

Det maniske menneske

Poul Malmkjær redegør for motiver i Werner Herzogs filmiske univers

Det var i maj måned 1967. Jeg sad på »Blue Bar« i Cannes og spiste frokost, mens jeg spejdede efter Werner Herzog. Jeg havde set hans debut-spillefilm, »Lebenszeichen« og fandt den endog meget fascinerende. Jeg ville købe den til TV, og havde dagen før opsøgt Herzog for at snakke om filmen og om et evt. køb. Han undskyldte meget. Han var på vej ud af døren til en fodboldkamp mellem kunstnere og kritikere i Cannes. Han smilte: »Fodbold er mit halve liv«. Hans hustru sendte mig et medvidende blik, og de forsvandt, efter at vi havde aftalt et frokostmøde næste dag. Nu sad jeg altså og ventede og spekulerede på, om der var nogen synlig forbindelse mellem »Lebenszeichen«s historie om den tyske soldat, der under rekonvalescens på en lille, soltørret græsk ø går amok og beskyder såvel byen som sine kammerater med fyrværkeri, og så denne passion for fodbold. Spekulationerne førte ikke langt. Jeg vidste godt, at Widerberg havde sagt, at »Elvira Madigan« i virkeligheden var en fodboldfilm, fordi de hellere ville spille fodbold end filme, men hvad så. Det er vel blot et udtryk for kreativ dovenskab. Og det var før jeg kendte Leif Petersen og hans håndbold, og Jørgen Leth og hans cykelløb, hvor sporten er den anden halvdel af den kreative tilværelse.

Vel, mens jeg koncentrerede mig om husets specialitet, Canneloni Maison, så jeg med et halvt øje Herzog ankomme med armen om hustruens skulder og en sært hoppende gang. Da de nåede helt frem til mit bord så jeg årsagen: En fod i gips. »Han kan ikke holde igen«, sagde hans kone, »selvfølgelig skal han spille fodbold som en atten-årig!« Herzog slog det hen med nogle ord om at komme uheldigt ind i en tackling, men der var en anelse selvironi i hans tonen. Senere fastholdt han, at også det at lave film for ham var en fysisk præstation, der ikke var ringere end den psykiske.

Fornylig kunne man over svensk TV høre Herzog fortælle, at optagelserne til »Nosferatu« var en atletisk udfoldelse, at de havde noget at gøre med fysisk kropskontakt med hele indspilningssituationen, som en atlet på en idrætsplads under konkurrencen. Der ligger 12 år mellem de to udtalelser, 12 år og 9 spillefilm plus et par kortfilm.

På baggrund af det foranstående tør jeg nok udtale, at denne fascination af teamwork'et indenfor sporten såvel som indenfor filmen er en ydre, dramatisk kompenserende for lysten til helt alene, helt privat, at udforske filmens muligheder for at grave i menneskesindet og dets påvirkning af omgivelserne.

Det er vel sket, at hans gravearbejde har resulteret i nogle sammenstyrtede minegange bag ham eller at han har stået i en tom mine – jeg kender dem, der mener, at sådan er det med de fleste af hans film – men de skuffelser, som han selv må registrere stærkere end nogen, kan nok opvejes af det andet »halve liv«, præstationen, og når der så endog viser sig guld i minen, så er Werner Herzog bekræftet i sit conquistadoriske temperament. Så er der skatte at bringe med hjem. Så føler han sig – ikke som en Aguirre, men måske som en Cortéz.

Werner Herzog står – selv blandt den tyske films mange individualister – mærkeligt alene. Han adskiller sig fra de fleste ved at nærme sig sine emner meget konkret og lade publikum udrage, hvad det kan. Han fascineres af Kaspar Hausers problem, som var større end nogen kunstner nogensinde har vovet at tænke: Kaspar blev »født« som voksen. Han ser instruktørens »guddommelige« rolle som arrangør af et spil med menneskeskæbner og et med indførelse af hypnose i »Herz aus Glass«, hvor han faktisk lod skuespillerne hypnotisere. »Aguirre«s opdagelsesfærd betragtes som en for hele filmholdet reelt fysisk farlig ekspedition, og tilskuerens opfattelse af, at dette her er farligt og alvor skal – som også tilfældet var det i John Boormans »Udflugt med døden« – bidrage til forståelsen af personernes psyke og af præstationen. De medvirkende i »Også dværge er begyndt i det små« er faktisk dværge, der må mærke deres handicap i de stores verden – hele tiden. De kan ikke engang gå rigtigt, propert, i seng med hinanden, da sengen er for høj til at ægtemanden kan komme op i den.

Den gale erobrer Aguirres dristighed i udførelsen af nedrige intriger modsvares af hans fysiske mod og dumdristighed. Det er egenskaber, som Werner Herzog synes at forstå – omend ikke altid billige. Det fremgår af filmen. Men gen-



Werner Herzog

nem hele Herzogs oeuvre ses en klar fascination af det maniske menneske, en fascination, der gang på gang udvides til også at omfatte det dæmoniske, d.v.s. dels det overnaturlige, dels det dæmon-besatte. Varianterne med det djævelske og det sokratiske samvittighedsbillede har vi endnu til gode; og så har jeg allerede tilkendegivet, at ingen af de dele er anvendt som fortolkningsgrundlag for Herzogs »Nosferatu«.

I kortfilmen »Die Grosse Ekstase des Bildschitzers Steiner« fra 1974 fortæller Herzog – i en ikke altid lige »smart« TV-reportage-stil – om den schweiziske skihopper Walter Steiner, der privat er billedskærer, men som altså har denne mani med at skulle hoppe ud på ski fra store højder og svæve så længe, at han et par gange er blevet verdensmester af det. Herzog gør sit bedste for at finde ud af, hvad der får Steiner til at søge længere og længere ud i rekordforsøgene, længere og længere ud over de kritiske punkter på bakkerne, hvor nedslaget bliver livsfarligt, fordi det sker på næsten flad mark. Hvad er det, der får en billedskærer til at lægge sig stille, indadvendte enmandsjob fra sig for at begive sig ud på en jugoslavisk hopbakke og hoppe 170 meter, når alle siger, at det ikke kan lade sig



Scene fra »Livstegn«

gøre. Det nærmeste Herzog kom en forklaring, var banalt nok ønsket om at overvinde frygten. Steiner røber i en stille stund, at han er bange, hver gang han skal springe, og at han næppe kunne leve sin passion ud med mindre han havde disse pauser med håndværket, som »ladede« ham op til nye forsøg på at gøre umulige ting med kroppen og mærke ekstasen i »svævet«.

Walter Steiner er ikke en intellektuel. Få af Herzogs hovedpersoner er intellektuelle. De er i reglen meget ordinære personer, der er blevet ekstraordinære gennem deres mani eller gennem en ekstraordinær situation, de er bragt i. Herzogs første spillefilm, »Livstegn«, var netop et eksempel på et ordinært menneske, der ved at blive anbragt i en ualmindelig situation bliver manisk. Den tyske soldat på rekonvalescens på en lille græsk ø (filmen bygger på en novelle af Achim von Arnim, »Die Tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau«) går i stykker i en blanding af lede ved minderne og ørkesløshed i dagligdagen. Hans refleksioner er korte og hans præstationer mere fantastiske end effektive: Han får sat ild i en baststol og tilbage på slagmarken ligger blot et dødt æsel. Men det var et flot fyrværkeri-angreb, også flot i det symbolske, og så er det vel ligemeget med effekten, hvis jeg har forstået Herzogs personer ret. (Kortfilmen »Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz« fra 1966 er iflg. Herzog selv »en studie i de figurer, som optrådte i »Livstegn«.)

Den manglende sans for, eller evne til, at kalkulere med effekten af handlingerne går igennem Herzogs persongalleri, sommetider med næsten defaultistisk konsekvens. Dværgenes oprør mod autoriteterne i

»Også dværge er begyndt i det små« er uden mål eller med og ender i det rene, frustrerende og ødelæggende kaos, kulminerende med billedet af den førerløse bil, der kører i ring, rundt og rundt til ingen nytte. Motivet gentages i slutningen af »Stroszek«, hvor de tyske emigranter i USA er nået til vejs ende i deres håbløst uigennemtænkte rebellion mod »en ond skæbne«. De sætter ild til deres kranvogn og lader den køre i ring på parkeringspladsen. Dværgenes mani var drømmen om »frihed«, et værdigt liv på højde med autoriteternes og magthaverenes, emigranternes mani var drømmen om et værdigt liv i mulighedernes, frihedens land, USA, efter et liv i ydmygelser i Berlin. De var fattige i ånden og rene i sindet – jeg tror ikke at Herzog tror på sjælen – og deres mani i og for sig ret beskeden, bortset fra, at deres omgivelser betragtede dem som aparte. Og det gør jo ikke tingene bedre, som vi ved fra Andersen.

Denne »perverse« renhed er også Kaspar Hausers egentlige besættelse. Hans insisteren på at tage alt bogstaveligt, at livet er opbygget af logiske elementer, at det bevæger sig i rette linier og netop ikke kører i ring, alt dette får hans omgivelser til at betragte ham som et besat menneske.

Anderledes naturligtvis med Aguirre, hvis mani er drømmen om storhed, guld og berømmelse, hvis ideal er Cortès, der fulgte sin egen drøm og erobrede Mexico, og som i sin galskab søger retfærdiggørelse i tilnavnet »Guds vrede«. Herzog søger ikke årsagen til hans mani, men angiver, at den er til stede i mange af ekspeditionens deltagere i mere eller mindre udtalt form. Det er altså en tilstand, conquistadorer formodes at være i, især ved udsigten til at finde Eldorado.

Det er da også en variant af Aguirres mani, man finder hos nogle af hovedpersonerne i den efter min mening problematiske »Herz aus Glass«, problematisk fordi obskureiteten i den grad dominerer filmen, at den mangel på konsekvens, som Herzogs film af og til må lide under, her kommer til at overskygge visionerne, skønheden og besættelsen. Når de hypnotiserede skuespillere er færdige med at rave rundt på jagtet efter formlen på det eftertragtede røde glas, drager de allesammen (eller også er det nogle helt andre?) til Skellig Island ud for Irlands kyst og betragter en stund verdens ende – indtil hypnosen brydes og de sejler videre for at opdage, at de ikke er ved verdens ende alligevel, at der er andet end Fata Morgana'er i horisonten. Men manien er altså grådigheden efter at få del i den 'magiske' formel på det røde glas, den formel, som sikrer ejeren position og rigdom i det lille samfund af halv-alkymister og bjergbønder.

Det med hypnosen skal tages bogstaveligt. Herzog eksperimenterede i denne film med hypnotiserede medvirkende i et forsøg på at få den totale dominans over hvert enkelt udtryk. Han har tidligere arbejdet med extreme iscenesætter-midler. F.eks. fortæller han selv, hvordan han under indspilningen af »Fata Morgana« fik en dreng til at stå foran kameraet i et nærbillede med en ørkenræv i sin fremstrakte hånd. Han stod således i 10 minutter indtil han var nær udmattelsen. Først da optog Herzog ca. to minutters film af ham.

Sådanne metoder må vist også siges at række ud over det, man ville kalde instruktørers individuelle approach og lidt ind i manien. Hvor langt kan jeg gå? Hvor meget kan jeg nå? Hvad kan jeg fysisk og psykisk byde spillerne? Måske er spørgsmålene af og til vigtigere end svarene, måske er det, som John le Carré siger i »The Naive and Sentimental Lover«: »A man is judged by what he looks for, not by what he finds.«

I takt med Herzogs karriere er den nyere tyske film vokset op med en stigende bevidsthed om eget værd og også med en lyst til at definere sig selv i forhold til både samtiden og fortiden. Udover trivial-debatten om hvem der er mest engagerede i tidens problemer – for pressen er det i reglen den, der er det på den mest vulgært entydige måde – har han måttet mærke et underliggende krav til sine film om at knytte sig mere til noget nationalt, i bred forstand. Hans film farter verden rundt og hans temperament er kun i enkelte øjeblikke germansk fundere. Hans film handler om mennesket i ekstreme situationer, som udfordrer dets psyke – det er karakteristisk, at da han så Truffauts »Den vilde dreng«, bandede han stygt. Det var en film, han så gerne ville have lavet – selv med »Kaspar Hauser« in mente. Hans persongalleri er næsten ekspresionistisk type-casted og sat i scene – tænk desuden på hypnosen – og hans miljøer murnauser i deres virkelighed. Hvad var da mere naturligt for ham end at tage skridtet ind i dæmoniernes verden og finde sin plads og sit forhold til den tyske filmtradition med

en hommage à Murnau, en genindspilning af »Nosferatu«.

I et interview med Herzog i »Positif« (maj 1975) fremhæver Michel Ciment den fysiske indsats, Herzog krævede af alle under »Aguirre«s ekspedition og siger, at den giver filmen »l'évidence d'un document«. Han sammenligner effekten med den effekt, Murnau fik ud af anvendelsen af locations i »Nosferatu«, en autenticitet, som skabte »un documentaire sur les vampires«. Herzog, der har været uvillig til at acceptere udlægningen af præstationerne i »Aguirre«, lyser op ved omtalen af Murnau og kalder ham den største af de tyske cineaster. Men han afskyer de direkte film og mener, at det Ciment opfatter som dokumentarisk, er det fysiske samspil, samlivet mellem landskabet, personerne, floden og vejrliget, men at det i virkeligheden er langt fra det dokumenterende. For Herzog har filmkunsten mulighed for at skildre sandheden på mange planer. Den såkaldte cinéma-verité skildrer den på det allerførste plan og er da også den allerkedeligste genre!

Selv i sine dokumentarfilm går Herzog ud over det dokumenterende og over i en »intens« sandhed, en essens. I »Land des Schweigens und der Dunkelheit« fortæller Herzog om et par døvstumme-blindes tilværelse og vilkår – en social-kritisk reportage, har man kaldt filmen, der spiller 86 minutter. Den ene af de medvirkende, Fini Strauwing, fortæller om sin ungdom og om sin fascination ved at se skihoppers ansigter med åbne munde som i extase, som i et stumt skrig, når de svævede gennem luften. »Jeg ville ønske, De kunne se

»Også dværge er begyndt i det små«

det selv«, tilføjer hun, og Herzog klipper til en skihopper. Men pointen er, at Herzog havde konstrueret det hele. Damen havde aldrig set en skihopper i sit liv. Men hun kunne have set en, og hun kunne have oplevet billedet. Det er Herzogs essens af sandheden, siger Herzog, det er et sandere billede af Fini Strauwingers situation som dybt handicappet og alligevel meget levende, fantastisk.

Men Murnau og »Nosferatu« kan altså have ligget i Herzogs bagehoved efter snakken med Michel Ciment, og ønsket om at knytte sig til den tyske tradition er vokset indtil tidens modning og projektet tegnede sig – naturligt nok, må man sige – i hans udvikling.

Tiden er netop inde til gysernes renæssance, de moderne såvel som de gamle, prøvede, og tiden er vel også inde til at man finder på en anden betegnelse end »gysere«. Der er sandt at sige ikke mere gys i Dracula-temaet – for nutidens mennesker – end i »Det lille hus på prærien«. Vi er blevet bedre vant, også fra virkelighedens daglige dosis, og man kan blot kaste et vurderende blik på såvel Tod Browns 30'er-gysere som på Val Lewtons 40'er-produktioner for at indse, at de i dag kun kan aftvinge høflig, filmhistorisk spænding. Den eneste vej ud af behandlingen af de klassiske gysere – når man altså ikke er Mel Brooks – er den udtalte fortolkning. Netop Dracula-figuren indbyder til flere fortolkninger, hvoraf den med den nazistiske fare nok er den mindst indlysende. Snarere vil jeg foretrække udgaver, der – som en teaterudgave med Frank Langella, jeg så på Broadway (den filmatiseres i øjeblikket) – lagde vægten på det sværmerisk erotiske i forholdet til histo-

riens unge piger, Mina og Lucy, altså en noget tidsbundet (det 19. århundrede) opfattelse af den forbudte erotiks kompensationsmuligheder. For få år siden kom en anden, klart fortolkende udgave, Dan Curtis' »Dracula« med Jack Palance, hvor det var grevens uforløste, forpinte elskovstrang, der styrede det vanvittige spil, og hvor hverken pest eller rotter havde nogen plads i symbolrækken. Og i Geissendörfers »Jonathan« (1971) var det den perverterede ondskab, den korrumperede pestspred, der truede renheden, ordenen og fornuften.

Werner Herzogs »Nosferatu« er en smuk og trofast hyldelse til Murnaus 1922-udgave af legenden om den 'udøde' transsylvanske greves huskøb og hvad deraf følger i et el-



»Nosferatu – vampyren«

lers 'nice neighborhood', men hovedskikkelsen, Nosferatu, er nok et plaget, forhenværende menneske, hvis trang til luft- og blodforandring medfører pest og fordærv, men hvad han egentlig bestiller i denne verden, hvad hans egentlige passion er, forbliver en gåde. Fra litteraturen ved vi, at vampyrerne skal føre deres smitte videre, men filmen oplyser intet derom, bortset fra den overraskende vending i forhold til alle tidligere udgaver, at Jonathan Harker fak-



tisk bliver smittet og i slutningen rider ud i et uvirkeligt landskab til tonerne af Gounods »Sanctus« for at sprede budskabet om at Rottefrelseren fik en søn. I Klaus Kinskis respektindgydende præstation i titelrollen ligger en god portion lidelse, men det er lidelsen over ikke at kunne dø, over at være henvist til et evigt nattelevs glædeløse vandringer. Hos Bram Stoker havde Dracula dog sine hustruer, der blev til ulve ind imellem – »Listen to them – the children of the night. What music they make!« – selv om også de besværede sig over hans beskedne erotiske præstationer. Mange husker uden tvivl de besættende billeder af de tre hustruer i Tod Brownings »Dracula« (1931), et optrin, der iøvrigt hævdes at være iscenesat af den tyske fotograf Karl Freund. De gav en ellers ret død film lidt expressionistisk passion. Og passionen kommer i Herzogs »Nosferatu« kun i glimt: i grevens attack på Jonathan på slottet, og naturligvis i slutningens mageløse, fortættede gyser (der ikke bliver mindre af at man husker grevens skæbne fra Murnaus film), hvor Lucy overlister greven, og hvor man virkelig for en stund tror på, at der er en erotisk oplevelse i måltidet, en oplevelse, der øges med serveringens raffinement! Resten af figuren er en blanding af politiske og religiøse symboler, hvor man på det sidste område stedse forvirres.

Det turde være åbenbart, at Herzog ikke er en ynder af religionen, som den praktiseres i eller fra vor del af verden. Se blot interview'et med ham i sidste nummer. Man kan også erindre sig det stærke billede af den gridske, opportunistiske munk i »Aguirre« (»For the sake of the Lord the Church has always been on the side of the strong . . .«), eller Aguirre selv, der får lov at kalde sig og sit galmandsværk »Guds vrede«. Der er ingen i Herzogs film, der får hjælp eller trøst fra det høje. Som Lucy siger det i »Nosferatu«: »Gud er så langt borte fra os i nødens stund«. Og den gale flue-spiser, Renfield (der spilles som om Peter Lorre stadig levede og skulle gøres arbejdsløs) kalder Nosferatu »Der Herr der Ratten«, samtidig med at han siden adlyder en ordre med ordene: »Din vilje ske, Amen!« Denne vor verden, så hæslig den end er, bliver aldrig af Herzog forgyldt med himmelsk trøst eller paradisiske løfter. Hele »Kaspar Hauser« – som jo også egentlig hed »Jeder für sich und Gott gegen alle« – er én lang beskrivelse af den kristelige næstekærlighed i praksis – som »Nazarin«. Som Anais Nin siger om historien om Kaspar Hauser: »Never was the ugliness of the world more clearly depicted.« Kaspars pludselige tilsynskomst midt i den borgerlige provinsby bruges af Herzog til at demonstrere reaktionerne på det rene, det ærlige, det uskyldige menneske, og paralleller er blevet trukket til Jesu liv såvel som til fantasierne om Jesu genkomst og hvad deraf ville følge. Det piner de mange præster i »Kaspar Hauser«, at de ikke kan få ham

Klaus Kinski i »Aguirre,
den gale erobrere«



til at bevidne Guds tilstedeværelse i Kaspars hidtidige fængsel.

Men Herzog har sagt det igen og igen: »Jeg er ikke filosof. Jeg har ikke noget system, jeg skal eksemplificere.« Ret har han jo i en sådan grad, at man af og til synes, han forlader sig for meget på intuitionen. Hans musikvalg er iøjnespringende intuitivt, og jeg skal her nøjes med at henvise til interview'et med Herzog i forrige nummer. Men tilbage til det religiøse. Lucy får da også i »Nosferatu« lov til tid efter anden at påkalde Gud eller til at referere til ham i dagligdags vendinger, og selvfølgelig siger hun den centrale replik til den gamle videnskabsmand, Dr. Van Helsing: »Troen er en forbløffende evne mennesket har til at fæste lid til sådanne ting, som det ved er usande.« (citeret efter hukommelsen). Og med i billedet skal naturligvis, at heller ikke videnskaben er Herzogs livret. Van Helsing er fuld af platituder og sprichwörte, filosofien i »Kaspar Hauser« afviser Kaspars løsning af et problem med den begrundelse, at den ikke er »logisk«. Mens Bram Stoker som barn af det forrige århundrede endnu måtte tro på videnskabens vidunderlige og uendelige miskundhed, kan Herzog naturligvis som kunstner kun se med skepsis på den form for virkelyst med dens ekstreme risici, trusler og profit. En dag vil han lave film om sådanne ekstremer.

Med stædighed vender Herzog sig så igen og igen til billeder af dyrene som kommentarer til menneskelige fænomener, som beskrivelse af menneskelige tilstande. Dromedaren, der ikke kan rejse sig i slutningen af »Også dværge er begyndt i det små«, de dansende dyr i slutningen af »Stroszek«, og de bittesmå aber, der flygter for Aguirres gale råben til slut: »Who else is with me?« er alle meget tydelige symboler, men samtidig får de, ved Herzogs fascinerede betragten, der går længere end den almindelige gode symbol-smag tillader det, en betydning, der rækker langt ud over den enkelte films enkelte personer og næsten som ved en sjælden, god teaterforestilling rækker ned i salen og rører ved os.

Og selvfølgelig kan videnskaben forklare disse dyrs ageren med henvisning til instinkter eller fysiske egenskaber, men prøv at komme det i en computer sammen med 12–15 dværge, der gør oprør på en fiktiv anstalt på en lille Middelhavsvø og få en »logisk« forklaring ud af det. Kaspar Hauser ville kunne forklare det, så han selv forstod det.

Nok er det, at dyrene anbragt i en menneskeskabt situation, hvor deres instinkt ikke nytter dem, fascinerer Herzog og får ham til at fundere over menneskenes konventionelle sprællen i det irrationelles favntag. Ældre tyskere talte om schicksal. Herzog hænger nok lidt ved det, men foretrækker at kalde det alt muligt andet, afledt som det er af hans brede, sociale fabler uden entydige politiske eller etiske fundament.

Det er vel de færreste mennesker der i dag kan se en intellektuel udfordring i selve grundmotivet i »Nosferatu«. Det er ligesom tygget godt igennem i forvejen. Tilbage er



Werner Herzog (l.v.) og fotografen Jörg Schmidt-Reitwein

så de mere uforklarlige elementer, som kunstnerne kan arbejde videre med, og det er nok fraværet af dette arbejde, som præger »Nosferatu« og som gør, at man stort set må se sig glad på de tekniske effekter og stimulere sig med dem for at få stemninger frem, der kan gøre det ud for egentlige oplevelser. Der er vitterligt sekvenser af f.eks. stor klaustrofobisk effekt (hvis man er således inklineret), som Jonathans vandring gennem slugten, hvor det håndholdte kamera og livlig brug af subjektivt kamera forstærker stemningen (en teknik, der også benyttes senere under Jonathans udforskning af slottet), og de efterfølgende natbilleder af bjergene til Rheingoldmusik er en ren stemningsskabende ouverture til grevens entré (der iøvrigt sker med den enkleste og smukkeste af alle gyser-effekter: greven står i sort silhouet i døråbningen, præsenterer sig for Jonathan og træder et skridt frem, så lyset fra månen kan falde på hans blege, blå ansigt). Der er slående smukke billeder: tømmerflåden med kisterne på vej ned ad floden, Lucy på strandkirkegården med den høje himmel, det døde skibs ankomst til byen, og det helt besættende billede af hestevognen, der kører gennem en allé med vand på begge sider, et billede der – uden at det på nogen måde er en kopi – minder mig om slutningen på Dreyers »Vampyr«.

Herzogs supreme shots er dog nok hans nu efterhånden berømte helikopter-halvcirkler. Fra »Herz aus Glass« husker man turen rundt om Skellig Island, fra »Aguirre«

de afsluttende ture halvt rundt om den gale erobreren på flåden med aberne, og fra »Nosferatu« de to halve cirkler rundt om skibet, dels ved afrejsen, dels ved ankomsten med den døde kaptajn suret fast til roret. Hos Truffaut betød disse cirkler altid liv og livsglæde (tænk især på »Jules og Jim«s mange kameracirkler), hos Herzog er de udtryk for noget afsluttet, lukket. En væsentlig forskel på de to instruktørers kamerabevægelser er naturligvis også, at Truffaut som reglen fokuserer på et motiv i bevægelse, mens Herzog kredser omkring et ubevægeligt objekt, som en rovfugl omkring en døende.

»Når jeg rejser mig, er det en bøffel, der rejser sig; når jeg går, er det en bøffel, der går!« sagde Herzog spøgende efter sin berømte fodtur fra München til Paris. Turen tjente to formål. Dels at afvende Lotte Eisners død – Herzog var blevet chokeret ved nyheden om hendes alvorlige sygdom – dels at få sat subtitles på »Kaspar Hauser« før den skulle vises i Cannes. Lotte Eisner døde ikke, »Kaspar Hauser« blev hans store, internationale gennembrud, og han fik benmuskler som en bøffel. »Jeg vil fortsætte med at lave film så længe jeg har mine lemmers fulde brug,« har han sagt, »mistede jeg et ben i morgen, ville jeg holde op, også selv om min hjerne og alt det andet fungerede.«

At lave film er for ham også en fysisk oplevelse. Kunsten er så at få tilskueren til at fornemme denne »oplevelse«, passiveret som denne er i biografstolens plys og med en eventuel hjerneaktivitet som eneste håb imen smulektase – gerne med åben mund.