinen Film „gegen Hollywood“ konzipiert, der Film sei nur wenigen, absolut nicht-kanonischen Lektüren geschuldet: den „*Fu-Man-Chu*-Romanen“ von Sex Roma, „Comics“ und „Edgar Rice Burroughs *Tarzan*“. Das Drehbuch sei nicht wirklich geschrieben oder erarbeitet worden, nein, „der Film war schon lange da“, so Herzog wörtlich im mehrfach zitierten Audiokommentar seiner sorgsam gearbeiteten DVD-Werk-Edition.<sup>44</sup>

## X. Deutschkreutz

Dass ‚Feindschaft‘ zum eigentlichen Thema in Herzogs Film wird, steht außer Frage. Er entwickelt unter den Bedingungen des ihn umgebenden und erfassenden existenzialistischen Diskurses der sechziger Jahre eine Filmästhetik, die von Arnims Feindbegriff noch einmal auf das Leben selbst anwendet, um daraus Kunst zu machen: Es gibt „keine Schauplätze mehr, sondern nur noch mitagierende Komponenten“, insistiert der Künstler. Diese Verschärfung aber erlaubt ihm erst das neue Medium, die rhetorische Absage an die alten Zeichen der Literatur erlaubt ihm den Puris-

<sup>44</sup> In dem zeitnäheren Interview Ende der sechziger Jahre mit Grafe und Patalas gibt es noch einen kanonischen Kontext seiner existenziellen Wort- und Filmkunst, der Kurosawa, Meliés, Griffith, Ray, Pudowkin, Antonioni, Bunuel und Kristl anführt. Vgl. Werner Herzog im „Interview“ (s. Anm. 6), S. 179.

mus der Bilder, die Utopie einer reinen Sprache der Bilder, deren Grenze einem wahnsinnigen Agieren endgültig näher zu liegen scheint als noch das berühmtere Schriftzeichendelirium in Hoffmanns *Goldenem Topf* aus kernromantischen Zeiten.

Stroszeks Kampf erkennt wie derjenige Francoeurs keine Neutralität mehr an: Es ist „keine Erzählung, sondern eine Wartestellung“, erläutert Herzog (seinen Filmerzähler von 1968 zitierend) und nährt mitten im Leben eines Filmmachers die Grabenästhetik des Ersten Weltkriegs. Doch auch diese Position radikalisiert sich noch einmal: „Untätigkeit, Dauer, Hitze, Sonne, kein Schnitt, schwarz-weiß“, so soll es zugehen, bis „kein psychologisch erfassbares Individuum mehr, nur noch ein Zeichen“ übrig bleibt. Ein frühes *Cinema*-Interview geht dem Statement des späten Audiokommentars wörtlich voraus: „Die Bilder haben keine Tiefe. Deshalb ist das Allerfalscheste von allem, meinen Filmen Parabelcharakter zuzuschreiben, weil sie ganz ‚wörtlich‘, das heißt bildlich gemeint sind.“<sup>45</sup> Bilder oder Metaphern? Metaphern von was? möchte man hier noch einmal fragen. Von Feindschaft als solcher, von ‚reiner‘ Feindschaft? Das ist das Seltsame an Herzogs Radikalisierung der Vorlage: Indem die Existenz anhand dieser, schon in der Kunst der Romantik hervor getriebenen Chiffre der absoluten Feindschaft sichtbar gemacht werden soll als unverstelltes Phänomen, erscheinen tatsächlich nur noch relativ isolierte wörtliche Einzelbilder, die der Interpretation einen größtmöglichen Spielraum lassen und sich damit von der intendierten Wörtlichkeit entfernen: „Ich habe kein Sinnesorgan für Ironie, ich verstehe nichts, was sich auf eine andere Ebene bezieht“, bekennt Herzog bei der Ansicht seines eigenen Films gegenüber Laurens Straub, dem unsichtbaren Gesprächspartner des Audiokommentars.

Doch er vergisst, dass schon seine ausdrücklich als *Etüde zu Lebenszeichen* apostrophierte frühe kleine Arbeit *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* von 1966 die Feindschaft in ihrer hypertrophen Funktion als *Lebenszeichen* aus dem Off eines landserhaft-lästernden Kommentars höchst ironisch kommentierte und analysierte:

45 „Werner Herzog im Gespräch mit Günther Pflaum und Wolfgang Ruf“. In: *Cinema* 69, S. 1125, zitiert nach: Jansen/Schütte: *Herzog / Kluge / Straub* (s. Anm. 40), S. 90.

Na, wissen Sie, alles kommt vor. Da wartet man, und wartet man, und wartet man – und nichts rührt sich. Nichts. Ein Bäcker macht in der Nacht Brot. Um Punkt sieben Uhr muss das Zeugs in der Früh auf dem Ladentisch sein. Und jetzt sage ich: Die erste Pflicht eines Feindes ist es, Feindseligkeiten zu begehen. Ja, aber das muss man doch zugeben, verdammt nochmal, dass ein Feind, der einen Verteidiger einfach im Stich läßt, ein Schwein ist. Jeder hat doch ein Anrecht darauf, sich verteidigen zu dürfen. Man muss sich ja doch bewähren dürfen. Wenn man den Feind nicht sieht und alles schön ruhig bleibt, dann soll man bloß nicht glauben, daß es den Feind nicht gibt. Das ist doch lange bekannt. Von den Indianern her schon. Jedes Gebüsch kann ein getarnter Feind sein. Und den Gräsern und den Steinen, denen soll man schon gleich überhaupt nicht trauen. [...] Ja, was soll man schon tun, wenn der Feind, dieses Dreckschwein, einen einfach sitzen läßt. Manche sind für herausfordernde Reden, manche für Lockrufe, na ja, aber, aber man sollte doch schließlich davon ausgehen, was die beste Wirkung tut. Man hat ja doch sein Möglichstes getan. Da kann man nur noch als letzte Warnung Signale geben. Wenn der Feind einen dann immer noch im Stich läßt, und alle Signale glatt mißachtet, ja dann ist er für alle folgenden Maßnahmen verantwortlich. Man kann nicht auf seine Chance warten, bis man alt und tattrig ist. [...] Sehen Sie, da kann mir keiner was vormachen: Kriege sind nötiger denn je. Selbst eine Niederlage ist besser als gar keine.<sup>46</sup>

## XI. Expansive Oberflächen

Abschließend, die medienkulturhistorische Konstellation resümierend, könnte man folgende Beobachtung anbringen: Werner Herzogs Sonderstellung als Filmmacher, seine Distanz zur Tagespolitik und zu den meisten Parolen der 68er Bewegung ist bis heute glaubhaft und wirksam. Die Frage müsste aber, um einen biogra-

<sup>46</sup> Vgl. Werner Herzog: *Lebenszeichen* (s. Anm. 29).

phischen Rahmen zu überschreiten, auch – ähnlich wie bei von Arnim – auf das Medium und seine Qualitäten in einer spezifischen Umgebung selbst zielen. Was um 1800 eine nur in den Grenzen von Unterhaltung folgenlose, ansonsten hocheffektive diskursive Einübung in die rhetorische Eskalation des Politischen darstellte, bei der sich die kommende Politik noch ausführlich bedienen würde, liefert 150 Jahre später im Kontext von Filmkunst einen Hinweis auf die Macht von Zentralmetaphern, von Bildern, die ganze Kontexte vereinfachend und doch existenziell kommunizieren helfen.

Hiermit ist ein mediengeschichtlich zentraler Gesichtspunkt der Politizität der 68er Bewegung genannt. Die Einspeisung von künstlerisch aufwendig erarbeiteten Zentralmetaphern in einen erstmals offen zwischen ernsthafter Debatte und entspannter Unterhaltung changierenden neuen Politikdiskurs bekam eine weitere Dimension: Der ikonographisch und sloganförmig artikulierte Pauschalprotest gegen eine als vielfach korrumpiert wahrgenommene Erwachsenenwelt, den man als Generalnenner der ‚Bewegung‘ heranziehen könnte, lud sich in der globalen Kunst auf: man denke nur an *Easy Rider* oder die *Unfähigkeit zu trauern*.<sup>47</sup>

Derselbe, inhaltlich so schwer zu benennende Protest ließ sich nun erstmals massenhaft und effektiv als Sticker, T-Shirt, Plakat, Cover oder brisanter Snapshot mit den mindestens gleichermaßen expansiven Oberflächen und Distributionsmechanismen der neuen Konsumgesellschaft verschalten.<sup>48</sup> Die Kunst formte hier als existenzialistisches Inhaltsbegehren, das Unterhaltung und Agitation nicht mehr gegeneinander ausspielen musste, im Verfolg des *großen Werkes einer wahren Kunst* für die angrenzenden, an Kunst oder Unterhaltung nicht primär interessierten Diskurse und entgegen ihren absoluten Ansprüchen kleine, adaptierbare Bauteile und -zeichnungen eines solchen Pauschalprotestes, der so erst alltagspolitisch wirksam werden konnte.

47 Den globalen Charakter der 68er Bewegung in Deutschland betont vor allem Norbert Frei: *1968. Jugendrevolte und globaler Protest*. München 2008.

48 Vgl. hierzu den Bildband von Gerd Koenen/Andreas Veiel: *1968. Bildspur eines Jahres*. Köln 2008.