

# Das Kristallbild bei Werner Herzog

(nach der Deleuzeschen Terminologie)

von  
Felix Schackert

1. Auflage

Nomos Baden-Baden 2014

Verlag C.H. Beck im Internet:  
[www.beck.de](http://www.beck.de)

ISBN 978 3 8487 1357 8

**Zum Inhalt:**

Das filmische Kristallbild ist eine Szene, in der wir nicht unterscheiden können, was real ist im Gezeigten, und was wir (nur) darin sehen. Anhand der Kinophilosophie Gilles Deleuzes und des Werkes von Werner Herzog geht die Studie im Medium Film der Frage nach, wie in unserer Wahrnehmung Bedeutungen geschaffen, geordnet oder aufgehoben werden.

**Zum Autor:**

Felix Schackert, geb. 1986, studierte Mediendramaturgie mit Abschluss Diplom in den Hauptfächern Filmwissenschaft und Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Filmstudien

# Das Kristallbild bei Werner Herzog

(nach der Deleuzeschen Terminologie)

69

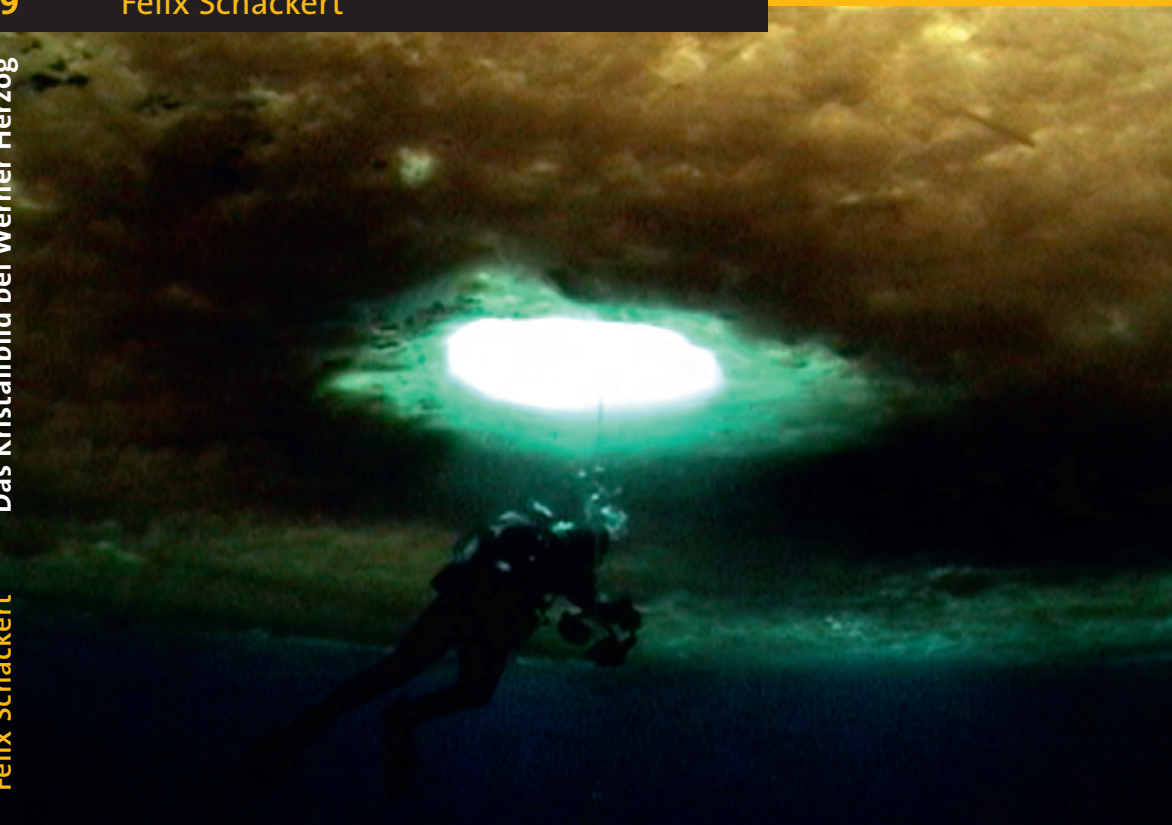
Felix Schackert

# Das Kristallbild bei Werner Herzog

(nach der Deleuzeschen Terminologie)

Das Kristallbild bei Werner Herzog

Felix Schackert



Schriftenreihe „Filmstudien“

herausgegeben von

Prof. Dr. Oksana Bulgakowa und Prof. Dr. Norbert Grob

Die Reihe wurde von

Prof. Dr. phil. Thomas Koebner begründet.

Band 69

Felix Schackert

# Das Kristallbild bei Werner Herzog

(nach der Deleuzeschen Terminologie)



**Nomos**

<http://www.nomos-shop.de/22956>

© Titelbild: Wernerherzog Film GmbH, „The Wild Blue Yonder“, 2005

**Die Deutsche Nationalbibliothek** verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8487-1357-8 (Print)

ISBN 978-3-8452-5438-8 (ePDF)

Bis Band 61 bei Gardez! Verlag Michael Itschert erschienen mit Ausnahme der Bände 57 und 60.

1. Auflage 2014

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2014. Printed in Germany. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

## Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt meinen Lehrern Prof. Dr. Norbert Grob und PD Dr. Bernd Kiefer für ihre stete Betreuung dieser Arbeit und für die Möglichkeit, das vorliegende Ergebnis zu veröffentlichen. Der Videothek Phase IV in Dresden danke ich für die Bereitstellung einiger wichtiger Filme. Persönlich danken möchte ich auch Ulrike Zoller für unseren bereichernden Austausch. Zuletzt danke ich besonders meinen Eltern für ihre geduldige Unterstützung.

Dresden, Juli 2014  
Felix Schackert

## Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	7
<b>Einleitung</b>	9
<b>1. Grundbegriffe der Kinophilosophie von Gilles Deleuze</b>	15
<i>1.1. Das Bewegungs-Bild und das sensomotorische Schema</i>	15
1.1.1. Herleitung des kinematografischen Bewegungs-Bildes	15
<i>Exkurs: Das Bewegungs-Bild in seiner philosophischen Gründung</i>	20
1.1.2. Das Bewegungs-Bild und seine Spielarten	23
1.1.3. Das Relationsbild: Die Öffnung des Bildes zur Zeit	27
<i>1.2. Das Zeit-Bild und die rein optischen und akustischen Situationen</i>	28
1.2.1. Opto- und Sonozeichen – Der aktuelle Teil des Kristallbildes	28
1.2.2. Das Stilleben als Übergang vom Bewegungs-Bild ins Zeit-Bild	32
1.2.3. Die anwachsenden (Zeit-)Kräfte des neuen Bildes	33
<b>2. Vom aktuellen Bewegungs-Bild zum virtuellen Zeit-Bild</b>	36
<i>2.1. Aktualität und Virtualität</i>	36
2.1.1. Die Unterscheidung von Aktualität und Virtualität	36
2.1.2. Die Verbindung von Aktualität und Virtualität im Subjekt	38
2.1.3. Die Verbindung von Subjekt und Welt in der Dauer	42
<i>2.2. Die subjektive Erfahrung: Zum virtuellen Teil des Kristallbildes</i>	45
2.2.1. Kritik an der „Objektivität“ des Virtuellen bei Deleuzes Kristall- bild	45
2.2.2. Das habituelle und attentive Wiedererkennen des Subjekts	47
2.2.3. Der Bruch des habituellen zugunsten des attentiven Wiedererkennens	50
<b>3. Das Kristallbild</b>	53
<i>3.1. Vorläufer: Erinnerungs-, Traum- und Welt-Bilder</i>	53
<i>3.2. Was ist ein wechselseitiges (Kristall-)Bild?</i>	54
<b>4. Gilles Deleuze und Werner Herzog</b>	61
<i>4.1. Grundsätzliche Bezüge zwischen Herzog und Deleuze</i>	61
	7

4.2. <i>Die ekstatische Wahrheit und das Werden der Zeit</i>	66
4.3. <i>Herzogs öffentliche Persona als Hebel seines filmischen Wirkens</i>	70
<b>5. Das Kristallbild bei Herzog – Die Öffnung der Wahrnehmung</b>	76
5.1. <i>Keim und Umwelt – Die Grenzen der innerfilmischen Welt</i>	79
5.1.1. Der Visionär und die innere Welt	80
5.1.2. Das Maß – Virtuelle Erfahrung pro aktuellem Weg	84
5.1.3. Die Verwandlung der Welt in poetische Plateaus	88
5.2. <i>Undurchsichtig und rein – Das zweiseitige Bild des Mediums Film</i>	92
5.2.1. Die klassische Erzählung im Kristall	94
5.2.2. Menschenbilder	98
5.2.3. Das Was mit dem Wie des Sehens	104
5.3. <i>Aktuell und virtuell – Das unmittelbare Sehen</i>	108
5.3.1. Das zentrale Moment des Begreifens	112
5.3.2. Aktualisierungswege	117
5.3.3. Aktuell-virtuelle Spannungsfelder	121
<b>Zusammenfassung</b>	129
<b>Literaturverzeichnis</b>	137
Printmedien	137
Internetquellen	140
Youtube.com (alphabetisch nach Titeln geordnet)	140
<i>Filmverzeichnis</i>	141
Filme von Werner Herzog (chronologisch geordnet)	141
Sonstige Filme (alphabetisch geordnet)	143



## Einleitung

Bereits Mitte der 1960er Jahre hat der französische Philosoph Gilles Deleuze (1925-1995) eine Einführung über die grundlegenden Gedanken der Lebensphilosophie seines Landsmannes Henri Bergson (1859-1941) verfasst. In den 1980er Jahren baute Deleuze dann primär auf Bergsons Gedankengut eine Philosophie über das Kino auf, eine „Taxonomie, ein[en] Klassifizierungsversuch der Bilder und Zeichen“<sup>1</sup> des Films. In *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*<sup>2</sup> geht es um die Bauweise des klassischen und in *Das Zeit-Bild. Kino 2*<sup>3</sup> um die des modernen Kinos. Dabei zieht er aus den großen Werken der Filmgeschichte bestimmte Prinzipien und versucht aus ihnen die Form des Denkens abzuleiten, wie sie im Kino praktiziert wird. „Eine Theorie des Kinos handelt nicht über das Kino, sondern über die vom Kino hervorgebrachten Begriffe, die im Verhältnis zu anderen Begriffen stehen, die mit anderen Praktiken korrespondieren.“<sup>4</sup> Deleuze folgt dabei seiner Ausgangsthese am Anfang seines ersten Buches, dass ihm mittels seiner Überlegungen zum Kino „nicht nur eine Gegenüberstellung der großen Autoren des Films mit Malern, Architekten und Musikern möglich [scheint], sondern auch mit Denkern. Statt in Begriffen, denken sie in Bewegungs- und Zeit-Bildern.“<sup>5</sup> Und er stellt das Kino schlussendlich mit der Philosophie auf eine Stufe, wenn er bezeugt, „daß [sic]<sup>6</sup> es immer, zwischen Mittag und Mitternacht, einen Augenblick gibt, in dem man nicht mehr fragen sollte: Was ist Kino, sondern: Was ist Philosophie?“<sup>7</sup>

Wie nun Réda Bensmaïa zunächst herausstellt, müssen die von Deleuze hervorgebrachten Begriffe

stets im Zusammenhang mit der theoretischen Problematik betrachtet werden [...], in der sie verwendet und ‚bewertet‘ werden. Das heißt, daß abgesehen von nur wenigen Aus-

---

1 Deleuze 1997a S. 11.

2 Deleuze 1997a.

3 Deleuze 1997b.

4 Deleuze 1997b, S. 358.

5 Deleuze 1997a, S. 11.

6 Da die neue deutsche Rechtschreibung erst am 1. August 2006 in Kraft getreten ist, sind die meisten der hier zitierten, vorher erschienenen Werke in der alten Rechtschreibung gehalten. Um weitläufige Korrekturen und Vermerke zu sparen, sei hier kurz darauf hingewiesen.

7 Deleuze 1997b, S. 358.

nahmen keiner der Deleuzeschen Begriffe als solcher genommen werden kann, d.h. so, wie ihn diese oder jene philosophische ‚Tradition‘ der Nachwelt hinterlassen hat. [...] Als Gilles Deleuze dem Kino, Schlag auf Schlag, zwei Bücher widmet, hat er noch nicht ein einziges Mal gegen seine Regel verstoßen, die Begriffe aus ihrem ursprünglichen theoretischen Zusammenhang herauszureißen, um sie sodann zu reaktivieren, ihren Gehalt neu zu bewerten und sie eine neue Rolle spielen zu lassen<sup>8</sup>.

Bensmaïa kennzeichnet hier Deleuzes philosophische Auffassung: „Im philosophischen Aussageakt tut man nicht etwas, indem man es ausspricht, sondern man macht die Bewegung, indem man sie denkt“<sup>9</sup>. Transformation geht damit insofern einher, da die

Begriffe [...] auf uns nicht als schon bestehende [warten] [...]. Es gibt keinen Himmel für die Begriffe. Sie müssen erfunden, hergestellt oder vielmehr erschaffen werden und wären nichts ohne die Signatur derer, die sie erschaffen. [...] [G]erade den Begriffen muß der Philosoph am meisten mißtrauen, solange er sie nicht selbst erschaffen hat<sup>10</sup>.

Deleuze geht also davon aus, dass eine Philosophie und ihre Begriffe im Grunde nichts bedeuten, solange sie sich nicht im Begreifen eines Rezipienten verwirklichen. Jeder Rezipient erschafft die ganze Philosophie und ihre Begriffe zunächst aktiv selbst, wenn er sie beispielsweise in Deleuzes Ausführungen erkennt, wenn sie für den Rezipienten an Bedeutung gewinnen. Dies entspricht jedenfalls Deleuzes eigener Praxis.

Wie Guy Fihman herausstellt, gelingt nun beispielsweise die Anwendung der Philosophie Bergsons auf Deleuzes Vorstellungen „nicht ohne zahlreiche und vielfältige Schwierigkeiten, deren Spuren im Text von Deleuze im Übermaß vorhanden sind.“<sup>11</sup> Dass Deleuze mitunter seine Strukturen, Argumentationen und damit auch seine erschaffenen Begriffe neu- und umgestaltet, zeigt sich sicherlich am deutlichsten in seiner Darstellung der Zeichen gemäß der sechs Bewegungs-Bild-Typen im ersten gegenüber dem zweiten Kinoband. Nach Ronald Bogue Aufschlüsselung variiert die Anzahl der Zeichen zwischen 14 und 23.<sup>12</sup> Wie Bogue jedoch ganz richtig schlussfolgert, entwickelt Deleuze eher einen rhizomatischen Denkraum, in dem es um die Gegenüberstellungen, die Verbindungen und die Entwicklungsmöglichkeiten geht. „Deleuze is no ordi-

---

8 Bensmaïa 1997, S. 153.

9 Deleuze/Guattari 2000, S. 73.

10 Deleuze/Guattari 2000, S. 10.

11 Fihmann 1997, S. 79.

12 Vgl. Bogue 2003, S. 104.

nary system builder. [...] His taxonomy is a generative device meant to create new terms for talking about new ways of seeing.“<sup>13</sup>

Das Kino ist nach Deleuze zunächst weder Sprache noch Sprachsystem.

[E]s besteht aus Denkbewegungen und -prozessen (vorsprachliche Bilder) und auf diese Bewegungen und Prozesse gerichteten Blickwinkeln (präsignifikante Zeichen). Es bildet eine ganze Psychomechanik [...], das Aussagbare einer Sprache [*langue*], das seine eigene Logik besitzt.<sup>14</sup>

Wenn das Kino zunächst nur aus Bildern besteht und es niemanden gibt, der uns über die Bilder hinaus erklärt, wie sie zu lesen sind, bleibt auch eine mögliche Form einer Sprache ungeklärt. Deleuze setzt mit Bergson in das Meer der Bilder einen Standpunkt, ein Wahrnehmungs-Zentrum (siehe Kapitel 1.1.2.), eine feste Perspektive auf alle weiteren Bilder. Die Bildarten kristallisieren sich nach der Wirkung heraus, die sie auf dieses Wahrnehmungs-Zentrum haben. So gewinnen alle angrenzenden, Schritt für Schritt nach ihren Wirkungen auf das Zentrum festgelegten Bildtypen einen organisatorischen Zusammenhang mit den wiederum an sie angrenzenden Bildern, bis sich alle Bilder relativ zu diesem Wahrnehmungszentrum klar qualifizieren. Diese Herangehensweise als das relationale deleuzesche Prinzip der Differenzierung bildet den wesentlichen Kern seiner Arbeit. Daher können auch je nach Kleinteiligkeit der Differenzierungsoperation unterschiedlich viele, mitunter noch einmal geschiedene oder zusammengefasste, Zeichen entstehen.

Obgleich das deleuzesche System der Bilder und Zeichen hinsichtlich seines taxonomischen Wertes eine hohe Konsistenz besitzt, ist eine Lektüre von Deleuze gleich seiner eigenen Herangehensweise nicht davon frei, das Gelesene eigen zu begreifen und im Begreifen zu erschaffen. Deleuze zu lesen bedeutet, Deleuze eigen nachzuvollziehen. Dasselbe gilt für seine Kino-Philosophie, deren Zwischenraum zwischen seinen beiden Kinobänden vom Leser selbst gefüllt und verbunden werden kann: „Zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild gibt es eine Vielzahl möglicher Überleitungen, eine Vielzahl unmerklicher oder uneinheitlicher Übergänge.“<sup>15</sup> Und es ist eines der Ziele der hier vorliegenden Arbeit, einen dieser möglichen Übergänge darzustellen.

Im Zentrum der Arbeit steht eine spezielle Bildart, die für das moderne Kino und das Zeit-Bild von grundsätzlicher Bedeutung ist: Das Kristallbild. Deleuze entwickelt es zunächst aus Bergsons Konzeption des gegenwärtigen Augenblicks,

---

13 Bogue 2003, S. 104.

14 Deleuze 1997b, S. 335, Hervorhebung im Original.

15 Deleuze 1997b, S. 346.

der im subjektiven Erleben eines Menschen in einer Doppelnatur aus Aktualität und Virtualität<sup>16</sup> besteht. Für das Kino postuliert Deleuze, dass Aktualität und Virtualität miteinander im Kristallbild eine innere Verwachsung eingehen und dass eine Ununterscheidbarkeit der beiden objektiv gegeben wäre, obwohl Virtualität sich wiederum nach Bergson nur subjektiv erschließt. Deleuze stellt dies im Grunde selbst fest, wenn man nach seiner Einführung über Bergson<sup>17</sup> geht. Es geht hier um den exakten Begriff der Subjektivität als eine der zentralen Fragen dieser Arbeit.

Der Übergang zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild soll also über jenen Bergson gedacht werden, den Deleuze selbst 20 Jahre vor seinen Kinobüchern einfürend darstellt, sodass Deleuzes eigene Aussagen als Prüfstein seiner Kinotheorie Verwendung finden. Da Deleuzes Schrift an sich bereits ein eigenes Universum bildet, das sich von den Ideengebern seiner Konzepte in der Umformung ihrer alten Begriffe absetzt, soll in den ersten drei Kapiteln in der Darstellung der deleuzeschen Begriffe fast ausschließlich auf dessen Schriften, die beiden Kinobände und die Einführung über Bergson zurückgegriffen werden. Ohne Zweifel ist eine Darstellung der komplexen Überlegungen von Deleuze nur verkürzt möglich. Nur die wichtigsten Eckpunkte seiner Theorie über das Kino sollen in dieser Arbeit herausgegriffen und in einem kohärenten Rahmen gemäß der Problemstellung nachvollziehbar dargestellt werden. Es empfiehlt sich daher, auch angesichts eines unüberschaubaren Detailreichtums und unschätzbaren Mehrwertes, seine Arbeit selbst zu studieren.

In dieser Arbeit geht es zunächst in Kapitel 1.1. um eine reine Nachzeichnung des kinematografischen Bewegungs-Bildes insbesondere in seiner Funktionalität im Kino, jedoch notwendig und kompakt auch in seiner philosophisch begründeten Herkunft. In Kapitel 1.2. wird der in dieser Arbeit bevorzugte Übergangsweg zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild anhand des Stillebens bei Ozu in seinen Ansätzen vorgestellt. Dabei wird hier die Wirkung der Bildart der Opto- und Sonozeichen des modernen Kinos grundlegend auf die Beschaffenheit des Bewegungs-Bildes des klassischen Kinos zurückgeführt. Die Entwicklung des Zeit-Bildes ist in dieser Lesart auf die Existenz und historische Konventionalisierung des Bewegungs-Bildes in der Erwartungshaltung des Zuschauers angewiesen. Die Opto- und Sonozeichen als erste Erscheinungen des modernen Kinos werden von Deleuze als die eine – aktuelle – Hälfte des Kristallbildes definiert. Um den virtuellen Teil des Kristallbildes herleiten zu können,

---

16 Diese Begriffe sind wesentlich für das Verständnis der Kino-Philosophie und des Kristallbildes von Deleuze. Sie sind jedoch derart komplex, dass ihnen in dieser Arbeit das Kapitel 2.1. gewidmet wurde, um sie so deutlich wie möglich herauszuarbeiten.

17 Deleuze 2007.

müssen in Kapitel 2.1. zunächst die komplexen und für die generelle Unterscheidung von Bewegungs- und Zeit-Bild ausschlaggebenden Begriffe der Aktualität und der Virtualität detailliert definiert werden. In Kapitel 2.2. soll gezeigt werden, wie die Virtualität im Zeit-Bild in den Gedächtnisformen des habituellen und attentiven Wiedererkennens als subjektive Aktivität des Zuschauers begriffen werden kann. Es wird fortführend in Kapitel 3 gezeigt, wie die Virtualität mittels der Subjektivität des Zuschauers den objektiven Teil der Opto- und Sonozeichen zu einem Kristallbild vervollständigen kann.

In den Kapiteln 4 und 5 soll nun diese Konzeption des Kristallbildes am filmischen Werk Werner Herzogs angewendet und in seiner Funktionalität bestätigt werden. Herzog eignet sich dazu insofern besonders gut, als dass er radikal seine eigenen Visionen filmisch verwirklicht und sich weitgehend unabhängig von Zugehörigkeiten und Stilen als Einzelgänger begreift. (Er distanziert sich sogar vom Neuen Deutschen Film, dem man ihn ökonomisch in dieser Zeit, als Autorenfilmer und in seinen intensiven Kontakten zu Schlöndorff, Achternbusch oder Wenders problemlos zuordnen kann.)<sup>18</sup> Seine solitäre Sichtweise auf die Welt und auf das Kino hat viel damit zu tun, dass er in dem isolierten Bergdorf Sachrang aufwuchs:

My childhood was totally separate from the outside world. As a child I knew nothing of cinema, and even telephones did not exist for me. [...] I did not make my first phonecall until I was seventeen. [...] We invented an entire world around us. Part of me has never really adjusted to the things I find around me even today. I am still not very good on the phone. I jump whenever it rings.<sup>19</sup>

Diese weitestgehend von großstädtisch gesellschaftlicher Sozialisation und technischer Konditionierung freie, in der Natur gewachsene Sichtweise wird im Film ein Medium finden, das für Herzog immer nur mittelbar mit Repräsentation zu tun hat. Unmittelbar geht es um das Sehen und Erfahren der Welt, die Herzog „immer auf der Suche nach Bildern, die im Kino nie zuvor zu sehen waren“<sup>20</sup>, schon sehr früh ausgiebig bereist. Diese Anstrengungen haben rückwirkend immer den Zweck, „die irrationalen, die extremen Dimensionen der *Conditio humana*“<sup>21</sup> zu untersuchen. Sie gehen der Frage nach, „wer wir Menschen eigentlich sind, wer dieser Werner Herzog eigentlich ist.“<sup>22</sup> Daher „geht [es] im-

---

18 Vgl. Cronin 2002, S. 32.

19 Cronin 2002, S. 4f.

20 Grob/Prinzler/Rentschler 2012, S. 29.

21 Kiefer 2002, S. 300.

22 Holfelder 2012, S. 83.

mer um ihn. Seine Figuren sind zwar nicht er, aber sie sind doch stimmige Stellvertreter seiner selbst.“<sup>23</sup>

Den Filmen Herzogs liegt die Frage nach der Individualität und der Subjektivität nach den Träumen des Menschen zu Grunde und er nutzt den Film mit Deleuzes Postulat im Zeit-Bild gesprochen als „Medium des Erkennens, nicht mehr des Wiedererkennens“<sup>24</sup>. Herzog stellt dabei mitunter filmische Situationen und Momente her, an denen der Halt der herkömmlichen Schemata eines ordnenden Sehens sich verliert und der Zuschauer-Blick von den Bildern bis in das Moment seines augenblicklichen Sehens zurückgeworfen werden kann. Natürlich ist eine Feststellung dieses Momentes unmöglich, da er objektiv völlig undarstellbar im Individuum stattfindet. Eine Annäherung kann nur theoretisch gezeichnet, in dieser Form nur asymptotisch angestrebt und damit nur subjektiv nachvollzogen werden. Doch genau in dieser Herangehensweise liegt die fruchtbarste Möglichkeit, den bergsonschen Augenblick zu fassen, den Deleuze im Kino in ein Kristallbild übersetzt.

---

23 Holfelder 2012, S. 264.

24 Deleuze 1997b, S. 33.