

## Tim H. Deubel

### Ausdauernde Zusammenstöße mit der Realität. Zur filmischen Arbeit von Werner Herzog am Beispiel von *Aguirre, der Zorn Gottes*\*

*War es nicht Wahrheit, was ich wollte?*

(J. C. Friedrich Schiller: *Don Carlos*, 3. Akt, 10. Auftritt)

*Aguirre, der Zorn Gottes* wurde von der Kritik als einer der außergewöhnlichsten Filme in der Geschichte des Kinos aufgenommen. Er setzte nicht nur filmische Maßstäbe und regte andere Filmemacher zur Nachahmung an, sondern fasziniert die Öffentlichkeit bis heute durch eine Vielzahl von bizarren Anekdoten, die man sich von ihm seit den Dreharbeiten in Peru erzählt. Diese Anekdoten haben ein Eigenleben entwickelt, indem sie als ein fester Bestandteil des Films verstanden werden und auf seine Wahrnehmung Einfluss nehmen. Im folgenden soll diese Rezeption untersucht werden, um nach dem ihr zugrunde liegenden Muster zu fragen. Insofern geht es nicht um das in *Aguirre* zum Ausdruck kommende Geschichtsbild, sondern um die Wahrnehmung eines Films über die spanische Eroberung Südamerikas.<sup>1</sup> Zunächst wird dafür der Weg von *Aguirre* zum internationalen Publikumserfolg beschrieben (1.). In einem weiteren Schritt kommen die verschiedenen Interpretationen des Films zur Sprache (2.), um dann ausführlich auf Herzogs Standpunkt vom Filmemachen (3.) einzugehen. Aus ihm ergeben sich nicht nur wichtige Hinweise zum

---

\* Gewidmet Karl-Siegbert Rehberg.

<sup>1</sup> Zu dem Geschichtsbild, das sich in *Aguirre* zeigt, gab es eine Vielzahl von Veröffentlichungen, z. B. Ronald Fritze, Werner Herzog's Adaptation of History in *Aguirre, The Wrath of God*, in: *Film and History* 15 (1985) 4, S. 74-86; Victoria M. Stiles: Fact and Fiction: Nature's Endgame. Werner Herzog's *Aguirre, The Wrath of God*, in: *Literature/Film Quarterly* 17 (1989) 3, S. 161-167; Ingrid Galster, *Aguirre oder die Willkür der Nachwelt. Die Rebellion des baskischen Konquistadors Lope de Aguirre in Historiographie und Geschichtsfiktion (1561-1993)*, Frankfurt/M. 1996, bes. S. 638-640; wenn von *Rezeption* gesprochen wird, kann in diesem Rahmen nur von der Rezeption der Filmkritik und nicht des breiten Publikums gesprochen werden.

Verständnis von *Aguirre*, sondern auch für dessen Wahrnehmung in der Presse. Indem Herzog in Interviews seine eigene Person mit seinem Film und den Umständen der Produktion zu einem unauflösbaren Ganzen zusammenwachsen lässt (4.), folgt er dem gleichen Prinzip, das er auch in *Aguirre* zur Stilisierung der historischen Ereignisse einsetzt (5.). Abschließend wird das Changieren von Fiktion und Realität in seinen wichtigsten Ebenen zusammenfasst (6.).

### 1. Welterfolg mit Verzögerung

Als *Aguirre, der Zorn Gottes* im Dezember 1972 in die deutschen Kinos kam, war das für Werner Herzog ein Test, der ihm zeigen sollte, ob er mit seinen Filmen bei einem großen Publikum Erfolg haben konnte oder ob er bei den Filmen bleiben sollte, die vor allem von einem Arthauspublikum gesehen wurden.<sup>2</sup> Um den Erfolg sicher zu stellen, gab Herzog *Aguirre* die typischen Merkmale eines Abenteuerfilms.<sup>3</sup> Für die Hauptrolle engagierte er Klaus Kinski, der durch eine Vielzahl von Edgar-Wallace-Verfilmungen und Italo-western auf die Rolle des *Irren vom Dienst* festgelegt war.<sup>4</sup> Auch an eine effektvolle Öffentlichkeitsarbeit hatte Herzog gedacht. An die Presse ließ er Mappen mit Informationsmaterial verteilen, auf das ‚Der Spiegel‘ zurückgriff, als er *Aguirre* in einer Kritik als einen Film über ein *großes Scheitern* ankündigte.<sup>5</sup> Die Handlung des Films

---

<sup>2</sup> Paul Cronin, Herzog on Herzog, London 2002, S. 76 f.

<sup>3</sup> Herzogs vorangegangenen Filme *Lebenszeichen* (1968) und *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1970) fielen dagegen aus den üblichen Kategorien der Kritik heraus. Chris Wahl hat darauf hingewiesen, dass für *alle* Bewertungen von *Aguirre* die Interpretation des Films im Genre des Abenteuerfilms *zentral* gewesen sei: *Ein Erlebnis, das ich nicht missen will* – Die Rezeption von Werner Herzog in Deutschland, in: ders. (Hrsg.), *Lektionen in Herzog. Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*, München 2011, S. 15-82, hier S. 24.

<sup>4</sup> Vgl. Matthias Reitze, *Zur filmischen Zusammenarbeit von Klaus Kinski und Werner Herzog*, Köln 2000.

<sup>5</sup> *Der Spiegel* 3/1973, S. 115; zur Inszenierung des Films im Vorfeld der Premiere Galster, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 655 f.

beschrieb der Katalog der Firma atlas film, die die Videokassette vertrieb, folgendermaßen:

*Es geht um einen Conquistador, von dem man kaum etwas weiß, der in der zweiten Welle der Eroberung tätig geworden ist: Lope de Aguirre. Er war bei der ersten Expedition dabei, die Eldorado gesucht hat, und hat nach wenigen Tagen im Urwald schon einen Aufstand angezettelt, den Anführer der Expedition umgebracht und einen Strohmann vorgeschoben. Mitten im Urwald hat Aguirre das Haus Habsburg aller seiner Rechte für verlustig erklärt und – wohlgemerkt, mit etwa 60 halbverhungerten Leuten – den König Philipp II. entthront, um einen eigenen Mann zum Kaiser von Eldorado in Neuspanien auszurufen. Aguirre hat sich selbst in den Urkunden immer den „Zorn Gottes“ genannt und wollte dann mit seiner Tochter eine ganz „reine“ Dynastie gründen.<sup>6</sup>*

Nachdem *Aguirre* in Deutschland seine Premiere gefeiert hatte, blieb der Erfolg beim Publikum allerdings aus. Erst einige Jahre später feierte der Film seinen Durchbruch. Der Erfolg kam zuerst in Frankreich. Auf dem Filmfestival von Cannes wurde *Aguirre* im Mai 1973 gezeigt und bekam sehr gute Kritiken. Dennoch wollte kein Verleih den Film herausbringen.<sup>7</sup> Als *Aguirre* dann im Februar 1975 in zwei kleinen Pariser Kinos gezeigt wurde, waren zehn Monate lang alle fünf Vorstellungen ausverkauft und der Film lief neunzehn Monate ohne Unterbrechung.<sup>8</sup> Daraufhin wurde man in Deutschland wieder aufmerksam auf den Film.<sup>9</sup> ‚Der Spiegel‘ schrieb in einer Titelstory zum Neuen Deutschen Film: *Aguirre begeisterte die französische Filmkritik [...] Le Monde behandelte Herzog wie*

---

<sup>6</sup> Zitiert nach Galster, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 661; auch hier wird getitelt: *Ein großangelegtes Scheitern* und von einem *faszinierenden Abenteuerfilm* gesprochen.

<sup>7</sup> Valérie Carré wies darauf hin, dass *Auch Zwerge haben klein angefangen* viele Rezensenten zutiefst verstört hat und die Rezeption von Herzogs Werk in Frankreich nachhaltig geprägt hat: *Genie oder Faktenfälscher? – Die Rezeption in Frankreich*, in: Chris Wahl (Hrsg.), *Lektionen in Herzog. Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*, München 2011, S. 83-113, hier S. 86.

<sup>8</sup> Zitiert nach Galster, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 653 f.

<sup>9</sup> Zur Rezeption von *Aguirre* in Deutschland siehe Wahl, *Erlebnis* (wie Anm. 3), S. 23-25.

einen Buñuel oder Godard, sein Film wurde auf der Titelseite rezensiert.<sup>10</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte sich *Aguirre* bereits in 30 Ländern verkauft. In Deutschland kam der Film dann 1976 wieder in die Kinos. Peter Steinhart schrieb am 7. Februar in der ‚Rheinischen Post‘, dass *nun endlich auch für Düsseldorfer nachprüfbar ist, warum Herzog in Paris und London als ‚der Regisseur von Aguirre‘ gefeiert wird.*<sup>11</sup> Herzog war zu einem international bewunderten Regisseur geworden.

Von Anfang an nahm in der Kritik die Produktion des Films einen außerordentlich breiten Raum ein.<sup>12</sup> Im Mittelpunkt standen dabei die Auseinandersetzungen zwischen Herzog und Kinski. Aber auch eine Vielzahl von anderen Anekdoten, in denen Kinski nicht auftritt, lassen sich erzählen,<sup>13</sup> was dazu führte, dass die Dreharbeiten im peruanischen Regenwald unter den Cineasten schon bald legendär waren.<sup>14</sup> Nachdem es um Herzog in den 1980er Jahren ruhig geworden war, erfuhren die Erzählungen über *Aguirre* eine wirkungsvolle Belebung, als Herzog 1999 den Dokumentarfilm *Mein liebster Feind* in die Kinos brachte, von dem Peter Bradshaw schrieb, der Film zeige, dass die Indianer am Set nicht gewusst hätten, ob sie mehr Angst vor Kinski oder Herzog haben mussten.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Lorbeer für die Wunderkinder, in: Der Spiegel 47/1975, S. 182-192, hier 185.

<sup>11</sup> Peter Steinhart: Urwald-Reise in mörderischen Irrsinn, in: Rheinische Post 7.2.1976.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. das Interview mit Werner Herzog noch vor der endgültigen Fertigstellung von *Aguirre*, in: Süddeutsche Zeitung 22.4.1972, übertitelt wurde das Gespräch mit *Schauplatz Amazonas*.

<sup>13</sup> Vgl. Hari Kunzru, Werner Herzog, the adventurous spirit, in: The Guardian 16.4.2011; URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/apr/16/werner-herzog-films-hari-kunzru> (zuletzt am 29.09.2011); vgl. Reitze, Zusammenarbeit (wie Anm. 4).

<sup>14</sup> Vgl. Kunzru, spirit (wie Anm. 13).

<sup>15</sup> Peter Bradshaw, Aguirre, the Wrath of God, in: The Guardian 17.08.2001, URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2001/aug/17/culture.peterbradshaw1> (zuletzt am 29.09.2011).

2. *Pluralität der Interpretation*<sup>16</sup>

Ingrid Galster erklärte in ihrer umfangreichen Arbeit zum Nachleben der historischen Figur von Aguirre, *Aguirre* sei von den 1970er Jahren bis in die 1980er Jahre hinein die wirkungsmächtigste Darstellung der Eroberung Südamerikas gewesen.<sup>17</sup> Allerdings gingen und gehen in der Kritik die Meinungen auseinander, ob es in *Aguirre* wirklich um die Eroberung von Südamerika geht. Grundsätzlich lassen sich zwei Perspektiven ausmachen: Auf der einen Seite verstand man *Aguirre* als einen Film, der sich mit der Eroberung Südamerikas auseinandersetzt, einen spanischen Eroberer porträtiert oder eine Synthese der Eroberung darstellt. In dieser Perspektive eines Geschichtsfilms hielt man *Aguirre* zudem für eine Parabel auf den Totalitarismus des 20. Jahrhunderts, in der Hitler und andere Diktatoren sichtbar werden.<sup>18</sup> Auf der anderen Seite wurden Interpretationen angestellt, die *Aguirre* als einen von der Zeit losgelösten Blick auf die Bedingungen des Menschseins verstanden.<sup>19</sup> Die am häufigsten gebrauchten Schlagworte in diesen Deutungen waren Rebellion, Macht, Wahnsinn. In der überwiegenden Zahl der Interpretationen laufen beide Deutungen in einer Besprechung zusammen.

---

<sup>16</sup> Vgl. Brad Prager, *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*, London, u. a. 2007, S. 18.

<sup>17</sup> Galster, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 662 f. spricht von einer *Vulgarisierung der Konquista*, erst im Zuge der Vorbereitungen zu der 500-Jahr-Feier der Entdeckung Amerikas entstand mit ‚El Dorado‘ von Carlos Saura ein *Anti-Aguirre*.

<sup>18</sup> Belege in: J. Aberg, *Aguirre, the Wrath of God*, in: *Filmfacts* (20) 1977, S. 256-259, hier 258 f.

<sup>19</sup> Aberg, *Aguirre* (wie Anm. 18); E. Perchaluk, *Aguirre, the Wrath of God*, in: *The Independent Film Journal* 29 (1977) April, S. 14: *More a film about an historical incident than an historical film in the ordinary sense [...] a tract on the consequences of ruthless power.*; Tony Rayns, *Aguirre, the Wrath of God*, in: *Sight and Sound* 44 (1974/75) 1, S. 56 f.: *an image of ‚magnificent‘ dementia*; an neueren Arbeiten sei hier erwähnt: Reinhard Middel, *Hybris, Wahn und entgrenzte Wut. Werner Herzogs Aguirre, der Zorn Gottes*, in: Margrit Frölich u. a. (Hrsg.), *Außer Kontrolle. Wut im Film*, Marburg 2005, S. 181-193, hier 181: *Aguirre als Mythos vom Aufbruch, Scheitern und Untergang.*

### 3. Herzogs Verständnis seiner Filme

Herzog hat sich in einer unübersehbaren Anzahl von Interviews zu seinen Filmen geäußert, so ausführlich wie das kaum ein anderer Regisseur getan hat.<sup>20</sup> Allerdings sind seine Äußerungen nicht immer ohne weiteres auf einen einzelnen Film von ihm anzuwenden.

In verschiedenen Interviews hat Herzog deutlich gemacht, dass seine Filme wie eine *Familie* zusammengehören und jeder einzelne von ihnen in seiner grundsätzlichen Anlage übereinstimmt, gleich, ob es sich um einen Spielfilm oder Dokumentarfilm handelt. Alle gehorchen den gleichen Annahmen vom Filmmachen. Die Annahmen, auf die Herzog seine Filme zurück führt, gehen aus der Polemik gegen das hervor, was Herzog *Cinéma Vérité* nennt.<sup>21</sup> 1999 hat er gegen diese Form des Dokumentarfilms ein Manifest veröffentlicht,<sup>22</sup> das er mit folgenden Worten zusammenfasst:

*Cinema, like poetry, is inherently able to present a number of dimensions much deeper than the level of the so-called truth that we find in cinéma vérité and even reality itself, and it is these dimensions that are the most fertile areas for filmmakers. I truly hope to be one of those who finally bury cinéma vérité for good. [...] Cinéma vérité is the account-*

---

<sup>20</sup> Prager, Cinema (wie Anm. 16), S. 1.

<sup>21</sup> Vgl. Marion Müller: Art. ‚Cinéma Vérité‘, in: Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002, S. 99-100: Eine Schule des Dokumentarfilms, die sich Ende der 50er/ Anfang der 60er Jahre in Frankreich entwickelte; Ziel war es Wahrhaftigkeit und Lebensechtheit mit größtmöglicher Spontaneität und Unmittelbarkeit einzufangen; die Rolle des Regisseurs als Kontrollinstanz wurde reduziert, er war eher ein ‚Film-Macher‘ oder Reporter, die Kamera bloßes Aufnahmegerät. Chris Wahl, Das Authentische und Ekstatische versus das Stilisierte und Essayistische – Herzogs Doku-Fiktionen, in: ders. (Hrsg.), Lektionen in Herzog. Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk, München 2011, S. 282-330, hier 286 f., 293 hat darauf hingewiesen, dass Herzogs Arbeiten Züge vom ‚Cinéma Vérité‘ aufweisen und er mit seiner Kritik am ‚Cinéma Vérité‘ eigentlich Eigenschaften des ‚Direct Cinema‘ anspricht. Herzog benutzt den Begriff ‚Cinéma Vérité‘ als *Feindbild*, weil er das Wort ‚Wahrheit‘ enthält, das für sein Interesse am Film zentral ist.

<sup>22</sup> ‚Minnesota Declaration‘: <http://www.wernerherzog.com/52.html> (zuletzt am 29.09.2011); die Herzog zwar ironisch verfasst hat, in der Sache aber ernst meint, wie er betont: Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 238.

*Ausdauernde Zusammenstöße mit der Realität*

*tant's truth; it merely skirts the surface of what constitutes a deeper form of truth in cinema.*<sup>23</sup>

Wie diese Worte zeigen, gewinnt Herzog seinen Standpunkt aus dem Angriff gegen die Oberflächlichkeit des ‚Cinéma Vérité‘ und bestimmt das Ziel des Filmemachens in der Darstellung einer tiefer reichenden, vieldimensionalen Wahrheit, die der Dichtung ähnelt. Um diese Wahrheit zu erreichen, darf der Filmemacher nicht bürokratisch, politisch oder mathematisch korrekt vorgehen, sondern muss mit Erfindung, Phantasie und Fälschung arbeiten.<sup>24</sup>

Manchmal erscheinen die von Herzog seit Jahrzehnten bis in den Wortlaut wiederholten Angriffe geradezu zwanghaft.<sup>25</sup> Aus der Heftigkeit der Herabsetzungen könnte man den Schluss ziehen, die von Herzog in seinen Filmen verfolgte tiefere Wahrheit sei von der ‚objektiven‘ Realität losgelöst und einem von ihr unabhängigen Maßstab untergeordnet. Dem ist aber nicht so. Stattdessen stellt die Realität den gemeinsamen Ausgangspunkt des filmischen Werkes dar. Indem Herzog seinem Film den Titel *Aguirre* gibt und die Handlung im 16. Jahrhundert ansiedelt, bindet er den Film an die (historische) Realität und den damit einhergehenden Maßstab.<sup>26</sup> Hieraus erklären sich Interpretationen von *Aguirre* als Porträt eines spanischen Eroberers.<sup>27</sup>

Auch andere Filme von Herzog wurden als eine Auseinandersetzung mit der Geschichte verstanden, weshalb Stanley Kauffmann in seiner Besprechung von *Aguirre* es für sicher hielt, dass Herzog an Geschichte interessiert ist. Als Beleg führte er *Jeder für sich und*

---

<sup>23</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 239.

<sup>24</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 240.

<sup>25</sup> Vgl. Interview mit Werner Herzog, in: *Archaeology*, 64 (2011) 2, URL: [http://www.archaeology.org/1103/features/werner\\_herzog\\_chauvet\\_cave\\_forgotten\\_dreams.html](http://www.archaeology.org/1103/features/werner_herzog_chauvet_cave_forgotten_dreams.html) (zuletzt am 29.09.2011).

<sup>26</sup> Die Filmbewertungsstelle ordnet *Aguirre* bezeichnenderweise zum einen der *Gattung* Historischer Film und zum anderen der des Spielfilms zu: [http://www.fbw-filmbewertung.com/film/aguirre\\_der\\_zorn\\_gottes](http://www.fbw-filmbewertung.com/film/aguirre_der_zorn_gottes) (zuletzt am 29.09.2011).

<sup>27</sup> Derek Elley, *Aguirre, the Wrath of God*, in: *Films & Filming* 22 (1975) 245, S. 38-39, hier S. 38.

*Gott gegen alle* (1974) an, in dem Herzog die Geschichte von Kaspar Hauser aufgriff.<sup>28</sup> Als weitere Beispiele ließen sich eine Reihe anderer Spielfilme nennen, in denen Herzog in gleicher Weise verfährt: *Herz aus Glas* (1976), *Fitzcarraldo* (1982), *Cobra Verde* (1987), *Invincible* (2002) oder *Rescue Dawn* (2007). Jedem einzelnen dieser Filme liegen Ereignisse aus der älteren oder jüngeren Geschichte zugrunde, weshalb sie als eine Auseinandersetzung mit der Geschichte verstanden werden können.

Auf die Frage, wie es kam, dass er einen Film über einen wenig bekannten spanischen Eroberer drehte, antwortete Herzog allerdings, ihm wäre es nicht um den historischen Lope de Aguirre gegangen. Er habe nur die grundlegenden Fakten genommen, um aus ihnen seine eigene Geschichte zu machen.<sup>29</sup> Das meiste sei erfunden, weil er nicht der Buchhalter historischer Fakten sein wolle.<sup>30</sup> Aus diesem Grund sei für ihn *Aguirre* in keiner Weise ein historischer Film.<sup>31</sup>

Dagegen wurde in unterschiedlichen Untersuchungen gezeigt, dass Herzog sich nicht nur der Ereignisse um Lope de Aguirre bediente, sondern ebenso andere Vorgänge aus der Eroberung Südamerikas in seinen Film einfügte.<sup>32</sup> Vor allem nahm er die zwanzig Jahre zuvor von Gonzalo Pizarro durchgeführte Expedition nach El Dorado auf und gab mit ihr seinem Film ein Handlungsziel.<sup>33</sup> Neben diesen Verschmelzungen aus der Geschichte der Eroberung Südamerikas lassen sich darüber hinaus Aufgriffe aus anderen Epochen finden, wie z. B. das Napoleon zugeschriebene Zitat in der

---

<sup>28</sup> Stanley Kauffmann, in: *New Republic* v. 16.4.1977, S. 258: *Herzog is interested in history, as the Hauser film showed.*

<sup>29</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 77.

<sup>30</sup> Ebd., S. 212; Herzog. Transcript of a discussion held with German filmmaker Werner Herzog at the Australian Film Institute's Longford Cinema, Melbourne, Victoria, Australia 12. 2.1983, S. 11, 8: *Yet the film [Kaspar Hauser] deviates from the authentic reports, from the reports of that time. I didn't care. I didn't want to be a bookkeeper of the historical facts, so most of the details are inventions.*

<sup>31</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 212.

<sup>32</sup> Fritze, Adaption (wie Anm. 1), Stiles, Fact (wie Anm. 1).

<sup>33</sup> Aguirre hatte selbst kein Interesse an ‚El Dorado‘ sondern wollte Peru erobern: Fritze, Adaption (wie Anm. 1), S. 79.

Krönung von Guzmán, in der es heißt: *Was ist denn ein Thron schon, ein Stück Brett bespannt mit Samt*. In dieser Hinsicht kann man von *Aguirre* als einer Collage aus Fakten und Fiktionen sprechen.<sup>34</sup>

Herzog hat aus seiner Aversion gegen wissenschaftliche Untersuchungen von Filmen nie einen Hehl gemacht. *Kraft* besitzt ein Film für ihn dann, wenn es einem *Akademiker* nicht gelingt, den Film zu analysieren und *aufzuarbeiten*. Das Versagen der wissenschaftlichen Untersuchungen in der Analyse von Filmen zeige ihm, dass in einem Film *wirkliches Leben* steckt.<sup>35</sup> Einer Analyse der Anleihen aus der Geschichte in *Aguirre* setzt Herzog entgegen, er habe mit seinem Film die Gegenwart nicht verlassen. Ein Film muss für ihn von heute sein und das ist er, wenn der Film unmittelbar ins Herz des Publikums geht.<sup>36</sup> Die tiefere Wahrheit, die Herzog in seinen Filmen anstrebt, bedarf aus diesem Grund keiner Analyse, da sich die Wahrheit von selbst einstellt, indem sie dem Menschen in der Betrachtung entgegentritt.<sup>37</sup> Aus diesem Grund hat ein Film mehr mit *Gefühlsmäßigkeit* zu tun als mit der Ratio.

Als ein Ziel seiner Arbeit hat Herzog zudem die Suche nach neuen Bildern genannt, die Begründung dafür ist dramatisch: [...] *ich versuche Bilder zu artikulieren, die wir unbedingt haben müssen, weil wir mit unseren Bildern hinter unserem Zivilisationsstand herbinken. Und wenn wir nicht eine adäquate Sprache beziehungsweise adäquate Bilder für unseren Zivilisationsstand finden, dann ist das eine ernste Sache, weil eine Zivilisation dann wegstirbt wie die Dinosaurier weggestorben sind*.<sup>38</sup>

In den Besprechungen von *Aguirre* wurde immer wieder auf die Schwäche der dramaturgischen Handlung und die dagegen *überschie-*

---

<sup>34</sup> Stiles, Fact (wie Anm. 1), S. 162.

<sup>35</sup> Interview mit Werner Herzog, in: Herzog/ Kluge/ Straub, München 1976, S. 113-130, hier S. 117.

<sup>36</sup> Transcript (wie Anm. 30), S. 11: *Film has to go straight into your heart and then it is a film of today*.

<sup>37</sup> Ebd., S. 13: *I see that very often, people in the theatre for example, I sense it around me, immediately understood it was their images which cast light into the hearts of them*.

<sup>38</sup> Interview mit Werner Herzog, in: Werner Herzog, München 1979, S. 59-86, hier S. 68.

ßenden Bilder hingewiesen,<sup>39</sup> weshalb Alexander Keneas meinte, der Zuschauer bekommt in dem Film vor allem das, was er sieht.<sup>40</sup> Aus diesem Grund lehnte die Filmbewertungsstelle die Verleihung eines Prädikats mit dem Hinweis ab, *Aguirre* sei allzu äußerlich. Andere Kritiker hoben dafür hervor, dass die Einleitungs- und Schlusszene noch nie da gewesene Bilderfindungen von überwältigender Eindringlichkeit seien.<sup>41</sup> Schon bald hatten diese Szenen einen festen Platz in der Filmgeschichte und wurden z. B. durch Francis Ford Coppola in *Apocalypse Now* (1979) aufgegriffen.

Neben der Artikulation von angemessenen Bildern hat Herzog die Suche nach dem, *wer wir eigentlich als Menschen sind* als Ziel seiner Arbeit angegeben.<sup>42</sup> Für Herzog verbindet die Menschen eine unwandelbare *conditio humana* miteinander, die es ihnen erlaubt, Erfahrungen durch die Jahrhunderte hindurch unverändert zu teilen. So sei vor Michelangelo ein *Pathos* unartikulierte gewesen, dass dieser in der Sixtinischen Kapelle durch seine Fresken für die Menschen freigelegt habe. Durch Michelangelo, so Herzog, haben wir mehr über uns selbst verstanden: *He has cast light into us – it's like a lightning that goes through your whole existence, and when you are standing in this chapel you know you are not alone anymore.*<sup>43</sup>

Wie bereits erwähnt wurde, hob man in den Kritiken von *Aguirre* immer wieder die Verallgemeinerung der dargestellten historischen Ereignisse zu etwas von den Zeiten Enthobenen hervor, weshalb auch von einer *Enthistorisierung* der Ereignisse gesprochen wurde.

---

<sup>39</sup> Galster spricht von einer *ästhetischen Überdeterminiertheit*, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 648 f.; Katja Kirste, *Aguirre, der Zorn Gottes*, in: Bodo Traber, Hans Jürgen Wulff (Hrsg.), *Filmgenres: Abenteuerfilm*, Stuttgart 2004, S. 351-354, hier 352; Werner Herzog, München 1979, S. 107.

<sup>40</sup> Alexander Keneas, zit. in: Aberg, *Aguirre* (wie Anm. 18), S. 257: *What we get is essentially what we see.*

<sup>41</sup> Jacques Zimmer, *Aguirre, la colère de Dieu*, in: *Image et son/ La revue du cinéma* 10 (1973), S. 6-7, hier 6; vgl. Carré, *Genie* (wie Anm. 7), S. 87 f.: Fn. 17.

<sup>42</sup> Interview mit Werner Herzog (wie Anm. 38), S. 68.

<sup>43</sup> Transcript (wie Anm. 30), S. 14.

Demnach gehe es in *Aguirre* weniger um Geschichte als um Mythos und archetypische Befunde.<sup>44</sup>

Herzog hat sich an den Deutungen seines Films widersprüchlich beteiligt. Noch vor der Fertigstellung des Films sagte er, Aguirre sei nicht wahnsinnig, sondern ein *Zeitphänomen* gewesen: *die haben damals Geschichte inszeniert, so wie man Theaterstücke oder Opern inszeniert, und das Merkwürdige ist, daß eben wirklich Geschichte draus geworden ist.*<sup>45</sup>

In den Interviews mit Paul Cronin, gut dreißig Jahre später, behauptete Herzog dagegen, ihn habe an Aguirre vor allem dessen *absolute madness* interessiert.<sup>46</sup> Obwohl Herzog auch an anderer Stelle von dem Wahnsinn Aguirres sprach, scheint er sich dennoch nicht zu genau festlegen zu wollen, in welcher Weise sein Film zu interpretieren ist. Auf die Frage der ‚Süddeutschen Zeitung‘, wie der Film auf ihn vor seiner endgültigen Fertigstellung wirke, gab er dann auch folgende Antwort:

*Das Material hat ein Eigenleben und das müssen sie akzeptieren, ob sie wollen oder nicht. Beim Schneiden merkt man dann, daß das Material oft ganz merkwürdige eigene Eigenschaften und Qualitäten hat. Man muß sehr viel Persönliches zurückstecken und muß das Material mal sprechen und sich entwickeln lassen, denn ich kenne eine ganze Reihe von Filmen, wo man spüren kann, daß das Material ver Gewaltigt wurde, daß unbedingt eine Konzeption, die vorher da war, beim Schnitt dann in das Material hineingepresst wurde, und das hat dem Film nicht gut getan.*<sup>47</sup>

#### *4. Ich bin meine Filme, lückenlos.*

Einige der veröffentlichten Interviews mit Werner Herzog wurden vor einem Publikum geführt. Die Anekdoten, die Herzog in scheinbar unbegrenzter Zahl von seinen Filmen und aus seinem Leben zu erzählen wusste, schlugen das Publikum so in den Bann, dass Roger Ebert am Ende eines Interviews zu Herzog meinte: *It is*

---

<sup>44</sup> Galster, Aguirre (wie Anm. 1), S. 657.

<sup>45</sup> Interview mit Werner Herzog, (wie Anm. 12).

<sup>46</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 77.

<sup>47</sup> Interview mit Werner Herzog, (wie Anm. 12).

*impossible to ask you anything without being fascinated by the answer. It's 2 a.m. and no one has left; you've got them hypnotized.*<sup>48</sup> Für die Forschung stellen Herzogs umfangreiche Kommentare zu seinem Schaffen dagegen ein Problem dar.<sup>49</sup> Paul Cronin beschrieb seine Erfahrung mit Herzog in den einleitenden Worten zu seinem grundlegenden Buch folgendermaßen:

*Most of what you've heard about Werner Herzog is untrue. More than any other director, living or dead, the number of false rumours and downright lies disseminated about the man and his films is truly astonishing. In researching Herzog's life and work, a process that involved trawling through endless sources, it soon became clear how frequently some would contradict others. And the while recently spending time with that man, I confess to having deviously longed to trip him up, find holes in his arguments, uncover a mass of contradictory arguments. But to no avail, and I now conclude that either he's a master liar, or more probably, he's been telling me the truth.*<sup>50</sup>

Wie aber sind die Gerüchte und Lügen über Herzog entstanden und warum sind sie in einer so außergewöhnlichen Zahl im Umlauf? Cronin geht dieser Frage nicht nach. Stattdessen versucht er das in der Öffentlichkeit entstandene Bild richtigzustellen: Herzog habe beim Dreh von *Aguirre* nicht mit einem Gewehr hinter der Kamera gegessen, um Kinski zum Drehen zu zwingen; er habe auch bei den Dreharbeiten zu *Fitzcarraldo* keine Menschenleben gefährdet; Herzog sei weder verrückt noch exzentrisch oder größenwahnsinnig. Stattdessen wäre er ein *extrem* angenehmer, selbstloser und bescheidener Mann.<sup>51</sup> Fragt man Herzog, ob er sich von den Mythen, die sich um seine Person gebildet haben, gestört fühle, meint Herzog: *No, it's okay. Besides, they are doppelgangers, which for me*

---

<sup>48</sup> Interview mit Werner Herzog v. 28. August 2005, URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050828/PEOPLE/50828001> (zuletzt am 29.09.2011).

<sup>49</sup> Vgl. Prager, Cinema (wie Anm. 16), S. 1.

<sup>50</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. VII.

<sup>51</sup> Ebd., S. VIII.

*are almost like paid stooges. I can hide behind them. There are at least five or six different Herzogs out there. Let them live, it's not my problem.*<sup>52</sup>

So unbeteiligt an der ‚Mythen‘-Bildung um seine Person wie sich Herzog hier gibt, ist er allerdings nicht. Stattdessen wacht Herzog über das, was er von seiner Person veröffentlichen lässt, indem er eine deutliche Unterscheidung zwischen *persönlichen* und *privaten* Angaben macht. Was nicht mit seinen Filmen zu tun hat, hält er aus den Interviews heraus.<sup>53</sup> Alles private wird *partout* verschwiegen.<sup>54</sup> Welchen Sinn aber macht es dann, wenn Herzog nicht nur in diesen, sondern in einer Vielzahl von weiteren Interviews, erzählt, er habe mit elf Jahren seinen ersten Film gesehen und mit 17 Jahren seinen ersten Telefonanruf getan?<sup>55</sup> Zunächst mögen das keine außergewöhnlichen Angaben sein, die man auf Fragen nach der Jugend gibt. Jedoch verfolgt Herzog mit diesen und anderen Äußerungen mehr. Indem er seine Kindheit mit Beschreibungen wiedergibt, die er über die Jahre und Jahrzehnte bis in den Wortlaut wiederholt, etablierte er ein Bild von seiner Jugend, das Fritz Rumler schon 1975 in einem Artikel mit dem bezeichnenden Titel *Zum Filmen notfalls in die Hölle* unter der Verwendung von Herzogs Worten beschrieben hat:

*Er ist als ‚vaterloses Kind‘ aufgewachsen; die ersten elf Jahre seines Lebens verbrachte er, in beengten Verhältnissen, auf einem abgeschiedenen Bauernhof in den oberbayrischen Bergen. Hinter dem Haus war ‚eine tiefe Schlucht und ein ganz mystischer Wasserfall‘. Da lebte er ‚anarchisch‘, schoß mit einer im Bach gefundenen Maschinenpistole auf*

---

<sup>52</sup> Interview Wheel me out: [http://www.wheelmeout.com/5\\_4.php](http://www.wheelmeout.com/5_4.php); in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung 25.10.2010 schätzt Herzog seine Doppelgänger auf *mindestens* fünfzehn: Der Vernünftige. Werner Herzog muss jetzt doch mal etwas richtigstellen.

<sup>53</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. X: *Herzog has always been careful to make a distinction between what is ‘private’ and what is ‘personal’, and anything that was not directly related to the films was sliced away.*

<sup>54</sup> So Eva Mattes jüngst in: Interview mit Eva Mattes: *Ich träumte von Liebe*, in: KulturSPIEGEL 22.9.2011: [http://einestages.spiegel.de/static/authoralbum/background/23557/1/\\_ich\\_traeumte\\_von\\_der\\_liebe.html](http://einestages.spiegel.de/static/authoralbum/background/23557/1/_ich_traeumte_von_der_liebe.html) (zuletzt am 29.09.2011).

<sup>55</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 4 f.

*Krähen, brütete tagelang vor sich hin, um dann plötzlich in ‚gemeingefährlichen Jähzorn‘ auszubrechen. Bei einem solchen Anfall stach er seinen Bruder mit einem Messer nieder; seitdem kehrt er seinen Zorn ‚nach innen‘. Die Oberschule haßte er, immer wieder riß er aus, einmal in den Sudan, wo, als er in Fieberschauern lag, Ratten an ihm nagten. Abenteuerlich ging er auch an den Film heran, als reiner Autodidakt mit einer ‚halbwegs geklauten Kamera‘ keiner kleinen: Er begann gleich mit 35 Millimeter, denn er wollte ‚sofort fürs Kino drehen‘.<sup>56</sup>*

In den vielen öffentlichen Kommentaren baut Herzog ein Bild von seiner Jugend als vollkommen von der Außenwelt abgeschnitten auf.<sup>57</sup> Auch in anderen Beschreibungen, die seine Person betreffen, stilisiert Herzog seine Person und die mit ihr zusammenhängenden Ereignisse. Das Muster nach dem die Stilisierung betrieben wird, ist das Muster, das Herzog in seinen Filmen anwendet. Indem er von der Realität ausgeht, gestaltet er diese zu einer eigenen, den allgemeinen Maßstäben entzogenen Erzählung. Treffend wurde von Volker Schlöndorff die Sprache Herzogs als eine Sprache in Bildern beschrieben, eine Sprache, die in der Poetik erlaubt sei, ihm aber mit den Journalisten noch viel Ärger einbringen werde.<sup>58</sup> Aus diesem Grund kann man wohl mit Recht davon sprechen, dass Herzog in seinen öffentlichen Äußerungen (ebenso wie in seinen Buchveröffentlichungen) ein sprachliches Kunstwerk schafft, das zu seinen Filmen hinzutritt und mit diesen verschmilzt. Am berühmtesten ist die Erzählung von den Dreharbeiten zu *Aguirre*, nach der Herzog Kinski mit dem Tod gedroht haben soll, um die letzten Szenen abdrehen zu können. Sie findet sich in den meisten

---

<sup>56</sup> Fritz Rumler, Zum Filmen notfalls in die Hölle, in: Der Spiegel 47/1975, S. 194-196, hier 194.

<sup>57</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 4: My childhood was totally separate from the outside world.

<sup>58</sup> Volker Schlöndorff: Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme, München 2008, S. 154: *Werner spricht in Bildern, auch wenn er Zahlen nennt. Das ist in der Poetik erlaubt, wird ihm aber mit den Journalisten noch viel Ärger bringen.*

Arbeiten über *Aguirre* und wurde sowohl von Herzog als auch von Kinski erzählt.<sup>59</sup>

Die Faszination, die in öffentlichen Interviews von Herzog ausgeht und die Zuhörer ebenso in den Bann schlägt wie sie die Wissenschaftler auf Distanz gehen lässt, liegt in der Auflösung der Grenze von Fiktion und Wirklichkeit. In den Kommentaren von Herzog und den umlaufenden Anekdoten wachsen Film, Produktion und die Person Herzog zu einem Ganzen zusammen, das hin und her schwankt zwischen Realität und Fiktion, so dass man nicht wissen kann, was ‚wahr‘ und was ‚falsch‘ ist, was zur Person von Herzog und was zu seinen Filmen gehört.<sup>60</sup> Aus diesem Grund entstehen Beschreibungen wie die von David Zalewski, der im ‚New Yorker‘ schrieb: *Spending time with Werner Herzog can make you feel as if you are trapped inside one of those postmodern novels of paranoia, in which a series of ominous-seeming events appear to be linked by more than a chance. Why has Herzog’s career been so consistently plagued by intrigue, peril, and disaster?*<sup>61</sup>

Ähnliche Beschreibungen finden sich zuhauf von Herzog und bestimmen das Bild seiner Person in der Öffentlichkeit und damit das Bild seiner Filme. Flugzeugabstürze, Gefängnisaufenthalte, India-neraufstände, Stromschnellen, Sandbänke, Männer und Frauen über Bord, Messerstechereien, Giftpfeile, Feuerameisen und ein tödlicher Schlangenbiss – das und noch vieles mehr halten die zahllosen Anekdoten bereit, die Herzog von sich und seinen Filmen erzählt.<sup>62</sup> Seine Filme sind derartig eingewoben in Anekdoten,

---

<sup>59</sup> Zu Kinski und Herzog: Reitze, Zusammenarbeit (wie Anm. 4). Interview mit Werner Herzog (wie Anm. 48); und die Anekdote in Kinskis Worten unter <http://www.klaus-kinski.de/filme/agui/agui.htm> (zuletzt am 29.09.2011).

<sup>60</sup> Volker Schlöndorff hielt die Anekdoten für einen *fernen Hintergrund* der Filme, widerlegt seine Einschätzung aber dadurch, dass er glaubt diesen Hintergrund noch einmal beschreiben zu müssen: Am Rand des Dschungelwahns, in: *Der Spiegel* 46/2004, S. 210-214, hier 210.

<sup>61</sup> David Zalewski, The Ecstatic Truth. Werner Herzog’s quest, in: *The New Yorker* 24.4.2006, URL: [http://www.newyorker.com/archive/2006/04/24/060424fa\\_fact\\_zalewski](http://www.newyorker.com/archive/2006/04/24/060424fa_fact_zalewski) (zuletzt am 29.09.2011).

<sup>62</sup> Vgl. Schlöndorff, Dschungelwahn (wie Anm. 60), S. 210; Herzog hat immer wieder betont keine unkalkulierbaren Risiken einzugehen und wies darauf hin,

dass Hari Kunzru den Eindruck hat, sie wirken wie ein Nebenprodukt von oftmals traumatischen Erfahrungen, die Herzog und seine Filmcrew gemacht haben.<sup>63</sup> In dieser Hinsicht erscheint *Aguirre* als das Ergebnis von dem, was Herzog auf natürliche Weise herausfordert, als würde er ein Magnet sein, der extreme Erfahrungen anzieht, um diese in einem Film zu verarbeiten.<sup>64</sup> Über einen Film von Herzog reden, heißt demnach über die Umstände der Produktion des Films und über die Person Herzog reden. Über Herzog reden, heißt über seine Filme und die außergewöhnlichen Umstände ihrer Entstehung reden. In diesem Sinn muss der Satz von Herzog verstanden werden: *Was ich bin, sind meine Filme*.<sup>65</sup>

Aus der Auflösung der Grenze von Erfindung und Realität in der öffentlichen Person von Herzog und in seinen Filmen erklärt sich, warum die Interpretationen der Figuren in Herzogs Filmen auf ihn selbst angewendet werden, warum man ihn einen Außenseiter, Größenwahnsinnigen oder *Monomanen* nannte (worauf Herzog antwortete: *Das treffe vielleicht zu*).<sup>66</sup> Durch solche Interpretationen wurde Herzog nicht nur zu einer *Galionsfigur des neuen deutschen Films*, sondern zugleich auch ihre *sonderbarste Gestalt* und eine *internationale ‚Kultfigur‘*.<sup>67</sup>

---

dass bei seinen Dreharbeiten nie jemand ernsthaft verletzt wurde, vgl. Zalewski, *Ecstatic* (wie Anm. 61).

<sup>63</sup> Kunzru, *spirit* (wie Anm. 13): *Herzog's feature films often seem the byproduct of some transformative, often traumatic experience undergone by the director and his crew.*

<sup>64</sup> Mark Kermode hat den Eindruck, Herzog würde das Extreme wie ein Magnet anziehen: *But for you, that's kind of like business as usual. You've been put in prison in Africa [...]. You've been shot at, you've been handcuffed. That's what happens when you work, isn't it?* Interview mit Werner Herzog, in: *The Guardian* 26.1.2009, URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jan/26/werner-herzog-interview> (zuletzt am 29.09.2011).

<sup>65</sup> *Was ich bin, sind meine Filme* (2007), Christian Weisenborn u. a., DVD, 93 Minuten, Deutschland 2007.

<sup>66</sup> Kürzlich schrieb Sat 1 zum Auftritt von Herzog in der ‚Harald Schmidt Show‘: *Der Wahnsinnsregisseur spricht mit Harald Schmidt über Höhlenmenschen und Schusswunden*, in: [http://www.sat1.de/die-harald-schmidt-show/video/clips/clip\\_werner-herzog-im-talk\\_222579/](http://www.sat1.de/die-harald-schmidt-show/video/clips/clip_werner-herzog-im-talk_222579/) (zuletzt am 06.10.2011).

<sup>67</sup> Rumler, *Hölle* (wie Anm. 56), S. 194.

*5. Auflösung der Grenze von Realität und Fiktion in Aguirre*

Die Kameraführung in *Aguirre* zieht den Zuschauer wie einen Teilnehmer der Expedition ins Geschehen hinein,<sup>68</sup> weshalb von einem dokumentarischen Film gesprochen wurde. Herzog hat sich gegen die Bezeichnung gewehrt und auf die Überhöhung des Gezeigten hingewiesen. Ihm gehe es in der Darstellung nicht um die Realität, sondern um eine ekstatische Wahrheit. Dennoch wurde sein Regieansatz als der eines *Naturfilmers* bezeichnet.<sup>69</sup> Indem Herzog keine Spezialeffekte einsetzt, sondern die Handlung durch die tatsächlichen Ereignisse entstehen lässt, entwickelt sich der Eindruck, man würde im 20. Jahrhundert stehend Ereignissen aus der Eroberung Südamerikas im 16. Jahrhundert beiwohnen, um diese dann in ihrer Darstellung zu hinterfragen.

Als Beispiel dieser Nähe sei die Floßfahrt in den Stromschnellen des Huallaga genannt, ein Sonderfall schon zu dieser Zeit, in der man solche Aufnahmen im Studio gedreht hätte und nicht auf einem Fluss in wirklichen Stromschnellen. Wie man sehen kann, halten sich die Darsteller an Seilen fest, um sich nicht von Bord reißen zu lassen. Das Floß, das schließlich in einem Strudel festsitzt, wurde bewusst in den Strudel hineingelenkt und konnte nicht mehr aus ihm befreit werden, die Darsteller holte man mit Seilen über die Felswand ans Flussufer. Ein anderes Beispiel ist die mühsame Durchquerung eines versumpften Geländes. Die Anstrengung der Durchwatung des knietiefen Morasts wird für den Zuschauer unmittelbar erfahrbar, so dass die Kritik von einem taktilen Film gesprochen hat, der die Belastungen der Menschen in der Durchquerung des Urwalds spürbar mache.<sup>70</sup>

Am deutlichsten sichtbar wird die Authentizität des Films in der Darstellung der Figur von Aguirre durch Klaus Kinski.<sup>71</sup> Kinski

---

<sup>68</sup> Vgl. Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt/M. 2001, S. 14 f.

<sup>69</sup> Peter Geyer: *Klaus Kinski*, Frankfurt/M. 2006, S. 87 f.

<sup>70</sup> Vincent Canby: *Aguirre, the Wrath of God*, in: *New York Times* 4.4.1977.

<sup>71</sup> Reitze, *Zusammenarbeit* (wie Anm. 4), S. 34-36, hier 36: *Herzogs Film wird [...] einerseits zum Starvehikel für den Starmythos Kinski, und andererseits gewinnt die Figur*

hatte unmittelbar vor den Dreharbeiten die tumultartig verlaufende ‚Jesus-Christus-Erlöser‘-Tournee abbrechen müssen, auf der er einem gegen seinen Auftritt protestierenden Zuschauer entgegen schrie: *Jesus hat nicht gesagt: Halt deine Schnauze! Er hat eine Peitsche genommen und sie ihm in die Fresse gehauen. Das hat er gemacht, du dumme Sau!*<sup>72</sup> Für Herzog hätte niemand anderes die Rolle von Aguirre übernehmen können,<sup>73</sup> weil Kinski nicht nur den monomanen Eroberer spielte, sondern ihn verkörperte.<sup>74</sup> Herzog erzählte von den Dreharbeiten zu Aguirre, dass ihm Kinski immer wieder in Jesus-Zitaten geantwortet habe, weshalb man ihn erst in die neue Rolle ‚hinüberbugsieren‘ musste.<sup>75</sup>

Auch die meisten anderen Rollen in *Aguirre* wurden durch ihre Besetzungen verkörpert. Die aus dem Urwald auftauchenden Jaguar-Indianer, lebten wie ihre Vorfahren im Urwald, traten in der traditionellen Kleidung ihres Stammes auf und sprachen in der Stammessprache ihren Text, von dem Herzog bis heute nicht genau weiß, was er bedeutet. Die Indianer unter den Eroberern sind Indianer aus dem Hochland, die, wie Herzog sagt, *fast unreflektiert die Situation, in der die Indios seit Jahrhunderten sind, vorgelebt und gar nicht gespielt haben.*<sup>76</sup> Ebenso waren viele von den spanischen Eroberern ziemliche *Rabauken*, die Herzog auf den Straßen von Cusco zusammengesucht hatte und die sich nach dem Dreh betranken, grölten und prügeln. Zudem zeigt sich die Authentizität des Films in Szenen, die nur einmal gedreht werden konnten, weil es keine Mög-

---

*Aguirre durch den Starmythos Kinski für den Rezipienten einen besonderen Grad an Authentizität.*

<sup>72</sup> Vgl. Kirsten Riesselmann: Als sich der Zorn hochschraubte, in: taz 17.5.2008.

<sup>73</sup> Interview mit Werner Herzog (wie Anm. 12).

<sup>74</sup> Interview mit Klaus Kinski im Playboy (amerikanische Ausgabe) November 1985 URL: <http://www.klaus-kinski.de/veroeff/playboy85-1.htm> (zuletzt am 29.09.2011).

<sup>75</sup> Kinski bezeichnete sich selbst nie gern als Schauspieler und sagte von seinen Rollen: *Ich spiele nicht, ich bin das.*; vgl. Matthias Reitze: Ich spiele nicht! Ich bin das!, in: <http://www.f-lm.de/2002/01/01/,ich-spiele-nicht-ich-bin-das/> (zuletzt am 29.09.2011); Interview mit Klaus Kinski (wie Anm. 74).

<sup>76</sup> Interview mit Werner Herzog (wie Anm. 12).

lichkeit gab, sie zu proben oder zu wiederholen. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist der Abstieg aus den Anden zu Beginn des Films. Unregelmäßig durchbrochen werden die Szenen durch die Musik von Popol Vuh. Sie entrückt das Geschehen zu etwas Unwirklichem und sollte den Bildern ein vom Geschehen enthobenes Pathos geben. Die Musik sollte, wie Herzog sagt, klingen, als sei sie nicht von dieser Welt, um somit etwas zu visualisieren, was hinter den Bildern und in unserer Seele liegt.<sup>77</sup> Mit dem Fortgang der Handlung scheinen sich zudem die logischen Zusammenhänge aufzulösen. Die Szene, in der Inés de Atienza im Urwald verschwindet, rief in der Kritik deshalb Unzufriedenheit hervor, weil Inés ohne nachvollziehbaren Grund auf einmal ein goldenes und nicht mehr, wie in den vorangegangenen Szenen, ein blaues Kleid trägt. Logik, so Herzog dagegen, verliert in diesen Szenen ihre Bedeutung und *grandiose Stilisierung* tritt an ihre Stelle.<sup>78</sup>

Die Irritationen der Wahrnehmung der Zuschauer finden ihren Höhepunkt gegen Ende des Films, als die im Delirium dahinsiechenden Eroberer glauben, ein Boot in der Krone eines Baums zu sehen. Wenn es zuvor einige Brüche in der Logik der Handlung gab, so wird der Zuschauer nun vor die Frage gestellt, was Wirklichkeit und was Erfindung ist. Für die Soldaten auf dem Floß jedenfalls erscheint der Anblick des Boots hoch oben in der Baumkrone nicht seltsam. Sie haben ihren Sinn für die Realität verloren und erklären die sie aus dem Urwald treffenden Pfeile zu Einbildungen ihres Geistes.

*6. A spume that plays upon the ghostly paradigm of things*

*Aguirre* lebt in unterschiedlicher Weise von der Auseinandersetzung mit der (historischen) Realität. Zum einen bedient sich Herzog der Geschichte der Eroberung Südamerikas, um verschiedene Ereignisse aus ihr zu verschmelzen und zu einer fiktiven Handlung zusammenzufügen. Auf der anderen Seite schafft Herzog durch die

---

<sup>77</sup> Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 256.

<sup>78</sup> Ebd., S. 80: *Logic plays no part in this; grandiose stylizations have taken over.*

Darstellung der Handlung eine Nähe zu der stilisierten Geschichte, die den Zuschauer wie einen Zeugen in die Geschehnisse hinein zieht und so die ästhetische Grenze zwischen Publikum und Film auflöst.<sup>79</sup> In Interviews webt Herzog darüber hinaus *Aguirre* in eine Fülle von Anekdoten ein, die den Film mit der Produktion und der Person von Herzog zu einem Ganzen zusammenbindet, in dessen Mittelpunkt der Erzähler Herzog steht. Film, Produktion und Herzog verschmelzen so zu einer Einheit nach gleichem Prinzip, schwankend zwischen Realität und Erfindung. Durch die in *Aguirre* dargestellten ‚realen‘ Ereignisse versucht Herzog eine stilisierte *ekstatische Wahrheit* zum Ausdruck zu bringen, die von der Zeit losgelöst und auf den allgemeinen *Zustand* des Menschen gerichtet ist. Was einen Film mit Poesie, Tiefe, Vision und Illumination ausstattet, überlässt Herzog allerdings dem einzelnen Zuschauer,<sup>80</sup> er selbst kann es nicht besser sagen als in den Worten von William Butler Yeats, es ist wie: *a spume that plays upon the ghostly paradigm of things*.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. zu den Brüchen des Rahmens Prager, *Cinema* (wie Anm. 16), S. 8, dazu die Kritik von Will Lehman: Rezension von Brad Prager: *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, in: *The Germanic Review* (2009), S. 270-273, hier 272.

<sup>80</sup> Auf die Frage eines Studenten, wie man Zugang zu seinen Filmen finden könne, antwortete Herzog, dass die Bilder seiner Filme dem Zuschauer gehören: *My belief is that those images are your images*. Transcript (wie Anm. 30), S. 13.

<sup>81</sup> Interview mit Werner Herzog, in: *Parnassus, Poetry in Review*, 22 (1997) 1/2, S. 40-55, hier 55.