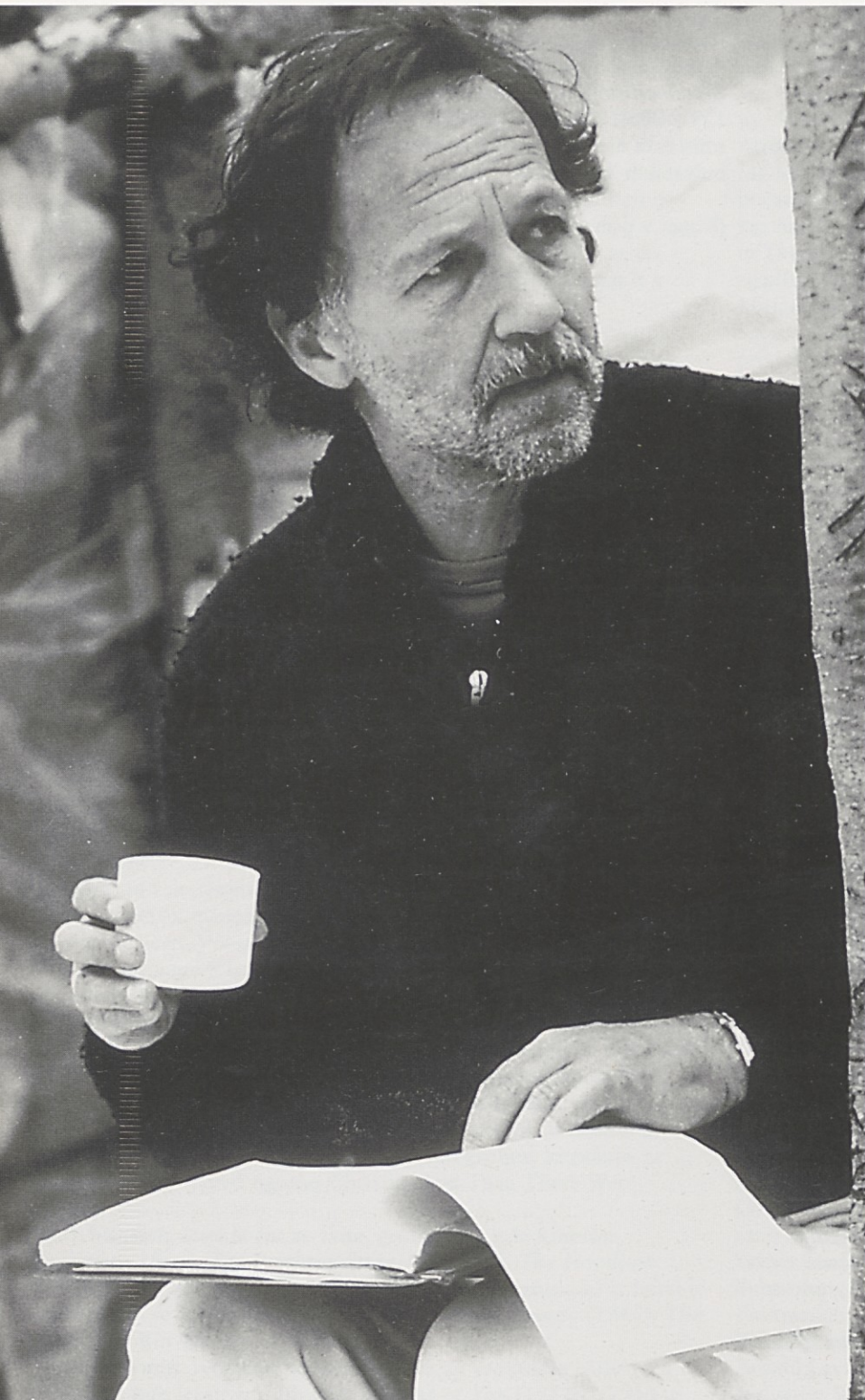


werner herzog



“Obdajajo nas izrabljene podobe in zaslužimo si nove.” (W. Herzog)

0. Podoba resničnosti – resničnost podobe

Werner Herzog se rodi kot Werner Stipetič 5. septembra 1942 v Münchnu. Odrašča na odročni kmetiji v bavarskih gorah in že od malih nog ve, da bo nekoč snemal filme. Pri petnajstih napiše prvi scenarij; ko produkcijska hiša golobradega mladeniča arogantno zavrne, se ta odloči delovati na lastno pest. Denar služi kot delavec v železarni, nadzornik parkirišča, rodeo jecdec in tihotapec televizorjev čez mehiško mejo (nekateri viri namesto televizorjev navajajo orožje), ukrade 35mm kamero z münchenske filmske akademije, za kratek čas študira zgodovino, literaturo in dramatiko v Münchnu in Pittsburgu (ZDA), ustanovi lastno produkcijsko hišo in leta 1967 posname prvenec *Znaki življenja*. Od tega trenutka dalje o brkatem podobotvorcu ni več mogoče razpravljati v faktografski maniri, saj se okrog možakarja in njegovih izdelkov še danes krešejo nasprotujoča si mnenja. Nekateri ga razglašajo za romantičnega preroka Novega nemškega kina, drugi njegovo ekscentrično pojavo častijo kot povsem edinstveno v vseobčem merilu. Njegove mogočne krajine, prebodene s čudaškimi junaki, se hkrati berejo kot omamen, plemenit, poduhovljen izraz resnično predanega poeta in kot cenena tvorba zaostalega, samovšečnega in naivnega romantika.

Za vso zmedo in razpuščenost je v veliki meri kriv Herzog sam, saj je skoraj vsak svoj film širokogrudno in ponosno komentiral, delil napotke za gledanje, pripovedoval neverjetne zgodbe s snemanj in se ni nikdar branil velikih in lepih besed, ko je govoril o samem sebi. Žal je Herzog s tem početjem številnim kritikom in gledalcem delo preveč olajšal: namesto v podobo so ti zagrizli v kost, ki jo je povrhu zalučal režiser, in tako brez truda klepali površne interpretacije. Da so slednje v končni fazi sodile zgolj človeku za kamero in ne njegovemu pogledu, ter da so prihajale venomer do enih in istih rezultatov (mojster ali prevarant), ni očitno motilo nikogar.

Brez dvoma drži vsaj, da je Herzogu uspel izjemen zabris in posledično zlitje dokumentarne in igrane filmske forme. Igrane filme je snemal kot dokumentarce, obenem pa so njegovi “pravi” dokumentarci v svoji avtorski viziji videti hudo umetelni in ponarejeni. Podoba orjaške železne barke, ki jo najeti indijanci vlečejo po strmih hribu navzgor v Herzogovem morda najbolj zloglasnem filmu *Fitzcarraldo*, se bolj kot igrana ilustracija ideje oziroma zgodovine kaže kot verodostojen dokument Herzogove (resda vnaprej domišljene in promovirane)

megalomanske obsedenosti. Obenem pa, na primer, z zamaknjenimi sanjskimi pasažami sekan portret gluhozemih, katerih zgodbe Herzog pripoveduje v *Deželi teme in tišine*, prej kot dokumentarec deluje kot nežen, izredno poetičen igrani film. Zaradi vseh teh dilem se mi o režiserju ne zdi smiselno pisati sistematično in njegov opus cepiti kronološko, razvojno, na igrane in na dokumentarne filme (naj v ta namen služi na koncu navedena filmografija). 30. aprila 1999 Herzog spiše manifest, naslovljen *Minnesota declaration* (ime dobi po kraju spočetja) oziroma *Lessons of Darkness* (Lekcije Teme), ki v dvanajstih kratkih točkah pojasni njegovo mnenje o (dokumentarnem) filmu. Teoretsko in hudomušno zastavljen zapis lahko za razliko od Herzogovih številnih konkretnih izjav služi kot krasen okvir, znotraj katerega lahko najdemo mnoge prvine režiserjevega ustvarjanja.

1. Prek zavesti o samem sebi se cinéma-vérité (film-resnica) izprazni resnice. Sposoben je zgolj plitve resnice, računovodske resnice.

Da je Herzog eden tistih zasanjanih režiserjev, ki predano verjamejo v svoje delo in si pri ustvarjanju zastavljajo absolutne, abstraktne cilje, postane človeku jasno po ogledu katerega koli izmed njegovih številnih filmov. Obsedene Herzogove podobe jasno pričajo, da je zanj legitimna in edina prava podlaga za ustvarjanje večno hlepenje po tem absolutnem, kar je razlagalce Herzogovega opusa zmotno napeljevalo na primerjavo z drugim velikanom svetovne kinematografije, Andrejem Tarkovskim. Vsaka podobnost med obema se namreč takoj po presegu te teoretske postavke neha, saj je Rus po absolutnem težil z namenom, da bo slednje utelešeno v filmu povratno in programsko vplivalo na gledalce, Herzogovi filmi pa v svojem čaščenju zlahtnega te želje ne kažejo. Absolutno v Herzogovem primeru je resnica in zgolj resnica, ki je v svoji najsvetlejši točki povsem osamosvojena od odjemalca, katerega razsvetljenje, prevzetost in čudenje postane zgolj (neobvezen) stranski produkt avtorjevega naprežanja. Ravno ta resnica nemudoma izkrivi predstavo o Herzogu kot naivnem romantiku, ki vzdihuje za nedosegljivim, saj Herzog ves čas pragmatično polaga na znanje, da v svoje ideale (ideal) trdno verjame in jim šele s postopnim presežanjem širi meje. Bistvenih razlik med dokumentarno in igrano, kratko in dolgometražno, visoko in nizkoprorračunsko formo Herzog ne dela. V končnem izdelku sta čudovito zabrisana pojma scenarij in režija; najlepša pri tem je lahkotnost, eleganca in čistost Herzogovega filmskega jezika, ki med drugim jasno sporoča, da je njegov tvorec povsem neobremenjen z večnim in racionalnim naprežanjem tistih avtorjev, ki nočejo zgolj ilustrirati teksta, temveč film zaznamovati z režijo. Simptomi preudarnosti se v Herzogovih filmih kažejo le prek izmuzljivega pojma režiserjeve načrtno obsedenosti ter ločeno obravnavo pri vcepljanju te znamenite obsedenosti živim (igralci, živali) in mrtvim (krajine) elementom njegovega univerzuma.

2. Znan predstavnik struje cinéma-vérité je javno razglasil, da se do resnice dokoplješ zlabka, samo kamero vzameš in se trudiš biti iskren. Podoben je nočnemu čuvaju vrhovnega sodišča, ki se ne ozira na pisane zakone in pravne postopke. "Zame," pravi, je dovolj en sam zakon, "slabi fantje naj gredo v zapor." Žal je marsikje in mnogokrat res tako.

Nemški režiser Helmut Herbst je na koncu šestdesetih v petih enostavnih točkah opredelil značilnosti Novega nemškega filma. Te točke so dolgo časa služile kot

vatel za merjenje vseh novih nemških filmov iz tega obdobja. Če se je večina režiserjev znotraj tako začrtanega prostora počutila udobno, je Herzog (takisto podvržen tem programskim analizam) s svojimi filmi postopoma ovrgel eno točko za drugo. Vendar tega ni storil s preprostim zanikanjem in prestopom v opozicijo, temveč je presežke vedno izvajal z zakoračenjem v povsem nov, nepredvidljiv prostor.

Herbst je filme tega vala najprej označil za polne inovacij, ki se ne ujemajo s tradicionalnimi pričakovani filmskega potrošnika. Lahko opredeljive inovativne prvine Herzogovih zgodnjih del (*Znaki življenja, Škratje*), kot so razsuta dramaturgija in skrajno nenavadne zgodbe, kmalu zamenja zgolj Herzogu lastna vseprežemajoča čudna neprizemljenost, fanatičnost in hipnotičnost, ki sploh ne razume več tradicionalnih pojmov, kot so prej omenjana dramaturgija, scenarij ipd. Resda je koščke te edinstvene atmosfere mogoče razložiti kot posledico zamaknjene glasbe Popola Vuha, slikanja norih likov in uporabo hudo sugestivnih pokrajin, vendar niti *krautrock* niti demenca v glavni vlogi niti eksotične pokrajine iz nobenega režiserja nikdar niti približno niso napravile Herzoga.

Druga Herbstova točka filme Novega nemškega vala označi za politične in kritično nastrojene proti establišmentu. Političnemu pogoju se morda ukloni le Herzogov *Tudi škratje so pričeli majhni*, pa še ta v okviru politične razlage predstavlja radikalen zasuk, saj Herzog z njim ne sesuje zgolj malomeščanstva, temveč njegovi pritlikavi in smešni anarhisti predstavljajo tudi sijajno metaforo za revolucionarna študentska gibanja leta 1968. Herzog je vnaprej zasul izgubljene iluzije teh nemirov, francoski novi val mu ni bil blizu, na živce sta mu šla zlaganost in sprenevedavost na obeh straneh barikad. Od tu dalje je vsakršen politični kontekst Herzogu zavestna tujka in tudi takrat, ko se njegovi filmi kotalijo po kakšnem še posebej kričočem političnem platnu (npr. sužnjelastništvo v *Zeleni kobri*), Herzog pereče družbene razmere izrablja zgolj v namen izčrtavanja likov filma ali odslikavo svojih idej, povezanih s tem. Dalje po Herbstu filmi tega vala zavračajo moralo srednjega razreda. Herzog se s kakršno koli moralo – razen svoje lastne in morale svojih junakov – ni nikdar ubadal, zato je v zvezi z njegovimi filmi nesmiselno govoriti o presežanju nekih povprečnih moralnih pravil. Pravzaprav je edina morala, ki se Herzogu zdi zanimiva, tista, ki jo ustvari sam in vcepi svojim likom. Fitzcarraldo in Aguirre se gibljeta po svetu pravil in hotenj, ki so v celoti izšla iz njiju samih: Herzog teh duhovnih sfer – edinih, ki sploh kaj štejejo v njegovih filmih – ne zavrača, ne komentira, ne kritizira in ne presega temveč le vzorno upodablja. To počenja z naravnost otroško zanesenostjo in njegovi iskrenosti je pač treba verjeti: konec koncev je bil sam tisti, ki je te sfere ustvaril in po njih oblikoval svoje junake. Herbst zaključuje, da za je Novi nemški val značilna izraba novih in nenavadnih filmskih tehnik; pri tem misli in navaja nove filmske formate (8mm film), inovativnost pri projekcijah filmov, multimedije... Nove in nenavadne tehnike res zaznamujejo Herzogov opus, vendar so te nove in nenavadne v najbolj dobesednem smislu, saj si jih Herzog ponavadi izmisli kar sam. Že od začetka se mu ne zdi vredno ukvarjati z eksperimenti, ki se tičejo neuveljavljenih filmskih formatov (Herzog mirno od prvenca dalje snema na 35mm trak) ter iskanja svežih kotov in zasukov kamere (v tem pogledu so Herzogovi filmi zelo tradicionalno naravnani in naravnost dolgočasni). Zanima ga le

tisto, kar se znajde pred njegovim objektivom: vsa njegova izvirnost in pomembnost tiči v predstavitvi tega.

Konec sedemdesetih se nemški novovalovci na čelu s Fassbinderjem, Herzogom in Hauffom zberejo v Hamburgu in podpišejo še en manifest, tokrat mnogo krajši in odprtejši. "Ne bomo se več delili na režiserje igranih in dokumentarnih filmov, niti razlikovali med filmi uveljavljenih filmarjev in angažiranimi filmi nove generacije, niti ločevali teh filmov od narativnih ali tržno naravnanih." Manifest je Herzogu napisan na kožo in zdi se, da se ga je držal le on. Njegovi filmi so vedno nezmotljivo njegovi in se le kot taki razlikujejo od filmov drugih režiserjev, pa naj razpolaga z minimalnimi sredstvi ali ogromnim proračunom, doživi komercialni uspeh ali popoln zlom, snema igrani film ali dokumentarec.

Woyzeck

3. *Cinéma-vérité* meša dejstva z resnico in tako orje le po kamenju. In vendar imajo včasih dejstva čudno, bizarno moč, ki njihovo vrojeno resnico napravi neverjetno.

Za doseganje svojih ciljev je Herzog uporabljal nevsakdanje tehnike, ki se na prvi pogled zdijo šarlatanske (uporaba pravih pritlikavcev in duševnih bolnikov kot igralcev, hipnotiziranje filmske ekipe, snemanje na nevarnih, odročnih, eksotičnih lokacijah), vendar so vse uporabljene skrajno resno in z globokim namenom. Herzog v svojem sledenju resnici pač ni izbiral sredstev; če je iz igralcev hotel iztisniti kar največ, se z njimi ni pregovarjal, ni na dolgo in široko pojasnjeval svojih tako ali tako preveč lebdečih zamisli, temveč je v želji po silovitosti in pristnosti ubiral steze, ki bi jim lahko rekli kar mukotrpne bližnjice. Hoteni rezultati niso nikdar izostali. Da bi čim bolj verno upodobil psihozo strahu, v katero zapadejo prebivalci starinske bavarske vasi po smrti starega steklarja, ki je s čudovitim rubinastim steklom vdihoval življenje okraju, je Herzog celotno igralsko ekipo zazibal v hipnozo. Tako omehčano materijo je zlahka prepojil s svojo vizijo, hkrati pa iz vseh duševnih spon osvobojenih naturščikov izvlekel presenetljive dosežke. Igralcem v transu je povedal, da se bo pred njihovimi

oči znašla v rdeč dragulj vrezana pesem velikega pesnika. Povedal jim je, da bodo prvi na svetu, ki jim bo to pesem dano prebrati. Vsakemu je potem naročil, naj (neobstoječo) pesem prebere, ko se bo dotaknil njegove rame. Nekoč se je odpravil v hlev, kjer je srečal starega, povsem neizobraženega vaščana, ki je petinpetdeset let delal kot čistilec hlevov. Herzog je položil roko na njegovo ramo in stari mož je s čudnim glasom počasi "prebral" pesem: "Zakaj ne moremo popiti lune? Zakaj je ne moremo položiti v nobeno skledo?" S podobnimi prelepimi verbalnimi konstrukti, ki niso imeli nobene zveze z njihovo omejeno, blatno, vaško resničnostjo, so mu postregli tudi vsi ostali "igralci".

Jezik kot sredstvo komunikacije, tekst kot podlaga filma, je tako na enkrat način ločen od nastajanja filma (Herzog se otrese scenarija v klasičnem pomenu besede, film ni več ilustracija teksta, temveč lahko končno spregovori s povsem svojim jezikom) in kasneje čudovito zlit s končnim izdelkom, v katerem igra povsem novo, v svežem smislu osamosvojeno vlogo. Tej se Herzog pokloni v zadnjem kadru *Steklenega srca*, z zamrznjeno podobo galebov nad morjem ploščate zemlje, ki se zliva v prepad, in prelepim verzom, ki se izpiše prek slike.

Herzogov film *Skrivnost Kasparja Hauserja* govori o človeku, ki svojo mladost prebije v temni sobi povsem brez stika z okolico. Preprosti, duševno zaostali fizični delavec Bruno S. se izkaže kot idealen izbor igralca za upodobitev človeka, očiščenega vseh sledi socializacije. Oba, Kaspar in Bruno, sta se sposobna iskreno, otroško čuditi; sposobnost abstraktnega razmišljanja, velike besede za oba predstavljajo razodetje: tako za zanemarjenega Bruna, ki mu jih Herzog polaga v usta, kot za zvedavega Kasparja, ki osupel stoji sredi sveta, pred katerim so mu doslej zatiskali oči. Herzogov ostro kritizirani (zloraba duševnega bolnika) pristop k filmanju resnične zgodbe, ki se je pripetila v Nemčiji v začetku devetnajstega stoletja, obrodi sijajne rezultate, ranljivi igralec se povsem stopi z ranljivim protagonistom in posreduje eno najlepših kontemplacij o pravem izvoru identitete.

4. *Dejstva proizvajajo pravila in resnica razsvetljenje.*

Dejstva Herzoga ne zanimajo. Njegovi dokumentarci nikdar ne slikajo stanja stvari in ne opozarjajo na pretresljiva ali zanimiva dejstva, kot smo pri tovrstnih filmih sicer navajeni. Dejstvo je, da so portretiranci v *Deželi tišine* in *teme* nemi in gluhi, da je puščava v *Fatamorgani* prelepa in skrivnostna, da so pilota Dietra iz filma *Mali Dieter hoče leteti* ujeli in mučili vietnamski vojaki. Herzog vse to razumeva le kot predpogoj snemanja, kot nekaj samoumevnega – kakor je samo po sebi razumljivo tudi to, da bo za snemanje potreboval kamero. Resnico, ki jo opeva, je mogoče najti šele v odmevih portretiranih objektov na dejstva in sploh ne v teh samih. Resnica bliska iz oči pohlevnega Dietra, ko razlaga o svoji mladosti in svojih ranah, in se zrcali v načinu njegovega govorjenja. Resnica tiči v edinem drobnem grafičnem spominu od otroštva slepe stare gospe, ki bi ta spomin, podobo smučarskega skakalca v letu, v svoji ganljivi dobroti rada delila z nami, polnimi vidnih vtisov. Herzogov odpor do dejstev je v tesni povezavi z njegovim načelnim odporom do jezika in sploh do vseh vnaprej urejenih konstruktov. Herzog jezika pogosto ne uporablja kot nečesa funkcionalnega, temveč le kot element svojega filmskega izraza, ki čustveni vtis prek svoje specifične sicer dosega, vendar v nič večji in večvrednejši vlogi kot kateri koli drug element njegovega ustvarjanja. To izenačenost Herzog doseže z



uporabo naključno ali napačno sestavljenih besednih kombinacij, ki kot nerazumljiva besedna solata (zaščitni znak večine njegovih junakov) sicer ne pomeni nič, hkrati pa v sebi nosi popolnoma določen in prenosljiv občutek. Ti, na prvi pogled semantični kratki stiki, skozi prizmo Herzogove ideje zaživijo svoje, povsem legitimno in zaključeno življenje. Ne gre več za zlorabo, nasilje nad jezikom, temveč za (morda edini pravi) način, kako jezik potopiti v jezik filma.

5. Film pozna globlje plasti resnice, govorimo lahko tudi o poetski, zamaknjeni resnici. Taka resnica je skrivnostna in se izmika razlagi, dosežemo jo lahko le s pomočjo potvarjanja, domišljije in stilizacije.

Resnico, ki ji sledi, Herzog rad poimenuje ekstatična resnica. Njegovi filmi so kažipoti, dejansko pot do nje pa si mora vsako človeško bitje tlakovati samo. Herzogove podobe služijo kot vzvodi, ki v človeku vzbudijo vznesene občutke, ki jih poprej ni poznal ali pa jih ni znal nikamor umestiti. Ta lepa notranja razburkanost in razganjanje megle nad deviškimi teritoriji, kamor stremijo njegovi filmi, je v slednjih včasih neposredno ponazorjena. Predstavlja jo blodnja Kasparja Hauserja na smrtni postelji, ki zbranim okrog lastnega hirajočega telesa pripoveduje o svojih sanjah, o karavani kamel v puščavi: vizija, ki je v svojem zavoženem življenju nikdar ni mogel uzreti. Dalje jo predstavlja poetična zgodba, ki jo jasnovidni kravji pastir pripoveduje morilcu v zaporu na koncu *Steklenega srca*; zgodba o človeku in njegovih prijateljih, ki se v majhnem lesenem čolnu na vesla podajo na razburkano morje, da bi priveslali na sam rob ploščate zemlje: tja, kjer se morje zliva v vesolje.

Ekstatično resnico Herzog išče tam, kjer drugi ne iščejo nič ali v najboljšem primeru ceneno zabavo. Pokvečena okolja njegovih filmov, spačeni obrazi pritlikavcev, trzanje blaznih junakov in presunljiv vsakdan socialnih spačkov so bili dostikrat pojmovani kot utelešenje groteske v filmu. Groteske kot kotička, kamor ne pokaže kompas običajnega življenja; groteske, po kateri stremi in na kateri gradi svojo avtorsko vizijo marsikateri režiser, Herzog pa se potaplja vanjo z naravnost nezanosno lahkostjo. Vendar za Herzoga to groteskno stanje vedno predstavlja le izhodišče. Res se po njem spreletava z navidezno lahkoto, vendar je pri tem zazrt v nekaj povsem drugega. Pritlikavci v njegovem filmu so morda res pritlikavci, vendar se s tem vse skupaj šele začne in ne konča. Groteska, nesposobnost orientacije glede na pričakovanja in izkušnje, služi kot posrednik za sporočilo, ki ga groteskni okoliš ne razume in ga popači, vendar ga obenem in ravno zato oplemeniti s čistostjo posredovanja (neobstojevm vsakršne oblike interpretacije), katere to sporočilo ne bi bilo deležno v bolj urejenem, dostopnem, racionalnem okolju. Aguirrova slepa obsedenost bi bila v sodobnem svetu pojmovana kot primitivna norost in kot taka hitro deležna prisilnega jopiča, prizanesljivih pogledov ali izolacije. V grozovitem novoveškem pragozdu jo tovariši blazneža in gledalci filma sprejemajo kot nekaj smrtno resnega, jo zavzeto preučujemo in jo živimo ter se iz njenega okvira iztrgamo šele po poslednjem kadru filma. Pritlikavci, ki krog sebe odločno sejejo norost, zelo kmalu izbrišejo ves dvom o smiselnosti svojega početja tudi pri gledalcu, ki njihovo zgodbo poslej spremlja z iskrenim, razumevajočim zanimanjem. Nazaj na raven groteske jo Herzog spravi šele z izredno dolgo podoba škrate, ki se smeje klečeči kameli: potrebna je nenavadna

dolžina in asketskost kadra, da bi se lahko iztrgali iz škrate revolucije in ponovno pokvarili svoj kompas, grotesko dojeli kot groteskno.

6. Sledilci nauka cinéma-vérité spominjajo na turiste, ki pritiskajo na sprožilec fotoaparata sredi starodavnih ruševin dejstev.

Herzogu se s snemanjem ne mudi. Aktualen je toliko, kolikor je aktualna resnica. Dejstvom, pokrajinam in ljudem okrog sebe se vedno približa povsem neobremenjen in očiščen postavke časa: diskurz glede pravočasnosti ali blodenja po ruševinah v njegovih filmih sploh ne more obstajati. Čas kot izrazno filmsko sredstvo mu je sicer izredno ljub, vendar sodi v kategorijo tistih prvin njegove filmske atmosfere, ki jih režiser ustvari popolnoma sam in po svoje. Čas mnogokrat zaznamuje njegove posnetke pokrajin, vendar težki, zamrznjeni oblaki ali pospešeno pretakajoče se meglice nikdar niso tam zato, da bi ponazorili kako minevanje ali trajanje, temveč zato, da bi podobi vcepili pridih religioznosti, intimne mogočnosti. S kompozicijo kadra je v njegovih posnetkih pokrajin skoraj vedno nekaj narobe: pogosto ni v planu nobene oporne točke, po kateri bi si človek lahko prišel na jasno z razmerji objektov v sliki. Čas, ki to ni, in krhki prostor delujeta drug na drugega povratno: vedno bolj izgubljeni v času in prostoru se kot edine rešilne bilke (trdnih tal za razumevanje) oklenemo vzdušja, subjektivnega dojetja podobe ter tako Herzogu začnemo verjeti močno in doživeto.

Herzogove dokumentarne podobe so bile pogosto ožigosane za izumetničene in daleč od resnice. Ta naj bi bila v pravem dokumentarnem filmu predstavljena neposredno in objektivno, skratka brez komentarja avtorja. Kakšna krivica. Ravno s skrbnim tesanjem (uporaba glasbe, tehnika upočasnitve posnetka, poetičen in skrajno subjektiven komentar, nenavadni, na videz naključni montažni spoji) grobega materiala Herzog iz tega materiala izloči resnico, ki ni vezana na obstoj posnetega dejstva, temveč je njeno sporočilo večno. Njegov mojstrski komentar predstavlja čisti presežek in v odnosu na golo slikanje dejstev opozicijo

Fitzcarraldo





tistemu komentarju, ki bi rad dejstva ukrojil po svoje in jih spraval v službo svojemu (političnemu, estetskemu ...) namenu.

7. Turizem je greh in pešačenje čednost.

Herzog je rad hodil. Trdil je, da hoja na dolge razdalje bistri razum in človeka krepi v dovtetnosti, tankočutnosti, pronicljivosti in ustvarjalnosti. Po njegovem naj bi študentje filma namesto štirih let na akademiji štiri leta pešali po svetu in se tako o filmu naučili neprimerno več kot v učilnicah in kinodvoranah. Še kot najstnik Herzog prepešachi Jugoslavijo. Leta 1974 se sredi najhujše zime peš odpravi iz Münchna v Pariz v znak podpore težko bolni prijateljici, filmski zgodovinarici Lotte Eisner. Na poti piše dnevnik, ki ga leta 1978 izda pod naslovom *O hoji v ledu* (Vom gehen in Eis). Znamenita so tudi njegova romanja na filmske festivale; v Cannes je nekoč iz Nemčije pripešachi s koluti svojega filma pod pazduho.

Pešajo ali kako drugače polzijo naprej tudi vsi njegovi filmski liki, vendar cilj njihovega potovanja nikdar ni opredeljen zgolj krajevno, pač pa prek svojega (fizičnega) gibanja vsi stremijo k nečemu višjemu: sreči, bogastvu, samodokazovanju, izkazovanju, dušnemu miru ali spoznanju. Pogosto se njihova prizadevanja izjalovijo, vendar je sadov njihovih naporov prek čez cel film razlezene in stopnjujoče se katarze deležen vedno vsaj gledalec. Herzog tovrstna prizadevanja pogosto sam označi za nesmiselna, kar predstavlja enega njegovih redkih (morda edinega) režijskih posegov v smislu napeljevanja gledalca na pravilno razumevanje filma. Metafora za nesmisel prizadevanja je pri Herzogu zdris iz linearnega v zaprto, krožno gibanje: krožno gibanje kamere (npr. okrog mrtvaškega splava v zaključnem kadru *Aguirra*) ali krožno kolobarjenje predmetov, ljudi in živali (na koncu *Strozka*, *Škratov*). V *Fitzcarraldu*, morda svojem najbolj osebnem in doživetem filmu (da bi posnel film je moral režiser prestati natanko iste ali celo še večje muke kot junak), je Herzog kritičen že od samega začetka in ne šele na koncu, vendar je tokrat njegova kritika blaga in

prizanesljiva, vedno v drugem planu in nepomembna za potek zgodbe: nanjo namiguje krožno gibanje gramofonskih plošč, ki jih strastno posluša Fitzcarraldo. Vendar so vsi ti s komentarjem režiserja pospremljeni in v duhu njegovih siceršnjih načel najbolj igrani koščki Herzogovega opusa še vedno oviti v značilno mistiko in vznesenost, ki dopušča, da kritiko povsem spregledamo in jih beremo kot triumf železne volje, ki ne bo nikdar klonila in se v neskončnost zaletavala v nepremostljive prepreke.

8. Vsako pomlad horde ljudi z motornimi sankami popadajo skozi tanek led v mrzlo vodo jezer Minesote in se utopijo. Na novega guvernerja se vršijo pritiski, naj z zakonodajo poseže na nesrečno področje.

Guverner, bivši rokoborec in telesni stražar, modro odgovarja, da neumnosti ni mogoče podrediti zakonu. Navzlic vsej megalomaniji (snemanje v nevarnih, neobljudenih, odročnih predelih sveta, nemogoči pogoji dela, slepa zaverovanost v svoj prav, vsiljevanje svoje tiranske volje vsem sodelujočim, kar vse skupaj njegove filme pretopi z neprimerljivo in neomadeževano avtorsko vizijo), Herzog ves čas ohranja prefinjen smisel za humor. Ves čas dopušča možnost, da se iz otroške zavzetosti, ki naseljuje njegove filme, norčujemo in se ob njej zabavamo, saj tovrstna sproščenost, ki jo sam med snemanjem ne premore, posledično njegovo poglavitno idejo sprejme vase lepše in mehkeje, kot pa togo in zadrženo motrenje strogih in vzvišenih prizorov. Herzog se v intervjujih rad muza in smeje ter povsem neprizadeto požira vse kritike na svoj račun, kar priča o trdnosti njegovih verovanj. "Film je umetnost nepismenih," pravi.

9. Bojna sekira je izkopana.

Najbolj strupeno je po režiserju pljuval ekscentrični igralec Klaus Kinski, Herzogov "najljubši sovražnik", ki je s svojo izjemno prezenco čez in čez porisal nekaj Herzogovih filmov. Prehuda je trditev, da je Kinski napravil iz Herzoga Herzoga (prej bi veljalo ravno obratno), nedvomno pa drži, da je bil le Kinski sposoben odigrati svoje vloge v Herzogovih filmih in da si jih brez njega danes ni mogoče predstavljati. Burnemu delovnemu razmerju je igralec posvetil lep kos svojih dnevnikov, režiser pa cel dokumentarni film z naslovom *Moj najljubši sovražnik*. Tako Kinski o enem prvih stikov s Herzogom piše: "Ko me obišče v mojem stanovanju, je tako plašen, da se sprva sploh ne upa vstopiti. Morda se prenareja. Kakor koli že, po pragu se prestopa tako idiotsko dolgo, da ga moram dobesedno zveliči noter. Ko je enkrat tam, začne govoriti o filmu *Aguirre*, srd božji, ne da bi ga sploh kdo kaj vprašal. Povem mu, da sem prebral scenarij in da poznam zgodbo. Napravi se gluhega in v nedogled govori dalje. Pomislim, da se ne bo mogel ustaviti, čeprav bi to sam hotel. Ne pripoveduje hitro, kot slap, kakor ljudje označujejo tiste, ki govorijo tekoče in z žarom in ki besede izstreljujejo iz sebe. Ravno nasprotno: njegov monolog je okoren, krastače nemaren, razvlečen, monoton in razdrobljen. Besede se kotalijo iz njegovih ust v koščkih stavkov, ki jih zadržuje v ustni votlini, kar se le da dolgo, kot da bi tako pridobivali na pomembnosti. Celo večnost in še dan zapovrh je potreben, da iz sebe iztisne svoj možganski smrkelj. Potem zasope v boleči ekstazi, kot bi svoje črvive zobe pomočil v sladkor. Zelo počasna blebetava mašina. Brezkoristen stroj z nedelujočim stikalom – ne da se ga ustaviti, razen če ne izklopiš elektrike. Moral bi mu razsuti gofijo. Ne, pravzaprav bi ga moral zbiti do nezavesti. Pa še nezavesten bi

Kjer sanjajo zelene mravlje

najbrž govoril. Govoril bi tudi z izrezanimi glasilkami, iz trebuha. Tudi če bi mu prerezal goltanec in odsekal glavo, bi oblački besed še vedno viseli z njegovih ust, kot plini, ki se tvorijo ob notranjem razkroju. Nimam pojma, o čem govori, razen da je brez vidnega razloga prevzet sam nad sabo in navdušen nad svojo drznostjo, ki ni nič drugega kot diletantska nedolžnost. Ko misli, da mi je končno postalo jasno, kako velik mož je on, izpljune slabe novice in trdo pojasni vse o posranih življenjskih in snemalnih razmerah, ki nas čakajo. Zveni kot sodnik, ki izreka zaslužen kazen. Oblizne svoje ustnice, kot bi govoril o kakšni kulinarčni specialiteti, in odrezavo pojasni, da se ostali člani ekipe že veselijo nepredstavljivega stresa in odrekanj, samo da bi lahko sledili njemu, Herzoggu. Brez pomisleka bi zanj vsi žrtvovali svoja življenja. Trmoglavost razloži, da je odločen iti do konca, pa če pri tem umre. Potem spokočno zatisne oči, oblit s svojo megalomanijo, ki jo zmotno zamenjuje za genialnost. Skromno prizna, da ga lastne nore ideje včasih napravijo kar omotičnega in ga ponesejo v višave." Na kritike se Herzog odzove s smehljajem in pojasni, da sta s Klausom med snemanji te dnevnike pisala skupaj in da je večina grdobj o samem sebi dejansko zrasla na njegovem zelniku. Sam se igralca v svojem dokumentarcu vendarle loti z več spoštovanja in ga prikaže kot neukročeno, mitično zver, ki je svojega gospodarja (režiserja, ki je njeno silovitost edini znal usmeriti kreativno) sovražila ravno toliko, kolikor ga je tudi ljubila. Nasprotno Kinski v svojih(?) zapisih postaja vedno bolj ihtav: "Herzog je pomilovanja vredna, sovraštva polna, zlobna, pohlepna, pogoltna, umazana, nesramna, izdajalska, strahopetna pokveka. Njegov tako imenovani "talent" ni nič drugega kot eno samo mučenje nemočnih kreatur, ki jih je za lastne potrebe pripravil tudi umoriti. Ne briga ga nič drugega kot lastna propadla kariera tako imenovanega filmarja. Žene ga patološka zasvojenost s senzacionalizmom, izmišlja si najbolj nemogoče zapreke in nevarnosti ter tako spravlja v življenjsko nevarnost ljudi okrog sebe – samo da bi se na koncu lahko pohvalil, da je on, Herzog, premagal navidez nepremagljivo. Za svoje filme najema retardirance in naturščike, ki jih potem poriva naokrog (in bojda celo hipnotizira!) in jim plačuje mizerne denarje ali pa sploh nič. Uporablja spačke in pohabljenec vseh vrst in velikosti, samo da bi bili njegovi filmi videti zanimivi. Niti približno se mu ne sanja, kako se snemajo filmi. Še trudi se ne, da bi režiral igralce. Odkar sem mu pred dolgim časom nekoč rekel, naj zapre svoj gobec, me niti vpraša ne več, če sem pripravljen izvajati njegove neumne in dolgočasne ideje." Da je med umetnikoma poleg prezira obstajalo tudi nežno prijateljstvo, priča naslednji odstavek Kinskega: "Medtem ko smo snemali *Nosferatuja*, sem mu iz Pariza prinesel par belih hlač Yvesa Saint-Laurenta. Nisem več vzdržal pogleda na njegov en in isti par starih, s prdci prepojenih, umazanih, z drekom obarvanih hlač."



rezervirana za like, ki jo naseljujejo: za gledalca je čudovita šele kot projekcija duševnih stanj teh likov nanjo; kot njihova intima, celotna eksistenca, razpotegnjena na gore, njive, polja, morje, vulkane, gozdove, meglice, oblake, veter. Tako navzlic svoji veličastnosti nikdar ne nastopa kot nekaj grozečega, kot sovražna moč, ki jo je treba premagati, temveč kot nekaj skrajno krhkega, osebnega, ranljivega in zaščitno potrebnega.

11. Lahko smo hvaležni, da Vesolje tam zunaj ne pozna nasmeha.

Če bi Herzog živel v srednjem veku, bi bil najbrž eden tistih zagnanih inkvizitorjev, ki so imeli smeh za hudičevo maslo in so na grmadah kurili prešerne ljudi. Danes pa ga med filmarji lahko štejejo za najbolj doslednega advokata dejstva, da bog nima smisla za humor.

12. Življenje v oceanih mora biti gol pekel. Orjaški, neusmiljen pekel neprestane in neposredne nevarnosti. Tak pekel, da so nekatere vrste – vključno s človekom – v teku evolucije zlezle in pobegnile na majhne zaplate suhe zemlje, kjer se Lekcije Teme nadaljujejo. •

Skrivnost Kasparja Hauserja

10. Luna je dolgočasna. Mati Narava ne kliče in se ne pogovarja s tabo, čeprav ledenik občasno prdne. In ne poslušajte Pesmi Življenja. Herzogova narava, pa čeprav jo tako rad snema in se dobesedno naslaja nad njeno mogočnostjo, nikdar ničesar ne sporoča kot taka, temveč vedno zgolj obdaja in daje obliko filmskim likom, ali pa, očiščena slednjih, nastopa kot kanal neke druge ideje, posredovane prek akuzmatičnega glasu, glasbe ali prek podobe izpisanega teksta. Je krasna in strahoospoštovanja vredna, vendar taka nikdar sama po sebi, temveč šele zrcaljena skozi Herzogova hotenja. Njena lepota je

Opomba: zaradi obsežnega opusa je podrobneje predstavljeno le Herzogovo dolgometražno delovanje izven okvirov televizije. Prevodi so navedeni pri tistih filmih, ki so bili prikazani v Sloveniji.

1962
Herakles (kratki)

1964
Spiel im Sand (kratki)

1967
Letzte Worte (kratki)
Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz (kratki)

1968
Znaki življenja
Lebenszeichen
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch
glasba Stavros Xarchakos

igrajo Peter Brogle, Wolfgang Reichmann, Wolfgang von Ungern-Sternberg

Ranjeni nemški padalec Stroszek skupaj z dvema kolegoma in medicinsko sestro, domačinko, okreva na majhnem grškem otoku. Utaborijo se v razpadajoči trdnjavi, kjer stražijo skladišče orožja. Spričo brezdelja, uročine in enoličnosti usakdana se Stroszku zmeša. Zavzame trdnjavo, iz nje napodi tovariše in grozi, da se bo razstrelil. Vsi tuhtajo, kako ga umiriti.

1969
Maßnahmen gegen Fanatiker (kratki)
Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika (TV dokumentarec)

1971
Tudi škratje so pričeli majhni
Auch Zwerge haben klein angefangen
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch, Jörg Schmidt-Reitwein

glasba Werner Herzog
igrajo Helmut Döring, Paul Glauer, Gisela Hertwig, Hertel Minkner, Gertraud Piccini, Marianne Saar

Skupina pritlikavcev v čudnem zavodu sredi čudne pokrajine se odloči za upor in napade svoje skrbnike. Nemiri se dobijo alarmantne razsežnosti. Polomijo palmo, zažgejo lončnice, pokvarijo avto, na križ pribijejo opico in kamelo prisilijo, da poklekne.

Dežela tišine in teme
Land des Schweigens und der Dunkelheit (dokumentarni)
režija Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
nastopa Fini Straubinger

Portert Fini Straubinger, ženske, ki je od zgodnje mladosti gluha in slepa. Potuje po Nemčiji in se srečuje z drugimi gluhonemimi ljudmi; pomaga jim pri vključevanju v svet, v katerem se težko znajdejo.

Fata morgana (dokumentarni)
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Händel, Mozart, Blind Faith, Couperin, Leonard Cohen
igrajo Wolfgang von Ungern-Sternberg, James William Gledhill, Eugen des Montagnes

Film, posnet v puščavi, pripoveduje zgodbo o stvarjenju sveta. Niz impresivnih in nepovezanih podob sveta, kot ga vidijo neke druge, ne človeške oči.

Behinderte Zukunft (TV dokumentarec)

1972
Aguirre, srd božji
Aguirre, der Zorn Gottes
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch, Francisco Joan, Orlando Macchiavello
glasba Popol Vuh
igrajo Klaus Kinski, Helena Rojo, Del Nigro, Ruy Guerra, Peter Berling, Cecilia Rivera, Daniel Ades, lokalni indijanci

Skupina španskih konkvistadorjev se spusti s planot Peruja navzdol po Amazonki in išče zlato. Vodstvo odprave kmalu prevzame

nor, obsedeni Aguirre, ki kljub vedno hujšim preprekam zdesetkano moštvo neusmiljeno vodi v osrčje pragozda.

1973
Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (dokumentarni)
režija Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Popol Vuh
nastopa Walter Steiner

Psihološka študija znamenitega šampiona v smučarskih skokih Walterja Steinerja, po poklicu mizarja.

1974
Skrivnost Kasparja Hauserja
Jeder für sich und Gott gegen alle

režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein, Klaus Wyborny
glasba Orlando di Lasso, Pachelbel, Albinoni, Mozart
igrajo Bruno S., Walter Landengast, Brigitte Mira, Hans Mampus, Willy Semmelrogge, Michael Kroecker, Henry van Lyck, Enno Patalas, Kidlat Tahimik, Herbert Achtenbursch

Na trgu malega bavarskega mesta se nekega jutra leta 1828 znajde mladenič po imenu Kaspar Hauser. Ne zna hoditi in govoriti, in izkaže se, da je ves čas otroštva preživel v temni sobi, povsem brez stika z ljudmi, in da so ga iz neznanih razlogov ravnokar izpustili. Njegova socializacija obrodi zanimive in žalostne rezultate. Po resnični zgodbi.

1976
Stekleno srce
Herz aus Glas
režija Werner Herzog
scenarij Herbert Achtenbursch, Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Popol Vuh, Studio für Frühe Musik
igrajo Josef Bierbichler, Stefan Gütler, Clemens Scheitz, Volker Prechtel, Sonja Skiba

Majhna bavarska vas slovi po izdelovanju čudovitega rubinastega stekla. Glavni steklar umre in skrivnost pihanja stekla odnese v grob. Vaščani od obupa padejo v



množično psihozo in zaman poskušajo odkriti skrivnost.

Mit mir will keiner spielen (kratki)

How much Wood Would a Woodchuck Chuck (dokumentarni)
Primerjalna analiza ekonomiji podrejenega življenja prodajalcev govedi in asketskega življenjskega sloga v bližini nastanjenih Amišev.

1977
Stroszek
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch, Ed Lachmann
glasba Chet Atkins, Sonny Terry
igrajo Bruno S., Eva Mattes, Clemens Scheitz, Wilhelm von Homburg, Burkahard Driest, Alfred Edel

Bruna Stroszka spustijo iz zapora in mu zabičajo, naj neha piti. Preživlja se kot ulični harmonikaš in se spoprijatelji s prostitutko Evo. Nadleguje ju Evini bivši zvodniki, zato se par preseli v Ameriko. Bruno dela kot mehanik, Eva kot natakarič; kupita si prikolico, vendar se idila novega življenja kmalu prične krušiti.

La Soufriere (dokumentarni)
režija Werner Herzog
fotografija Edward Lachman

Leta 1976 otoku Guadaloupe grozi uničujoč izbruh vulkana. Mesto pod vulkanom zapustijo vsi razen enega prebivalca. Herzog se z dvema kamermanoma poda na nor obisk.

1979
Nosferatu
Nosferatu: Phantom der Nacht
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog po motivih romana Brama Stokerja
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Popol Vuh
igrajo Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor, Walter Ladengast

Kontemplativna, hipnotična, v vseh pogledih herzogovska priredba znamenitega nemega filma Nosferatu F. W. Murnaua, ki je za Herzoga predstavljal nesporni vrhunec nemške kinematografije.

Woyzeck
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog po drami Georga Büchnerja
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Fiedelquartett Telc, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello
igrajo Klaus Kinski, Eva Mattes, Wolfgang Reichmann, Willy Semmelrogge, Josef Bierbichler, Paul Burian, Volker Prechtel, Irm Hermann, Dieter Augustin, Herbert Fux

Štorija o soldatu Woyzcku, ki ga nenehni pritiski s strani poveljujočih oficirjev in žene popolnoma iztirijo. Zmeša se mu in ubije svojo ženo.

1980
Huies Predigt (TV dokumentarec)
God's Angry Man (TV dokumentarec)
Glaube und Währung (TV dokumentarec)

1982
Fitzcarraldo
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch
glasba Popol Vuh, Richard Strauss, razne operne arije
igrajo Klaus Kinski, Claudia Cardinale, José Lewgoy, Miguel Angel Funetes, Paul Hittscher

Obsedeni ljubitelj opere želi zgraditi opero sredi južnoameriške džungle. Da bi izpolnil svojo željo, mora najprej obogateti s prodajo kavčuka. Njegov drzni načrt med drugim vključuje tudi vleko ogromne rečne ladje prek strmega hriba v drug rečni rokav. Pomagajo mu indijanski domačini.

1984
Kjer sanjajo zelene mravlje
Wo die Grünen Ameisen träumen
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Wandjuk Marika
igrajo Bruce Spence, Wandjuk Marika, Roy Marika, Ray Berret, Norman Kaye, Ralph Cotterill, Nick Lathouris, Basil Clarke

Geolog se zaposli pri avstralskem rudarskem podjetju, da bi napravil zemljevid

področja, pokritega z mravljišči, kjer se skrivajo domnevne zaloge urana. Sreča skupino aboriginov, ki mu razložijo, da na tem mestu sanjajo zelene mravlje. Trdijo, da bo človeštvo uničeno, če bodo sanje mravelj prekinjene.

Gasherbrum – Der leuchtende Berg (TV dokumentarec)
Ballade von kleinen Soldaten (TV dokumentarec)

1988
Zelena kobra
Cobra Verde
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog po romanu Vicekralj Ouidaha Bruca Chatwina
fotografija Viktor Ruzicka
glasba Popol Vuh
igrajo Klaus Kinski, King Ampaw, José Lewgoy, Salvatore Basile, Peter Berling, Guillermo Coronel

Film o pustolovcu, ki ga razjedajo lastne sanje in uničujejo spletke sveta, v

katerem živi. Odpravi se v Afriko, kjer trguje s sužnji in se kmalu znajde v središču kolonialnih vojn. Razum se mu vedno bolj mračí.

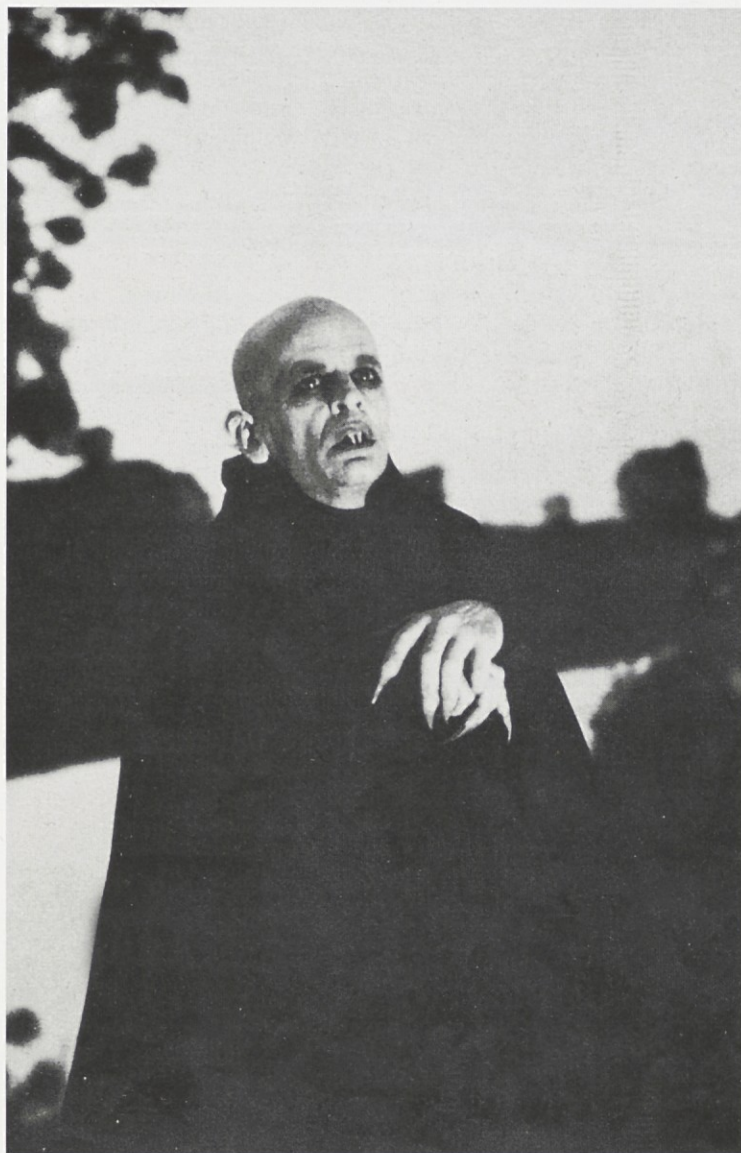
Les Gauloises (kratki)

1989
Wodaabe – Die Hirten der Sonne. Nomaden am Sudrand der Sahara, (TV dokumentarec)

Giovanna d'Arco (TV dokumentarec)

1990
Echos aus einem düstern Reich (dokumentarni)

1991
Krik stene
Cerro Torre: Schrei aus Stein
režija Werner Herzog
scenarij Reinhold Meßner, Werner Herzog
fotografija Rainer Klausmann
glasba Stewart Dempster, Sarah Hopkins, Alan Lamb, Ingram Marshall, Atahualpa Yupanqui, Richard Wagner





Znaki življenja

igrajo Vittorio Mezzogiorno, Mathilda May, Stefan Glowacz, Donald Sutherland, Brad Dourif, Al Waxman

Izkušen star planinec in mlad prosti plezalec stavita, kateri izmed njiju je boljši. Naskočita izredno težko goro El Toro v Patagoniji. Rivalstvo med njima pripelje do vedno hujših osebnih zdrav in smrti drugih alpinistov. V bitki s časom in pekleno steno ju naposled čaka presenečenje.

Jag Mandir: Das excentrische Privattheater des Maharadscha von Udaipur (TV dokumentarec)

1992
Lektionen in Finsternis (dokumentarec)
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Paul Berriff, Rainer Klausmann
glasba Arvo Pärt, Edward Grieg, Gustav Mahler, Sergei Prokofiev, Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Richard Wagner

Po koncu zalivske vojne se Herzog poda v Kuvajt in tam snema goreča naftna polja. Z nežno glasbo podložene podobe pekla se gledalcu kažejo kot prečudovito lepe.

La donna del lago (TV kratki)

1993
Glocken aus der Tiefe (dokumentarec)

1994
Die Verwandlung der Welt in Musik (TV dokumentarec)

1995
Tod fur fünf Stimmen (TV dokumentarec)

1997
Mali Dieter hoče leteti
Little Dieter Needs to Fly (dokumentarni)
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Peter Zeitlinger
nastopa Dieter Dengler

Osebna izpoved pilota Dieterja, nemškega emigranta v Ameriki, ki ga med vietnamsko vojno sestrelijo, ujamejo in mučijo vietnamski vojaki. Dieter uspe pobegniti; po dolgem času tavanja in skrivanja po indokitajskem pragozdu, ga sestradanega, ranjenega in izčrpanega najdejo tovariši. Dieter ohrani smisel za humor in voljo do življenja.

1998
Wings of Hope (TV dokumentarec)

1999
Mein liebster Feind (dokumentarec)
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Peter Zeitlinger
glasba Popol Vuh
nastopajo Klaus Kinski, Werner Herzog, Claudia Cardinale, Eva Mattes

Portret razburkanega odnosa med režiserjem Wernerjem

Herzogom in igralcem Klausom Kinskim. Megalomana, ego-manijaka in obsedencija sta se v času svojega družjenja sovražila, pretepala in ljubila.

2000
Invincible

Celovečerni igrani film v nastajanju pripoveduje zgodbo o svetlolasem židovskem silaku, ki v nacističnem Berlinu nastopa kot arijski heroj Siegfried.