

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom [Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Marijana ERSTIĆ

Sveučilište u Splitu
Filozofski fakultet
Poljička cesta 35
HR – 23 000, Split
merstic@ffst.hr

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v10i2.8>

Prethodno priopćenje
Preliminary communication

Primljeno 22. rujna 2023.
Received: 22 September 2023

Prihvaćeno 30. studenoga 2023.
Accepted: 30 November 2023

AUTORSCHAFT IM FILM – DAS BEISPIEL WERNER HERZOG

Diese Arbeit ist Fr. Prof. Dr. Walburga Hülk gewidmet.

Zusammenfassung

Dieser Artikel befasst sich mit Werner Herzogs Autorschaft, zählen doch seine Filme der 1970er und 1980er Jahre zum deutschen Autorenfilm bzw. zum Neuen deutschen Film. Der Schwerpunkt liegt auf den Spielfilmen und der Autobiografie. Nach den einführenden Überlegungen zur literarischen und filmischen Autorschaft wird Herzog zunächst als literarischer Autor vorgestellt. Es folgt die Geschichte des französischen und deutschen Autorenfilms, bevor in einem abschließenden Teil Herzogs filmische Autorschaft anhand seines bekanntesten Films *Fitzcarraldo* erörtert wird. Das Ziel des Artikels ist es, die Elemente der genannten Autorschaft, wie Werk, Autobiografie und Autoreflexion zu analysieren und zu kontextualisieren.

Schlüsselwörter: Autorschaft im Film, Werner Herzog, Neuer deutscher Film, *Fitzcarraldo*, *Jeder für sich und Gott gegen alle*

Einleitung

Der vorliegende Aufsatz verortet das Werk Werner Herzogs im Konzept des Autorenfilms bzw. der Autorschaft. Herzogs Filmwerk kann dabei als eine Verbindung zwischen dem Autorenfilm der 1960er und 1970er Jahre *und* einem zeitgenössischen Autorenkino gelten, das z. B. Uta Felten (2012, 143-150), Gregor Schuhen (489-498), Kirsten von Hagen und Ansgar Thiele (7-19) seit den 2000er Jahren in der Romania beobachten. Dass die These eines durchaus lebendigen aktuellen Autorenfilms auch für den zeitgenössischen deutschsprachigen Film überprüft werden kann, beweisen nämlich nicht nur die Arbeiten der ‚Berliner Schule‘¹, sondern auch die Filme von Michael Haneke, Tom Tykwer, Hans-Christian Schmid u. a.

Dabei wird der weltweit renommierte Autorenfilmer der ersten Garde, Werner Herzog, in der vorliegenden Arbeit zu den beiden Phasen des deutschen Autorenfilms (1960er/1970er Jahre *und* 2000er Jahre) gerechnet.² Darüber hinaus nimmt er eine Paraderolle im Autorenfilm ein, weil er seit Jahren auch ein literarischer Autor zumeist autobiografischer Texte ist. Eine Sonderstellung hat er insoweit inne, als er sich in seinen filmischen Arbeiten kaum für die klassischen sozialen Themen interessiert, die für gewöhnlich mit dem deutschen Autorenfilm verbunden werden. Herzog erkundet vielmehr die Phänomene des Unangepassten und Außergewöhnlichen. Sein Verfahren ist schließlich höchst autoreflexiv, wie in der Arbeit mit Blick auf die Filme, namentlich auf *Fitzcarraldo*, gezeigt wird. Bevor die genannten Komponenten des herzogschen Films dargestellt werden, sollen jedoch Herzogs rezente Autobiografie sowie Geschichte und Bedeutung der Termini ‚Autorenkino‘ und ‚Autorenfilmer‘ erörtert werden.

Die im Aufsatz angewandte Methode ist die Medienkomparatistik, werden doch in der Arbeit Texte – hier v. a. die aktuelle Autobiografie *Jeder für sich und*

¹ Zu den wichtigsten Vertretern der ‚Berliner Schule‘ werden Christian Petzold, Thomas Arslan und Angela Schanelec gezählt, die fast zeitgleich an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) studiert haben. In Frankreich wurde die Schule *Nouvelle Vague Allemande* genannt, in den Vereinigten Staaten ehrte 2013 das Museum of Modern Arts in New York die Schule mit einer Retrospektive. Der Fernsehsender Arte strahlte darüber 2016 eine Dokumentation aus.

² Eine detaillierte Überprüfung dieser These und der dafür erforderliche Vergleich sowohl der Arbeiten Herzogs mit den beiden Etappen des deutschen Autorenfilms sowie ein Vergleich von Herzogs Spielfilmen mit seinen aktuell(er)en Dokumentarfilmen würden den Rahmen dieser Fragestellung sprengen, und werden voraussichtlich in einer anderen Arbeit unternommen.

*Gott gegen alle*³ – und filmische Werke Werner Herzogs vorgestellt. Während die Komparatistik eine grenzüberschreitende literaturwissenschaftliche Disziplin ist, hinterfragt, analysiert und überschreitet die Medienkomparatistik auch die Grenzen einzelner Medien, wie beispielsweise Literatur und Film (Gotto und Simonis 7-20). Dabei gehe es „ebenso um die Beobachtung von medialen Veränderungen und Entwicklungen, von Wechselwirkungen und Spannungsfeldern, Konkurrenzen und Überlagerungen“ (10). Diese seien auf synchroner wie auch auf diachroner Ebene dynamisch (9-10), d. h. sie befinden sich in ständiger Bewegung und Veränderung. Der Paragone, der historische Wettstreit der Künste, spiele dabei (nicht nur) Gotto und Simonis zufolge eine entscheidende Rolle (Gotto und Simonis 11-19; zuvor schon Erstić 2017, 44-45; Erstić, 2018, 9-15). Der vorliegende Aufsatz folgt sodann einer solchen bisweilen latent paragonalen medienkomparatistischen Grenzüberschreitung, indem er nicht nur das genannte Thema der Filmautorschaft diskutiert. Er stellt auch immer wieder Bezüge zur Literatur, d. h. zur Buchautorschaft her, bestehen doch zwischen diesen beiden Arten der Autorschaft Konkurrenzen und Kongruenzen, die auch der Autorenfilmer Herzog beschreibt, wie später in der Arbeit ausgeführt wird.

Dass durch die Analyse einzelner Passagen der herzogischen Erinnerungen von 2021 im vorliegenden Beitrag auch Parallelen zwischen den Filmen und der Biografie des Autors thematisiert werden, mag positivistisch anmuten, dieses Verfahren ist jedoch auch den neueren Tendenzen des New Historicism und seinen Affinitäten zum anekdotischen Erzählen geschuldet, was einmal mehr die aktuelle Revitalisierung künstlerischer Autorschaft unterstreicht (als ein Beispiel des wissenschaftlichen Schreibens, das aus dem Anekdotischen entsteht vgl. Greenblatt 7-11). Das Auffällige ist, dass auch die Anekdoten um Herzog, ähnlich wie die des New Historicism, aus Herzogs eigener Feder stammen, was die Autorschaft seiner Werke und seines selbsterschaffenen Mythos umso mehr unterstreicht.

1. Literarische und filmische Autorschaft

Eine literarische Autorschaft ist nicht mit einer filmischen Autorschaft gleichzusetzen. Während ein Schriftsteller seine Texte in der Regel allein schreibt und in ihnen höchstens, mehr oder weniger versteckt, andere zitiert, ist ein Film ein Produkt Vieler: Dazu gehört der Regisseur, der – wie im Autorenkino – sein

³ In dieser Arbeit wird die zweite Auflage des Buches von 2022 zitiert.

Drehbuch selbst schreibt und seine Kamera selbst führt, ja, er kann im Film auch als Schauspieler und/oder als Produzent auftreten. Er benötigt dennoch weitere Mitarbeiter, wie Schauspieler, einen Produzenten, jemanden, der/die sich um Kostüme, Beleuchtung, Ton etc. kümmert. Ein Film ist also in der Regel das Produkt eines Teams – dass dies z. T. auch die „Crux mit den Autoren des Autorenfilms“ darstellt, hat z. B. Norbert Grob im Kapitel „Film der sechziger Jahre“ der *Geschichte des deutschen Films* des Metzler-Verlages beobachtet (224-226). Zwar versuchen die Autorenfilmer möglichst viele Elemente des Films selbst zu organisieren, ja zu ‚erschaffen‘; und doch ist eine absolute Autorschaft im Sinne eines vollkommenen, nur auf einen Menschen zurückgehenden Schaffens beim Film kaum möglich, oder, wie Werner Herzog laut Asta Scheib sagt:

Zwischen einem Film und mir ist so immens viel dazwischengeschaltet. Schauspieler, Organisation, technisches Gerät, Finanzierung, technische Probleme. Zum Schreiben brauchst du nur Papier und Stift. Ich kann überall schreiben, selbst in einem fahrenden Autobus. So habe ich zum Beispiel ‚Aguirre‘ geschrieben. (409)

Zwischen literarischer und filmischer Autorschaft besteht also ein immenser Unterschied, zumindest wenn vom Verständnis eines totalisierenden Autors und seines Werkes ausgegangen wird. Im Sinne einer „Werkherrschaft“ aber, wie Heinrich Bosse 2014 die Autorschaft seit der Goethezeit enttarnt, ist die filmische Autorschaft ohnehin zu verstehen, ja sie ist in den 1960er bzw. in den 1970er Jahren vielleicht auch einer der Gründe für die damals verstärkte Überprüfung der Autorschaft schlechthin gewesen. In der Literatur, wie auch später im Film, versteckt sich nämlich seit der Goethezeit hinter dem Konzept der Autorschaft v. a. auch die nachvollziehbare Verteidigung des eigenen Urheberrechts – eine Tatsache, die auch im Rahmen der jüngsten KI-Debatte mitbedacht werden soll, ganz gleich, ob es sich um Text- und/oder Bildrechte handelt. Doch wie verhält es sich mit einer filmischen Autorschaft?

2. Von der Nouvelle Vague zum Neuen deutschen Film

Bevor Roland Barthes im Jahr 1968 die provokante These vom Tod des Autors aufwirft (185-187) und Michel Foucault im Jahr 1969 danach fragt, was ein Autor und was ein Diskursbegründer denn seien (198-232), bevor also der Autor als eine der größten literarischen Institutionen in Frage gestellt und teilweise aus der Interpretation ausgeschlossen wird (Jannidis et al. 7ff), existiert

bereits ein buchstäbliches *cinéma d'auteurs*, ein Kino der Autoren. Eine Gruppe französischer Filmethusiasten versammelt sich nämlich in den 1950er Jahren um die Zeitschrift *Cahiers du cinéma* (Kino-Hefte), in der zuerst theoretische Abhandlungen entstehen, wie bereits ein Jahrzehnt zuvor in Italien um die Zeitschriften *Bianco e nero* und *Cinema*. Es handelt sich beide Male um eine Schar von Filmethusiasten, ganz gleich, ob italienische Neorealisten oder die Vertreter der Nouvelle Vague. Die letzteren werden um 1950 vom Filmkritiker und Befürworter des italienischen Neorealismus André Bazin (242-245, 295-326) gefördert, allen voran sein Adoptivsohn François Truffaut, der damals, neben Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer (zur Autorschaft bei Rohmer vgl. Felten 2004, 27-28) etc., einer der berühmtesten französischen Filmemacher dieser Epoche ist, wie Rainer Gansera betont (34-46).

Die Filmepoche der Nouvelle Vague beginnt Ende der 1950er Jahre mit François Truffauts Film *Les quatre cents coups* (dt.: *Sie küssten und sie schlügen ihn*, F 1959) und versetzt nicht nur dem klassischen Hollywood einen noch stärkeren Schlag als zuvor der Film der Laiendarsteller und des sozialkritischen italienischen Neorealismus eines Roberto Rossellini oder eines Luchino Visconti. Er setzt in Europa auch jene Kräfte frei, die ein europäisches Kunstkino nach dem Zweiten Weltkrieg, ein Kino der Autoren, aktivieren. Dass dabei die Filmemacher der Nouvelle Vague, wie z. B. Truffaut, große Hollywoodregisseure wie Alfred Hitchcock verehren, beweist, dass es ihnen weniger darum geht, dem klassischen Hollywoodkino einen Todesstoß zu versetzen, sondern dass sie vor allem darauf abzielen, eine eigene Filmsprache zu erschaffen, die Kamera wie einen Federhalter (*caméra-stylo*) zu benutzen (Astruc 112), mit der Kamera also zu schreiben oder mit ihr zu malen, wie es auch Scarlett Winter betont (9-14). Ganz so, als ob François Truffaut beweisen möchte, dass es einen Autorenfilm auch vor dem *cinéma d'auteurs* gab, zu welchem Hitchcock, aber auch Marcel L'Herbier, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Orson Welles u. a. gehörten.⁴

In Deutschland führt diese Entwicklung im Jahr 1962 zum Unterzeichnen des sog. „Oberhausener Manifests“ (29) und zur fast gleichzeitigen Entstehung des *Jungen*, seit den 1970er Jahren *Neuen deutschen Films*, der, Hans Blumenberg zufolge, die Bedeutung des Films der Weimarer Republik, des Kinos also

⁴ Grundlegend dazu immer noch Volker Roloff: „Theater/Filme der Nouvelle Vague: Intermediale Aspekte“. In: Helmut Schanze/Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Bausteine IV. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*. Siegen, 1997, S. 71-81. Vgl. auch Michael Lommel: *Der Pariser Mai im französischen Kino. 68er-Reflexionen und Heterotopien*. Tübingen: Stauffenburg 2001.

zwischen Caligari und Hitler, wie es Siegfried Kracauer beschreibt, wiedererreicht.⁵ Zu diesen Filmemachern, die sich nun auch in Deutschland als Filmautoren verstehen, gehört auch Werner Herzog. Die Nähe seines frühen Spielfilms *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) über Kaspar Hauser zu Truffauts Film *L'Enfant Sauvage* (1969) über den ebenfalls historischen Fall des Victor von Aveyron beispielsweise erschöpft sich nicht nur im vergleichbaren Thema eines vernachlässigten, ja verwilderten Jungen. Die Nähe wird überdies in den ähnlich vorgestellten spätaufklärerischen, bisweilen drastischen Erziehungsmaßnahmen wie auch in den Selbsterkennungsszenarien durch die filmischen Spiegelungen sichtbar (Kabić und Erstić 73-83). Interessant ist dabei die Anfangsaufnahme des Films von Herzog, eine Totale auf ein wogendes Weizenfeld (Vorspann: TC 00:00:32-00:00:47; Filmbeginn 00:00:02-00:02:45), die vor dem Drehbeginn entstanden ist, ähnlich wie auch die Aufnahme in den peruianischen Katakomben (TC 00:00:00-00:02:16), die den Beginn und „das Rückgrat“ (Herzog 2022, 24) von Herzogs *Nosferatu* bilden. Solche Aufnahmen, die der Filmemacher seit vielen Jahrzehnten mit einer kleinen Kamera dreht, und die auch heute einen Großteil seiner Dokumentationen bilden, zeigen nicht nur das authentische Interesse und den dokumentarischen Ursprung seiner filmischen Fiktionen. Sie sind die wahre Passion eines Filmautors, bei dem das Filmen zu einem (Über-)Lebensgestus wird, wie später erklärt wird.

Damit zurück zum Jungen deutschen Film. Als am 28. Februar 1962 anlässlich der 8. Oberhausener Kurzfilmtage das berühmte „Oberhausener Manifest“ unterzeichnet wird, sind also die theoretischen Prämissen und die ersten Spielfilmbeispiele aus dem Bereich des europäischen Autorenkinos nach dem Zweiten Weltkrieg (hauptsächlich die Nouvelle Vague aus Frankreich und zuvor der Neorealismus in Italien) bereits vorhanden. Doch worum geht es im „Oberhausener Manifest“? Es geht erneut um den Tod, doch nicht um den Tod des Autors. Die Oberhausener proklamieren „Papas Kino ist tot“ (29; vgl. auch Eue und Gass). Ausgehend vom Kurz- und Dokumentarfilm fordern Filmemacher wie Edgar Reitz mehr Unabhängigkeit, was gleichzeitig mehr Autorschaft bedeutet. Ja, „[e]s kann als allgemeines Charakteristikum des ‚neuesten deutschen Films‘ gelten“, dass „er im Gegensatz zur Hollywood-Tradition Autorenfilm *par excellence*“

⁵ Er nennt die Filmemacher des Jungen bzw. Neuen deutschen Films „Erbe[n] der großen Tradition der zwanziger Jahre [...], des ‚legitimen deutschen Kinos‘ das erst mit seiner [Herzogs, Anm. d. Verf.] Generation würdige Nachfolger fand“ (Blumenberg 266f). Zum Kino ‚zwischen Caligari und Hitler‘ vgl. nach wie vor Kracauer.

darstellt (4), so Günter Giesenfeld in *Augenblick – Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* im Jahr 1985. Werner Herzog gilt dabei als ein wichtiger Vertreter dieser Bewegung, obwohl er weder das „Oberhausener Manifest“ unterzeichnet (wie es Edgar Reitz oder Peter Schamoni getan haben), noch an einer für die Formung des Neuen bzw. Jungen deutschen Films maßgeblichen Filmhochschulen studiert hat, wie beispielsweise Wim Wenders an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Doch bevor die Elemente seiner filmischen Autorschaft erörtert werden, soll im folgenden Kapitel Werner Herzog primär anhand seiner aktuellen autobiografischen Schrift als Textautor vorgestellt werden.

3. Herzogs literarisch-autobiografische Autorschaft

Herzogs Autobiografie *Jeder für sich und Gott gegen alle* von 2021 trägt denselben Titel wie sein Film über Kaspar Hauser aus dem Jahr 1974, ganz so, als ob bei ihm die filmische Autorschaft an erster Stelle steht, als ob sie also wichtiger als jene literarische sei. Dabei sind in beiden Werken, im Spielfilm und in der Autobiografie, Hinweise auf Herzogs Herkunft und auf seine Spiel- und Dokumentarfilme verborgen, und sie sind auch für das Verständnis seiner filmischen Autorschaft wie auch für das Verständnis seines Filmwerkes von Belang. Es ist kaum bekannt, dass der Filmemacher eigentlich Werner Stipetić heißt, und dass seine alleinerziehende Mutter kroatische Wurzeln hat; ihr Vater ist ein aus Split stammender Offizier der österreichisch-ungarischen Monarchie. Der Enkelsohn hat ihn nie kennengelernt, der Großvater verstirbt vor seiner Geburt, wie es Herzog in der Autobiografie betont (15), sodass die kroatischen Vorfahren aus Werner Herzogs Arbeitsnamen getilgt scheinen. Dieser Anschein jedoch trägt:

In den Verwirrungen und der Scheidung meiner Eltern fühlte ich mich immer meiner Mutter viel verwandter, obwohl ich kein anhängliches Muttersöhnchen war. In der Zeit der Scheidung kam dann auch mein jüngerer Bruder auf die Welt. Er trägt als Familienname Stipetić, den Mädchennamen meiner Mutter, und ich schwankte später für eine Zeit zwischen beiden Namen hin und her. Mein erstes Drehbuch zu ‚Lebenszeichen‘ reichte ich mit Anfang zwanzig noch unter dem Namen Stipetić bei einem Wettbewerb ein, aber als Filmregisseur dachte ich mir dann, ich sollte mich auf Herzog festlegen. Bis heute ist es für mich ein erleichterndes Gefühl, meine Herkunft in leichten Nebel gehüllt zu sehen. Welcher Familienname dabei der *Nom de guerre* ist und welcher nicht, die Frage allein gibt mir das Gefühl, dass nicht alle alles wissen müssen. (76 f)

Herzogs jüngerer (Halb-)Bruder Lucki (eig. Hartwolf) Stipetić ist seit Jahrzehnten Mitproduzent der Filme, und der Familienname Stipetić erscheint neben dem Namen Herzog immer im Vorspann der Spiel- und der Dokumentarfilme.⁶ Das ist ein wohl kaum versteckter Hinweis des Autorenfilmers auf seine Herkunft. Herzogs „Archäologen-Großvater Rudolf“ (78), der Großvater väterlicherseits, ein teils in Griechenland wirkender Archäologe, hatte dennoch und verständlicherweise auf den Enkelsohn bedeutenderen Einfluss. Doch der stärkste Einfluss kommt der Autobiografie zufolge von der Mutter. Werner Herzog wächst, wie sein älterer Bruder Tilbert (Till) Herzog, bei seiner alleinerziehenden Mutter in Bayern auf, zunächst in München, dann, während des Krieges, in dem weit abgelegenen und ursprünglichen „Bergerhof in Sachrang“ (20). Dies vollzieht sich, obwohl die Familie aus großbürgerlichen Verhältnissen stammt, teilweise in großer Armut, und Herzog wird streng und asketisch erzogen, was sich auf sein späteres Leben und Schaffen auswirkt. Der Überlebenskampf, die Armut und die Härte seiner Mutter geben dem Autorenfilmer eine sprichwörtliche Stärke, die ihn bis heute charakterisiert. Seine Wanderung im Winter 1974 zu Fuß durch die verschneite Landschaft von München nach Paris zur todkranken Filmkritikerin, Forscherin und Mentorin Lotte H. Eisner, schon in *Vom Gehen im Eis* von 1978 beschrieben, legt in der Autobiografie *Jeder für sich und Gott gegen alle* genauso davon Zeugnis ab (228), wie die häufigen Auseinandersetzungen mit seinem größten Star und „Wüterich Klaus Kinski“ (14), auch das z. T. bereits vorformuliert – im Film *Mein liebster Feind* von 1999 (TC 00:55:36-00:58:00). So sollen die Filmkomparsen und das Filmteam nach einer der Auseinandersetzungen auf dem Filmset schließlich weniger Angst vor dem immer wieder tobenden Kinski, als vor dem stets ruhigbleibenden und stoischen Herzog gehabt haben (13-27), schreibt der Autor in seinen Erinnerungen von 2021. Doch auch hierzu sagt Herzog in dem Filmtagebuch *Die Eroberung des Nutzlosen* von 2004: „Ich kann mich nicht erinnern, je in meinem Leben so unter Druck gearbeitet zu haben“ (293). In diesem Text und auch in seinen aktuellen Erinnerungen von 2021 schreibt Herzog vor allem über sein Leben, über die Erlebnisse während der Dreharbeiten, über die Begegnungen mit verschiedenen Menschen, zu denen mitnichten ausschließlich die Menschen aus dem Neuen deutschen Film zählen. So habe bspw. eine Begegnung mit Reinhold Messner zum Film *Fitzcarraldo* geführt (211-212). In der Sekundärliteratur wird dabei Werner Herzog seit Jahrzehnten als einer der wichtigsten Vertreter des Neuen deutschen Films angesehen, wie im nachfolgenden Kapitel erörtert wird.

380 ⁶ Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Michael Lommel.

4. Herzog als Autorenfilmer

Auf die Frage von Asta Scheib, ob er denn mit anderen deutschen Autorenfilmern eine Einheit bilde, antwortet Herzog jedoch:

Eigentlich gar nicht. Ich schätze viele, Alexander Kluge, Werner Schroeter, Syberberg. Mit Schlöndorff bin ich befreundet, mit Wim Wenders auch. Aber wir treffen uns relativ selten. Jeder ist für sich irgendwo unterwegs. Wim Wenders treffe ich plötzlich in Australien oder irgendwo in Tokio. Auch wenn ich Schlöndorff treffe, reden wir eigentlich fast nie über Filme, wir reden über persönliche Dinge. (Scheib 411f)

Anhand solcher Äußerungen zeigt sich v. a., dass es sich um eine eher lose Gruppe handelt, wobei die zuvor genannten italienischen und französischen Filmgruppierungen ebenfalls keine festen Verbände waren. Vielleicht zählt aber gerade deshalb Günter Giesenfeld bereits in den 1980er Jahren bemerkenswerte Argumente für die These der Filmautorschaft Werner Herzogs auf: Herzog sei „Autodidakt als Filmregisseur“ und stets sei er auch „sein eigener Produzent“ (4). Er habe „nie einer Gruppe angehört und sich stets aus filmpolitischen Auseinandersetzungen, wie sie z. B. von der ‚Oberhausener Gruppe‘ geführt worden seien, herausgehalten“ (4). Auch weise sein Werk „auf den ersten Blick keine direkten ‚Einflüsse‘ durch andere Filme oder Filmtraditionen auf“ (4). Er sei also „auch in dem Sinn isoliert, daß [sic!] er selbst ohne Einfluß [sic!] [...] auf andere Regisseure oder Filme“ geblieben sei, dies „trotz der Bewunderung, die ihm von Betrachtern und Kritikern entgegengebracht“ werde (4). Ja, Herzogs Werk sei „egozentrisch“, denn er spiegle „nur die Person des Autors wider“ und habe „keinen anderen Bezugspunkt als die persönlichen Visionen des Autors“, wie es Giesenfeld mit Blick auf eine Schrift von Emmanuel Carrère (Paris 1982, coll. Cinégraphiques) betont (4). Es wird in diesen Ausführungen mitunter auch deutlich, dass sich die postulierte Autorschaft dem Charakter der hier genannten Gruppierungen der Filmautoren widersetzt, was ein möglicher Grund für die teilweise lose Gruppierung der Autorenfilmer ist.

Dabei haben Herzogs Filme eine stark autoreflexive Note, denn er fasse „seine Dreharbeiten als ein vollständiges Eintauchen mit Körper und Geist in ein Abenteuer auf“ (9): „Im vollkommenen Gegensatz zu Hollywood“ (9) sei „für ihn das Drehen nicht ein Nachmachen, ein Rekonstruieren, sondern eine Tat, ein Erlebnis, bei dem der Kamera nur die Rolle des Protokollanten“ (9) zukomme. Obwohl sich dies wie ein performativer Akt anhört, muss diese Betrach-

tungsweise an dieser Stelle kurz kritisch hinterfragt werden. Zwar ist das Filmen hier nicht nur das filmische Machen, ist es doch der Fiktion gleich, die lebendig wird, was sich durch das entstandene Filmprodukt idealerweise auf den Rezipienten überträgt. Und doch wird auch dieser Film schließlich in dem Maße performativ, in dem er die Filmkunst überhaupt darstellt. Auch wenn die Dreharbeiten bei Herzog „wie eine militärische Operation geplant und durchgeführt“ (9) werden, und die Kreativität „sich vor der Kamera zu entfalten“ (9) habe, die Handlung des Films also „tendenziell identisch [...] mit den Abenteuern des Filmteams“ (9) sei, wie beispielsweise beim Drehen von *Fitzcarraldo*, scheint, dass nahezu alle Kunst auf diese Art performativ ist. Ja, die Überführung der Kunst ins Leben, die die Performativität eines jeden künstlerischen Werkes auf die Spitze treibt, ist bereits für die historischen Avantgarden charakteristisch (zur Performativität vgl. Hülk 9-25). Doch worum geht es genau?

Die Handlung des Films spielt um 1900, der exzentrische und bankrotte Brian Sweeney Fitzgerald, genannt Fitzcarraldo (Klaus Kinski) möchte in Inquitos, also inmitten des tropischen peruanischen Dschungels des Amazonas, eine Oper mit dem Starenor Enrico Caruso aufführen, nach dem Vorbild des Teatro Amazonas in Manaus. Helfen soll ihm dabei seine Geliebte, die Bordellbesitzerin Molly, gespielt von Claudia Cardinale, der Diva Luchino Viscontis. Mit dem Geld der Geliebten kauft er ein altes Dampfschiff und das Erschließungsrecht auf ein Stück Land, auf dem er Kautschuk ernten will, um dann am Ende mit dem Geld nicht nur die Oper aufzuführen, sondern eventuell auch noch die gewünschte Eisenbahnstrecke zu bauen. Das gepachtete und somit erworbene Terrain ist jedoch sehr schwer auf dem Flussweg zu erreichen, und es besteht eine staatlich verordnete zeitliche Frist, es zu betreten. Fitzcarraldo entscheidet sich deshalb, mit seinem Flussdampfer und seiner drittklassigen Schiffbesatzung den Amazonas hinaufzufahren. Um die unüberwindbaren Stromschnellen im letzten Flussabschnitt zu umgehen, plant er, das Schiff über einen großen Berg zwischen zwei Seitenflüssen des Amazonas zu transportieren. Dies gelingt wegen der Flucht der Besatzung, wegen eines Unfalls und wegen der allgemeinen Undurchführbarkeit mehr schlecht als recht. Zwar bekommt Fitzcarraldo nach der Flucht der Besatzung unerwartet Hilfe von den gefürchteten Ureinwohnern, und das Ziel scheint fast erreicht, es wird schon gefeiert; doch die Indigenen haben einen anderen Plan: Sie möchten in der Nacht nach der Feier mit dem Schiff in ihre lange prophezeite Verheißung ‚segeln‘ und die bösen Geister besänftigen. Die Besatzung schläft, das Schiff treibt durch die ge-

fürchteten Stromschnellen, vom Grammofon ertönt Gaetano Donizettis Sextett aus der Oper *Lucia di Lammermoor* (*Wer vermag, den Zorn zu hemmen*) (TC 02:16:38-02:18:54). Die riskante Fahrt macht das Schiff fahruntauglich, das ganze Unterfangen ist kommerziell und pragmatisch weitestgehend ein Misserfolg. Als dann am Ende auf dem Schiffsdeck doch noch ein Teil einer Oper, nämlich das vom Chor begleitete Duett *A te, o cara* (*An dich, oh Teure*) aus der Oper *I puritani* von Vincenzo Bellini aufgeführt wird (TC 02:26:50-02:30:40), also die ursprüngliche Zielsetzung der Reise zur Erfüllung kommt, ist auch dies nur ein blasser Abglanz eines Erfolgs, eine Notlösung. Der scheinbar positive Schluss entpuppt sich so als bloße Erleichterung darüber, am Ende des verhängnisvollen Abenteuers doch noch auf der Welt zu sein. Dabei sind Antizipationen des Scheiterns bereits in den Filmbeginn eingebettet: Die beiden Protagonisten erscheinen am Anfang schon als unangepasst, nicht konform, egozentrisch und verblendet, die Farben sind eher dunkel und trist.

Signifikant sind auch die Beziehungen zwischen der Realität im Film und der damaligen Realität am Filmset. Giesenfeld betont, dass hier „die radikale Egozentrik Herzogs und seine Auffassung, daß [sic!] man selber alles vollbringen“ müsse, „um es authentisch zeigen zu können, zu einer einzigartigen Parallele zwischen der Geschichte, die der Film“ erzähle, und „der Geschichte, wie der Film gemacht wurde“ führe (11-12). Das ist die potenzierte Autoreflexivität dieses Films, in der das Leben und die Fiktion verschmelzen und in der der beschriebene eingeschlagene Weg selbst zum Ziel wird. Es geht dabei vor allem um den unmöglich erscheinenden Transport des Schiffes „über den Berg“, den das Team im peruanischen Dschungel *in realtà* habe „selbst bewerkstelligen“ müssen (12), denn es sei „nicht in Frage“ gekommen, „dabei mit irgendwelchen Tricks oder Miniaturmodellen zu arbeiten“ (12). Herzog stehe also „bei den Dreharbeiten [...] vor ähnlichen Problemen wie seine Figur Fitzcarraldo“ (12). Am Ende muss die Szene doch noch filmtechnisch vervollkommen werden. *Fitzcarraldo* sei also ein Film über ein großes Scheitern, eventuell auch ein gescheiterter Spielfilm, doch als eine Dokumentation sei er absolut originell und authentisch (12).⁷ Herzogs Antwort auf die Krisen des Films, ja auch auf das Scheitern, das das Hauptthema sowohl des gesamten Films als auch des Drehens dieses Films darstellt, lautet in *Die Eroberung des Nutzlosen* folgendermaßen:

⁷ Zu diesem Film vgl. jüngst v.a. Kopenick 2019 sowie ders. 1993. Vgl. auch die gleichnamige Erzählung von Herzog 1982.

Die Frage, die aber alle beantwortet haben wollten, war: würde ich den Nerv und die Kraft dazu haben, alles noch einmal von vorne anzufangen. Ich sagte ja, sonst wäre ich jemand, der keine Träume mehr hätte, und ohne dies würde ich nicht leben wollen. (163)

Der Gestus des Drehens als Tun ist mit der Überschneidung von Realität und Fiktion gleichzusetzen. An Krisen mangelt es dabei nicht, real wie fiktional. Ein erster Hinweis auf das bedingte fiktionale Scheitern des Antihelden Fitzcarraldo findet sich schon im Vorspann am Filmbeginn, in der anfänglichen Panoramafahrt von rechts nach links über eine dunkelgrüne Landschaft in den Filmraum hinein (TC 00:00:00-00:00:48), die also vollkommen irritierend entgegen der gewohnten Leserichtung erfolgt. Auch die weiteren Landschaftsaufnahmen dieses Films sind mit langen und langsamen Kamerafahrten aufgenommen, beispielsweise in den Totalen entlang der Baumgipfel des Dschungels (z. B. TC 01:35:28-01:35:43; 01:42:34-01:41:49) oder in den kurzweiligen Topshots (TC 01:50:50-01:50:52), ganz so, als ob gezeigt werden soll, dass die große Natur auch filmisch nur als ein Auszug, nur als eine Landschaft gesehen und gedacht werden kann, und als ob die Natur selbst das Unendliche, Transzendente und Unergründliche impliziere.

Doch nicht nur die (Vorstellung der) Natur, auch schon die aufgenommene Landschaft erscheint unergründlich, auch sie ist größtenteils unbezwingbar und mystisch. Fitzcarraldo, so Lutz P. Koepenick mit Verweis auf Giambattista Vico, benutzt dabei auch deshalb „Italian opera as the only path of redemption through the abyss separating Western forestry and the reality of the jungle“ (die italienische Oper als einzigen Weg der Erlösung durch den Abgrund, der die westliche Forstwirtschaft von der Realität des Dschungels trennt, eigene Übersetzung), denn „in many of Herzog's films landscapes appear as prehistoric sites, visually transfixed in conditions prior to any human intervention, their cinematic invocation involves them in an animistic grammar of representation“ (in vielen von Herzogs Filmen erscheinen Landschaften als prähistorische Stätten, visuell in Zustände vor jedem menschlichen Eingriff eingebettet, ihre filmische Ausrufung bindet sie in eine animistische Grammatik der Darstellung ein, eigene Übersetzung) (135). Diese Erfahrung eines fast romantisch-hoffmannschen Unheimlichen im Dschungel beschreibt Herzog in *Die Eroberung des Nutzlosen* als

das Schreien der Vögel, denn in dieser Landschaft, unfertig und von Gott im Zorn verlassen, singen die Vögel nicht; sie schreien vor Schmerz, und

verwirrte Bäume krallen sich wie Riesen im Kampf ineinander, von Horizont zu Horizont, im Dampf einer Schöpfung, die hier nicht beendet ist. [...] und ich, [...] befinde mich zutiefst erschrocken dabei. (7)

Die Natur spiegelt sodann die Seele und das Verhalten des Menschen wider. Dies erinnert, wenn auch zeitlich und filmtechnisch durchaus entfernt, an die Art und Weise, wie Friedrich Wilhelm Murnau in seinen expressionistischen Filmen und in Anlehnung an die deutsche Romantik die Waldlandschaften der Karpaten inszenierte, namentlich in *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens* (1922). Wenngleich Herzog in den Augen der Forschung niemanden kopiert, scheinen hier einige starke Referenzen vorhanden zu sein. Das sind allen voran die Filme älterer Autorenfilmer der Stummfilmära, wie Murnau, dessen *Nosferatu* Herzog im Jahr 1979 mit *Nosferatu – Phantom der Nacht* filmisch interpretiert und intensiviert. Ferner ist dies aber auch Luchino Visconti, der italienische Opern- und Filmregisseur, der ebenfalls als hoch perfektionistisch gilt. Nicht nur, dass Claudia Cardinale, also Molly aus *Fitzcarraldo*, eine von Viscontis Musen darstellt; Visconti ist auch als vergleichbar realistisch, ja radikal im Umgang mit seinen Schauspielern und dem gesamten Filmteam bekannt, wie es z. B. Ralf Schüler (ohne Verweis auf Herzog) schreibt (33-43). Legendär sind nämlich jene Szenen in Viscontis Historienfilmen, in denen alle Requisiten authentisch sein mussten – bis hin zu dem Wein in den Gläsern, den die Schauspieler in einzelnen Szenen trinken.

Es lassen sich folglich in Herzogs Film *Fitzcarraldo* zwei große Vorbilder herausarbeiten: Friedrich Wilhelm Murnau hinsichtlich der Darstellung der Landschaft und somit hinsichtlich der Konzeption des filmischen Bildes auf der einen und Luchino Visconti hinsichtlich des Umgangs mit der dargestellten Realität der filmischen Handlung, bis hin zum Umgang mit den Schauspielern sowie hinsichtlich der Bedeutung der Oper als Gesamtkunstwerk auf der anderen Seite. Bei dem zuletzt genannten Filmautor sollen, wie bei Herzog, die Schauspieler mit den Figuren und mit der dargestellten Zeit verschmelzen. Dabei verwendet Herzog eine noch radikalere Art des sog. Method-Acting, also einer aus den Vereinigten Staaten stammenden und auch in Europa zum Einsatz kommenden Schauspielermethode, sich in die jeweilige Figur vollkommen hineinzusetzen. Er benutzt diese Methode allerdings auch bei sich selbst, denn seine eigene Identifikation mit der Titelfigur geht vor dem Drehbeginn so weit, dass er anfangs *Fitzcarraldo* selbst spielen will. Die Methode des Transformierens in die Rolle hinein setzt er jedoch in einem solchem Maße ein, dass er die Euphorie, Wut-

ausbrüche und Gewalt am Set, die immer wieder von Kinski ausgegangen sein sollen, oder die die Konsequenz seines eigenen Verhältnisses zu dem Hauptstar sind, immer wieder für die nachfolgende Filmszene verwendet, wie er im Film *Mein liebster Feind* zeigt: Die Verwirrung und die Unsicherheit der Filmkomparsen beispielsweise sei die authentische Antwort auf das kurz zuvor tatsächlich stattgefundene Toben des Haupt Schauspielers Kinski. *Fitzcarraldo* ist am Ende allen Katastrophen und aller Gewalt am Set zum Trotz ein erstaunlich kontemplativer und langsamer Film geworden, was freilich weniger auf das schauspielerische Unterspielen, als vor allem auf die langen Einstellungen und Sequenzen sowie auch auf die häufig dargestellte Landschaft zurückzuführen ist.

Darüber schreibt Günter Giesenfeld in seinem Artikel nicht. Und wenn gleich er für Herzogs Filmarbeiten eine absolute, von niemandem beeinflusste oder gar gelenkte Autorschaft postuliert, fällt auch im weiteren Verlauf seines Aufsatzes ein Vergleich auf. Es geht gerade um den Historienfilm, dessen absolute Autorität in den 1970er und 1980er Jahren der italienische Neorealist aristokratischer Herkunft Luchino Visconti ist. „Viscontis Rückwendung zum 19. Jahrhundert“, so Giesenfeld (13), sei „als ein Element der Geschichte des 20. Jahrhunderts gestaltet und erkennbar, das Bewußtsein [sic!] des Abstandes“ sei „ein Teil von ihr“ (13). Herzog hingegen sei „in seinen Filmen [...] von einer anderen Zeit“, wie auch „seine Helden nicht von dieser Welt“ (13) seien. In der Tat: Kaspar Hauser, Nosferatu, Jonathan, Fitzcarraldo, Molly – es scheint, dass Herzog in seinen Spielfilmen nur die Geschichten der Unangepassten erzählt. Denn obwohl kein Autorenfilmer der 1970er und 1980er Jahre einen Historien-Film drehen kann, ohne sich dem Vergleich mit Visconti stellen zu müssen, nimmt Herzog einen derart extremen und vielleicht auch mächtigen Film auf, dass er aus diesem Vergleich, wie zumeist in seiner filmischen Arbeit, geradezu herausgleitet; er dreht den Spieß um, das ‚Scheitern‘ dieses Films ist dann das referentielle und selbstironische Scheitern eines jeden Versuchs künstlerischer Betätigung, der Fiktionalität als künstlerisches Sujet und der Performativität als ästhetische Handlung (Hülk 9-25).

Und doch ist alles auch ganz anders zu lesen, nämlich als das Abbild einer großen positiven Schöpfung, denn Fitzcarraldo (der wirklich gelebt hat) und Molly können am Schluss den Flussdampfer an den früheren Besitzer zurückverkaufen, die Oper aufführen; der exzentrische Antiheld hat sodann einen durchaus realen Weg des scheinbar Unerreichbaren, Unmöglichen gezeigt. Die

Oper, die Fitzcarraldo vom Grammofon abspielt (Enrico Caruso singt die Arie *Il sogno* aus Massenets *Manon*) (TC 01:13:15-01:14:24) und die die ‚wilden‘ Indigenen in der zweiten Hälfte des Film scheinbar ‚zähmt‘, und die Musik eben derselben Indigenen (eingesetzt wurde Musik aus Burundi) (TC 01:12:42-01:13:50) erhalten vor diesem Hintergrund gleichermaßen etwas majestätisch Transzendentes, ganz ähnlich wie auch die Unerreichbarkeit und Unbezwingbarkeit der Natur. Die Begrenztheit der menschlichen Sicht, die die Filmkamera mit ihrem eingegrenzten Blick auf die Landschaft immer wieder postuliert, ist dabei ein autoreferentieller bzw. autoreflexiver Hinweis auf die Grenzen der Sicht des Filmautors selbst, auch wenn sich dieser in seinen eigenen Texten immer wieder als äußerst selbstbewusst, stoisch und stark inszeniert.

5. Schlussbetrachtung

Das Ziel dieses Beitrages war es, die Art der Autorschaft von Werner Herzog zu überprüfen, und es konnte festgestellt werden, dass diese höchst autoreflexive Züge trägt, indem die Grenzen zwischen filmischer Realität und der Realität am Set aufgehoben werden, wodurch das Machen des Films zu einem Akt der Autoreflexion wird. Dafür benutzt Herzog beispielsweise den potenzierten Realismus der Aufnahmetechnik am Originalschauplatz und das Method-Acting. Er unterscheidet in seinem Werk ferner deutlich und grundlegend zwischen einer literarischen und einer filmischen Autorschaft und gibt der literarischen Autorschaft den scheinbaren Vorzug, wenngleich sein zutiefst selbstironisches Filmwerk starke Elemente einer Autorschaft beinhaltet. Dies wird in den autoreflexiven Elementen seiner Spielfilme sichtbar, vor allem aber in den dokumentarischen Elementen seiner Filme, nämlich den mit kleinen Kameras selbst aufgenommenen Landschaften. Denn auf allen diesen Ebenen: selbsthergestellte Dokumentarfilme, Landschaftsaufnahmen, Spielfilme, Tagebücher, autobiografische Texte, Method-Acting, Autoreflexivität etc. beweist Herzog seine Paraderolle als Autor, der seit Jahrzehnten auch am eigenen Mythos schreibt.

Herzogs Spielfilme der 1970er Jahre enthalten dabei eine ausgeprägte Radikalität, indem sie, jeder auf seine Art, den Kampf ums Überleben als eine Suche nach der Wahrheit, ja bisweilen nach einer transzendentalen, oder mit anderen Worten „ekstatischen Wahrheit“ dokumentieren, wie es die Werner-Herzog-Ausstellung der Deutschen Kinemathek aus den Jahren 2022/23

zeigt (Jaspers und Rother 7ff).⁸ Herzogs Filme sind dabei immer auch in der oben beschriebenen Hinsicht dokumentarisch, nämlich nicht nur als filmische Erzählungen, sondern auch als Dokumente über diese Erzählungen. Da dabei die literarische Autorschaft (Filmtagebuch, Autobiografie etc.) eine große Rolle spielt und diese, wie oben erläutert, von Herzog selbst als die eigentliche Autorschaft in einer latent paragonalen Überlegung postuliert wird, wirft sein filmisches Werk gerade in Verbindung mit seinem literarischen Œuvre ein bedeutendes Schlaglicht auf die Möglichkeiten, Chancen und Risiken (nicht nur) einer filmischen Autorschaft.

Zitierte Literatur

- Astruc, Alexandre. „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter.“ *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd.2: 1945 bis heute*, herausgegeben von Theodor Kotulla, Piper, 1964, S. 111-115.
- Barthes, Roland. „Der Tod des Autors.“ *Texte zur Theorie der Autorschaft*, herausgegeben von Fotis Jannidis u. a., Reclam, 2000, S. 185-187.
- Bazin, André. *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut, Alexander Verlag, 2004.
- Blumenberg, Hans Christoph. „Zeit der Vampire. Werner Herzogs ‚Nosferatu‘.“ Blumenberg, Hans Christoph. *Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976-1980*, Fischer Digital, 2016, S. 266-272.
- Bosse, Heinrich. *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Fink, 2014.
- Erstić, Marijana. *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*, UniverSi 2017.
- . *Paragone 1900. Studien zum Futurismus*, UniverSi, 2018.
- Eue, Ralph und Lars Henrik Gass, Hrsg. *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, Edition text + kritik, 2012.
- Felten, Uta. *Figures du désir. Untersuchungen zur amourösen Rede im Film Eric Rohmers*, Fink, 2004.
- . „Strategien der Inszenierung weiblicher Autorschaft im Kino von Catherine Breillat.“ *Strategien von Autorschaft in der Romania. Zur Neukonzipierung einer Kategorie im Rahmen literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich basierter Geschlechtertheorien*, hrsg. Claudia Gronemann et al., Winter, 2012, S. 143-150.

⁸ „Die Deutsche Kinemathek feiert noch bis 27. März 2023 das Werk von Filmemacher Werner Herzog, der Anfang September 80 Jahre alt geworden ist. Die Ausstellung liefert nicht nur eine Einführung in das vielschichtige Werk des Regisseurs und macht Lust auf dessen Neu- oder Wiederentdeckung, sondern spart auch kritische Punkte nicht aus.“ (Hinrichsen 2022) Als aktuelle Re-Lektüre vgl. auch Schnelle 2021.

- Foucault, Michel. „Was ist ein Autor?“ *Texte zur Theorie der Autorschaft*, herausgegeben von Fotis Jannidis u. a., Reclam, 2000, S. 198-232.
- Gansera, Rainer. „Der Mann mit der Seele eines Kindes: François Truffaut.“ *Nouvelle Vague*, herausgegeben von Norbert Grob et al., Bender, 2006, S. 34-46.
- Giesenfeld, Günter. „Einleitung.“ *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, hrsg. Giesenfeld, Günter. Heft 1-2, *Der neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm*, Philipps-Universität, 1985, S. 3-4.
- . „Werner Herzog.“ *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, hrsg. Giesenfeld, Günter. Heft 1-2, *Der neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm*, Philipps-Universität, 1985, S. 4-14.
- Gotto, Lisa und Annette Simonis. „Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfeldes.“ *Medienkomparatistik*, 1, 2019, S. 7-20.
- Greenblatt, Stephen: *Was ist Literaturgeschichte?* Suhrkamp, 2000.
- Grob, Norbert. „Film der sechziger Jahre.“ *Geschichte des deutschen Films*, herausgegeben von Wolfgang Jacobsen et al. Metzler, 2004, S. 207-244.
- Grob, Norbert et al., Hrsg. *Nouvelle Vague*. Bender 2006.
- Hagen, Kirsten von, und Ansgar Thiele. „Überlegungen zum zweiten Autorenkino oder die Rückkehr des Subjekts.“ *Rückkehr des Subjekts. Neues Autorenkino in der Romania*, herausgegeben von Hagen, Kirsten von, und Ansgar Thiele, Meidenbauer, 2012, S. 7-19.
- Herzog, Werner. *Fitzcarraldo*. Erzählung. Hanser, 1982.
- . *Die Eroberung des Nutzlosen*. Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.
- . *Jeder für sich und Gott gegen alle*. Erinnerungen. 2. Auflage, Hanser, 2022.
- Hülk, Walburga. „Paradigma Performativität?“ *Avantgarde – Medien – Performativität. In-szenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Hülk, Walburga, Transcript, 2004, S. 9-25.
- Hinrichsen, Jens. „Die Ausstellung ‚Werner Herzog‘ in der Deutschen Kinemathek Berlin.“ *Film-Dienst*, 2022, <https://www.filmdienst.de/artikel/56795/ausstellung-werner-herzog-deutsche-kinemathek>. Letzter Zugriff 14.09.2023.
- Jannidis, Fotis et al. „Autor und Interpretation.“ *Texte zur Theorie der Autorschaft*, herausgegeben von Jannidis, Fotis et al. Reclam, 2000, S. 7-34.
- Jaspers, Kristina und Rainer Rother, Hrsg. *Werner Herzog*. Deutsche Kinemathek / Köne-mann, 2022.
- Kabić, Slavija und Marijana Erstić: „Literarische und filmische Kaspar-Hauser-Bilder.“ *Zagreber germanistische Beiträge*, 15, 2006, S. 53-88.
- Koepenick, Lutz. „Colonial Forestry. Sylvan Politics in Werner Herzog’s ‚Aguirre‘ and ‚Fitzcarraldo.‘“ *New German Critique*, 60, 1993, S. 133–159.
- . *Fitzcarraldo*. Camden House, 2019.
- Kracauer, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 3. Auflage. Suhrkamp, 1995.

- Lommel, Michael. *Der Pariser Mai im französischen Kino. 68er-Reflexionen und Heterotopien*. Stauffenburg, 2001.
- „Oberhausener Manifest.“ *Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962 – 1987*, herausgegeben von Hans Helmut Prinzler und Eric Rentschler, Verlag der Autoren, 2001, S. 29.
- Preuße, Robert. „Die Dreharbeiten und der Film ‚Fitzcarraldo‘ im Hinblick auf Gewalt.“ *epd-Film*, eingesehen über: https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/fakultaet/philosophische/Historisches_Seminar/Geschichte_und_Kulturen_der_Raume_in_der_Neuzeit/Preusse_Fitzcarraldo.pdf. Letzter Zugriff 29.10.2023.
- Roloff, Volker. „Theater/Filme der Nouvelle Vague: Intermediale Aspekte.“ *Bausteine IV. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*, herausgegeben von Helmut Schanze/Helmut Kreuzer, Sfb Bildschirmmedien, 1997, S. 71-81.
- Rumler, Fritz. „Eine Welt, in der Schiffe über Berge fliegen.“ *Der Spiegel*, 35 (23.08.1981), <https://www.spiegel.de/kultur/eine-welt-in-der-schiffe-ueber-berge-fliegen-a-f06fc07a-0002-0001-0000-000014339998?context=issue>. Letzter Zugriff 17.09.2023.
- Scheib, Asta. „Ein Schiff fährt über den Berg. Werner Herzog und das Unmögliche.“ Scheib, Asta. *Jeder Mensch ist ein Kunstwerk. Begegnungen*, dtv, 2006, S. 390-412.
- Schnelle, Josef. *Die Welt ist nicht genug: Ein Reiseführer in das Werk von Werner Herzog*. Schüren, 2021.
- Schuh, Gregor. „Der surreale Mord. Ein Essay zum Autorenkino von François Ozon.“ „*Esta locura por los sueños...*“ *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, herausgegeben von Uta Felten et al., Winter, 2006, S. 489-498.
- Schüler, Rolf. „Am Vollkommenen ruhen. Notizen über Viscontis epischen Realismus.“ Schüler, Rolf. *Visconti*. Babylon, 1995, S. 33-43.
- Truffaut, François. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* François Truffaut in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott, herausgegeben von von Robert Fischer. Heyne 2003³.
- Winter, Scarlett. *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. Universitätsverlag Winter, 2007.

Filmografie

- Jeder für sich und Gott gegen alle*, BRD 1974, Reg.: Werner Herzog.
- Fitzcarraldo*, BRD/Peru, 1982, Reg.: Werner Herzog.
- Mein liebster Feind*, GB/D/FIN/USA, 1999, Reg.: Werner Herzog.

AUTHORSHIP IN FILM

THE EXAMPLE OF WERNER HERZOG

Abstract

Marijana ERSTIĆ

University of Split

Faculty of Humanities and Social Sciences

Poljička cesta 35

HR – 23 000, Split

merstic@ffst.hr

This article deals with Werner Herzog's authorship, since his films of the 1970s and 1980s belong to German movies made by auteur directors or to the New German Cinema. The focus is on his feature films and his autobiography. After the introductory considerations on literary and cinematic authorship, Werner Herzog is first introduced as a literary author. This is followed by the history of French and German movies made by auteur directors before a concluding section discusses Herzog's cinematic authorship based on his best-known film *Fitzcarraldo*. The aim of the article is to analyse and contextualise the elements of this authorship, such as work, autobiography, and autoreflexion.

Keywords: authorship in film, Werner Herzog, New German Cinema, *Fitzcarraldo*, *Jeder für sich und Gott gegen alle*

AUTORSTVO NA FILMU PRIMJER WERNERA HERZOGA

Sažetak

Marijana ERSTIĆ

Sveučilište u Splitu

Filozofski fakultet

Poljička cesta 35

HR – 23 000, Split

merstic@ffst.hr

Članak se bavi autorstvom Wernera Herzoga, budući da Herzogovi filmovi iz 1970-ih i 1980-ih godina pripadaju autorskom odnosno novom njemačkom filmu. Fokus leži na igranim filmovima i autobiografiji autora. Nakon općenitih uvodnih razmatranja o književnom i filmskom autorstvu, Herzog se u radu predstavlja kao književni autor. Nakon toga slijedi povijest francuskih i njemačkih autorskih filmova prije no što se u posljednjem poglavlju raspravlja o filmskom autorstvu, na temelju Herzogova najpoznatijeg igranog filma *Fitzcarraldo*. Cilj je članka analizirati i kontekstualizirati značajke navedenog autorstva, kao što su djelo, autobiografija i refleksivnost.

Ključne riječi: autorstvo, Werner Herzog, novi njemački film, *Fitzcarraldo*, *Jeder für sich und Gott gegen alle*