



על הגיליון. קיץ 2024

תיעוד, בדיה, מוות: הפואטיקה הקולנועית של ורנר הרצוג

עידו לויט

בהקדמה לספר המאגד את שיחותיו עם בימאי הקולנוע ורנר הרצוג, כותב פול קרונין ש"רוב מה ששמעתם על ורנר הרצוג הוא שקרי. יותר מכל בימאי אחר, חי או מת, כמות השמועות והשקרים שמופצים על האיש ועל סרטיו היא ממש מדהימה".¹ המיתולוגיה סביב דמותו של הרצוג – שהבימאי בעצמו אחראי ל"התגבשותה ולהפצתה במידה רבה – כוללת סיפורים ואנקדוטות על ילדותו בחוסר כול בכפר נידח; על גניבת מצלמה לצורך צילום סרטו הראשון; על כך שביים את קלאוס קינסקי תחת איומי רובה ואת שחקניו בלב מזכוכית (*Herz aus Glass*, 1976) כשהם תחת היפנוזה; על כך שניצל וסיכן תושבים ילידים עבור הפקות; שצעד ממינכן לפריז כי האמין שכך יציל את חייה של ידידתו הגוססת לוטה אייזנר; ושבישל את הנעל שלו ואכלה באירוע פומבי. אלה הם מקצת הסיפורים המדהימים שנקשרים בדמותו של הבימאי הגרמני יליד 1942. מה מהם אמת ומה בדיה? כבר ב-1986 הציע חוקר הקולנוע טימותי קוריגן ש"ורנר הרצוג" הוא דמות פיקטיבית, אוסף של אגדות שהקשר שלהן למציאות קיים, אבל אינו הדוק.² הקשר המסוים הזה – הקיים ואינו הדוק – והקושי שהוא מייצר ביחס לסימון קו גבול בין הדימוי שהרצוג עמל לבנות סביב דמותו לבין "המציאות", מהווה את האתגר המרכזי שמייצרת המיתולוגיה ההרצוגית עבור ההבחנה שבין הפיקטיבי לבין האותנטי. כמובן, הקושי הזה נכון לא רק לגבי הרצוג האדם, אלא גם לגבי יצירתו: העובדה שרבים מסרטיו התייעודיים הינם מתוסרטים, עושים שימוש בשחזור והעמדה מחדש, וכוללים פרטים מומצאים, ושנגד סרטיו העלילתיים לעתים מצולמים בלוקיישנים נידחים תחת תנאי סיכון של ממש, ועושים שימוש בשחקנים בלתי מקצועיים או אידיוסינקרטיים (ברונו ס', קלאוס קינסקי) מהדהדת את קביעתו של הרצוג שאינו מבחין בין סרטיו התייעודיים והעלילתיים: "They are all just films".³ כך, ניתן לראות את יצירתו הקולנועית של הרצוג כגוף עבודה המבקש לאתגר בדיוק את ההבחנה בין אמת לבדיה וכן את החלוקה בין מודוס קולנועי בדיוני ובין תיעודי, אשר משקפת את ההבחנה התרבותית היסודית הזו. לאור זאת, קביעתו של קרונין בדבר השקרים המופצים על אודות הרצוג וסרטיו מבטאת הבחנה בינרית שנדמית דווקא זרה לרוח יצירתו של הבימאי.

הטשטוש המכונן של הרצוג בין העלילתי לתיעודי קשור בטבורו לחיפוש העיקש אחר מה שהוא נוהג לכנות "אמת אקסטטית" (או "אמת עמוקה" או "אמת פואטית" – המושגים משמשים את הרצוג באופן דומה). "מעולם לא עניין אותי לביים סרטים שעוסקים בעובדות", הוא כותב בממואר שפרסם לאחרונה (2023); "אמת לא מוכרחה לדור בהסכמה עם עובדות, אחרת ספר הטלפונים היה נחשב לספר הספרים. [...] נדרש דמיון פואטי בשביל להציג באופן ייזואלי את הרבדים העמוקים יותר של האמת. קראתי לזה 'אמת אקסטטית'".⁴ עבור הרצוג

¹ Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, London: Faber and Faber, 2002, p. vii.

² Timothy Corrigan, "Producing Herzog: From a Body of Images," *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. London: Routledge, 1986, pp. 3–19.

³ Cronin, *Herzog on Herzog*, p. 95.

⁴ Werner Herzog, *Every Man for Himself and God Against All: A Memoir*, trans. Michael Hofmann. New York: Penguin Press, 2023, p. 285.



האמת אינה אלא חיפוש,⁵ ואת עקרונות החיפוש הזה הוא מסכם במניפסט הקרוי "הצהרת מינסוטה", שאותו הציג בסוף שנות התשעים. 12 הנקודות של ההצהרה מוחות נגד סוג מסוים של קולנוע דוקומנטרי, כזה שעבורו אמת היא התוצאה של אסטרטגיית "זבוב על הקיר". האמת שאסטרטגיה כזו משיגה, טוען הרצוג בלעג, היא "אמת של רואי חשבון", דהיינו אוסף של עובדות. לעומת זאת, "אמת פואטית" או "עמוקה" או "אקסטטית" אינה עוסקת לדידו בעובדות אלא בסוג כללי יותר של ידע הנוגע לעולם, לקיום, לאדם, ואותה ניתן להשיג – כפי שמציינת הנקודה החמישית במניפסט – רק דרך זיוף, דמיון וסגנון.⁶ זו כמובן טענה פרובוקטיבית, לא רק עבור אלה האמונים על תנועת "הקולנוע הישיר" (direct cinema), שאליה בעיקר מופנים חיצונית הביקורת של הרצוג, אלא עבור הפרויקט התיעודי באשר הוא, שמבוסס במידה רבה על ההבחנה שבין המציאות לבין סימולציות שלה. למעשה, ניכר שביסוד תפיסת האמת שמציירת "הצהרת מינסוטה" מצויה קריאה למה שניתן לכנות "דיאלקטיקה של הממשי והמתווך". דיאלקטיקה זו – המתבטאת למשל באותו עירוב של אלמנטים פיקטיביים בסרטים תיעודיים ושל אלמנטים תיעודיים בסרטים עלילתיים – מהווה את "המתכון" ההרצוגי להופעתם של ביטויי אמת עמוקה, כזו שעוקפת את השיח הפוזיטיביסטי של העובדות, ודווקא כך מצליחה לגעת באותם היבטים של הקיום שלעתים קרובות חומקים מייצוג. אחד ההיבטים הללו, זה שדרכו נוכל לבחון את אותה דיאלקטיקה של הממשי והמתווך בקולנוע של הרצוג – הוא המוות.

"אתה צריך להיות מוכן למות בשביל הדימויים שלך", טען המבקר הצרפתי סרז' דני.⁷ כבימאי שקנה לעצמו שם של מי שעבור הפקת סרטיו לוקח על עצמו ועל שותפיו סיכונים של ממש, הרצוג בוודאי היה מהנהן לנוכח קביעתו של דני. מי שמיהר לאי שפונה מתושביו כדי לצלם התפרצות געשית עוצמתית, ושצילם סרטים באנטרקטיקה, בסיביר, בג'ונגלים של פרו ובמדבריות של אפריקה, טען לא אחת שרק במקומות המרוחקים ממרכזי התרבות של המערב, שצילום בהם לעתים כרוך בסיכון, ניתן עוד להשיג דימויים "חדשים", כאלה שחורגים מהדימויים הממוחזרים במדיה, ושיכולים לאתגר את המשטר הוויזואלי הדומיננטי של התרבות המערבית המודרנית. לפי בריגיטה פויקר, כוחם של דימויי הנוף הייחודיים שהרצוג משיג במקומות המבודדים הללו נובע במידה רבה מסכנת החיים הכרוכה בצילומם.⁸ דברים דומים טוענים סנג'הון ג'ונג ודאדלי אנדרו, בכותבם ש"קולנוע הסיכון של הרצוג אינו מבקש לחנוט את החיים אלא את המוות. פטישיסט, הרצוג מתקרב ככל הניתן אל הדבר עצמו, מפאר את כל מה שקשור במוות".⁹ השימוש של הכותבים בפועל "לחנוט" מרמז על כתיבתו של אנדרה באזין, אשר מזהה באחד ממאמריו המפורסמים את חניטת המתים בתור גורם

⁵ שם.

⁶ "fabrication and imagination and stylization".

⁷ Serge Daney, "The Screen of Fantasy (Bazin and Animals)," trans. Mark A. Cohen, in Ivone Margulies (ed.), *Rites of Realism*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, p. 37.

⁸ Brigitte Peucker, "Herzog and Auteurism: Performing Authenticity," in Prager, *Companion to Werner Herzog*. Oxford, Wiley Blackwell, 2012, p. 35.

⁹ Seung-Hoon Jeong and Dudley Andrew, "Grizzly Ghost: Herzog, Bazin and the Cinematic Animal," *Screen* 49 (1) (Spring 2008): 2.



משמעותי בהתפתחות האמנויות. אלה ביסודן מבקשות, במילותיו, את "חטיפתו [של הגוף] מתוך זרם הזמן, והטמנתו [...] בתחום אחיזתם של החיים".¹⁰ ביחס לפונקציית האל-מוות

הזאת, לפי באזין, בולטות במיוחד אפשרויות השימור שמספק המדיום הקולנועי. ג'ונג ואנדרו מצביעים כמובן על היפוך – זה לא תחום אחיזתם של החיים אלא אחיזתו של המוות שהקולנוע של הרצוג מבקש לשמר. ההיפוך הזה, כלומר המוטיבציה של הרצוג לעיסוק קולנועי במוות, מבוסס בדיוק על הקישור, שהכותבים מצביעים עליו, שבין המוות לבין "הדבר עצמו" – אותו ממשי שבדיאלקטיקה בינו לבין התיווך הקולנועי מהווה את המתכון לדימויים המסוגלים לבטא אמת אקסטטי/עמוקה/פואטית.

אם כן, המוות מצוי על פי רוב בסרטיו של הרצוג בתנאי הייצוג ולא בייצוג עצמו; בשולי הדימוי (אם ניתן להתבטא כך) ולא בו עצמו. הדבר עולה בקנה אחד עם "הצהרת מינסוטה": הרי ייצוג גרפי של מוות בקולנוע, מזעזע ככל שיהיה, לעולם לא ישיג יותר מ"אמת של רואי חשבון". ההתנגדות לייצוג קולנועי ישיר של מוות – הכוונה היא למוות של ממש ולא לסימולציה מבוימת – מחזירה אותנו פעם נוספת אל באזין, שקבע באחד מכתביו שהצגת מוות בקולנוע משולה ל"ביזוי מטפיזי" ("metaphysical obscenity").¹¹ קביעה זו מבוססת על כך שבעוד שרגע המוות הוא אירוע חד-פעמי במסלול הקיום של כל הוויה, הרי הקולנוע יכול להציג ערב ערב את אותו מוות שוב ושוב. חזרתיות זו ביחס למה שבמהותו הוא סינגולרי, מהווה אליבא דבאזין את הביזוי האונטולוגי. אכן, המוות – נכון יותר לומר "מיתה" או "רגע המוות" – מציב אתגר של ממש עבור מערכות ייצוג. פיליפה אריז מצוין שהקשר של המוות להיבטים גופניים של הקיום, המסותרין המאפיין את השיח התרבותי סביבו, והעלמתו מהספירה הציבורית במודרניות המערבית – כולם תרמו למעמד הארכיטיפי של המוות ביחס לאותו היבט של ההוויה שחומק מייצוג ושאותו ז'אק לקאן מכנה "הממשי".¹² לפי ויויאן סובצ'ק, המתח שבין המוות כביטוי של הממשי לבין מעמדו של הייצוג כמרוחק בהכרח מהממשי מותיר את אירוע המוות בתרבות המערב ככזה שמצביע על גבולות מערכות הייצוג שלה.¹³ נראה שבכך בדיוק נעוצה המשיכה של הרצוג אל המוות: תופעה שחומקת מהגדרות ושעובדות אינן מספקות עבורה הסבר מניח את הדעת מזמנת ייצוג דרך זיוף, דמיון וסגנון.

אם המוות נתפס כחריגה שקורעת את האדם מחיי היום-יום ומהחברה הרציונלית, כפי שטוען אריז,¹⁴ אזי בחינת הגוף לאחר המוות, האוטופסיה, מאפיינת בדיוק את הנטייה של המודרניות המערבית למשטר סטיות של אי-רציונליות במסגרת שיח פוזיטיביסטי של עובדות. בעוד שמקור המושג *autopsiā* (כפי שמזכיר לנו סטן ברקג' בכותרת סרטו מ-1971 *The Act of Seeing with One's Own Eyes*) הוא "הפעולה של לראות במו עיניך", הרי עצם השילוב של המדיום הקולנועי עם הפעולה הזו חותר תחת עקרונותיה: צילום קולנועי של נתיחת גופה – ועל אחת כמה וכמה צפייה בסרט שמניב צילום זה – שונה באופן מהותי מהפעולה של לראות במו עינינו נתיחת גופה. למעשה, שילוב שכזה, ככל שהוא מדגיש את ההתערבות המתוכנת של הקולנוע, מדגים באופן מובהק את פעולתה של

¹⁰ אנדרה באזין, "הווייתה של הדמות המצולמת", תרגום: נילי המאירי. **עולם בדים**, עורכת: הלגה קלר. תל אביב: עם עובד, 1983, עמ' 249.

¹¹ André Bazin, "Death Every Afternoon," in Margulies, *Rites of Realism*, p. 30.

¹² Philippe Aries, *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, trans. Patricia M. Ranum, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974, pp. 57–58.

¹³ Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary," *Quarterly Review of Film Studies* 9 (4) (1984): 286.

¹⁴ Aries, *Western Attitudes toward Death*, p. 58.



דיאלקטיקה של ממשי ומתווך, מהסוג שהרצוג מבקש בחיפושו אחר אמת פואטית. אין זה מפתיע, אם כן, שבמסגרת חיפושיו אלה הרצוג נדרש גם לפרוצדורה של האוטופסיה. בחינת הגוף לאחר המוות מופיעה בשתי נקודות ביצירה של הרצוג: האחת לקראת סיום האניגמה של קספר האוזר (*Jeder für sich und Gott gegen alle*), סרט עלילתי משנת 1974, ואילו השנייה, שלושה עשורים לאחר מכן, בטבורו של הסרט התיעודי משנת 2005, גריזלי מן (*Grizzly Man*). שתי הסצנות – האחת באמצעות המודוס העלילתי והשנייה באמצעות התיעודי – מבטאות אופנים שונים שבאמצעותם הקולנוע של הרצוג מעבד את המתח המתקיים בין אירוע שחורג מייצוג לבין מסגורו בתוך שיח של משמעות בתרבות נתונה.

שישה המאמרים המכונסים בגיליון זה בוחנים את יצירתו הענפה של הרצוג מכיוונים שונים. אנו פותחים בשני מאמרים מתורגמים. הראשון, "ורנר הרצוג: דוקומנטריסט אוטסיידר", מאת אריק איימס לקוח מתוך ההקדמה לספרו של איימס "מציאות אכזרית: תיעוד על פי ורנר הרצוג"¹⁵, המחקר המקיף ביותר כיום על אודות היצירה התיעודית של הרצוג. בהקדמה לספרו, איימס מציג את גישתו החדשנית והייחודית של הרצוג לקולנוע דוקומנטרי, מציב את יצירתו בקונטקסט היסטורי ולאומי, דן במעמדו האמביוולנטי של הבימאי בתחום היצירה התיעודית הקולנועית, ומבהיר באילו אופנים הפרקטיקות שבעבר הפכו את הרצוג ליוצר חריג מספקות כיום ליצירתו רלוונטיות חדשה.

מאמר מתורגם נוסף הוא מאמרה של בריגיטה פויקר – חוקרת חלוצית של יצירת הרצוג – אשר כתבה במיוחד עבור גיליון זה. מאמרה "בחזרה להרצוג: לעתים נגלה לעין מה שלא ניתן להיאמר" מתאר מסע אישי של החוקרת הוותיקה ביצירה ההרצוגיאנית. פויקר מתארת את כוח המשיכה הוויזואלי הייחודי של סרטי הרצוג, כוח אשר לפני כמעט חצי מאה משך אותה, אז סטודנטית לספרות גרמנית, להסב את מחקרה למדיום הקולנועי. פויקר מתמקדת בסרטי התעודה והמסות הקולנועיות של הרצוג תוך הדגשת חתירתם תחת המודוס התיעודי הסטנדרטי ותוך שימת לב לאלמנט האנושי הניכר בהם, כמו גם לשאיפתו הרומנטית של הבימאי "לחדור את פני ה'שטח', לחבר את השמים עם המעמקים, את הראשית הגאולוגית עם האחרית, את היופי עם המוות".

מכאן אנו עוברים למאמרו של שמוליק דובדבני, "להמתין למוות מנומנם, בצל העץ: על קטסטרופה בלתי נמנעת שלא התרחשה ב'לה סופרייר'". במאמר זה דובדבני בוחן את לה סופרייר (*La Soufriere, 1977*), הראשון בשורה של סרטים שבהם הבימאי שב ובוחר את תופעת הרי הגעש, במה שנדמה כניסיון עיקש לגלות איזו מהות המצויה בייסוד ההוויה, מתחת לפני השטח של התופעות. לה סופרייר הינו אותו סרט אשר לצורך הפקתו, הבימאי מיהר לאי גוואדלופ אשר נותר ריק מאדם לאחר שהרשויות המקומיות הזהירו מפני התפוצצות אדירה של הר הגעש המקומי. במאמרו, דובדבני מתמקד במפגש של הבימאי עם איכר שסירב להתפנות מהאי תוך התרסה – דומה לזו של הרצוג ואף שונה ממנה – כנגד המוות. לפי דובדבני, העימות הקולוניאלי בין האדם הלבן לבין היליד נחתם בכישלונו של הראשון לבסס את שליטתו ב"אחר", כמו גם בטבע עצמו. מושא התיעוד של בן תרבות המערב מסרב להיושע ומותיר את הרצוג ואת צופיו במבוכה אשר מתכתבת בתורה הן עם הקטסטרופה שממאנת להתממש (הר הגעש לבסוף לא התפרץ), והן עם הכישלון של הרצוג ביחס לאותה שאיפה רומנטית שפויקר מציגה במאמרה, דהיינו לראות את "מה שנמצא מתחת לפני האדמה ומאיים לפרוץ ממנה".

¹⁵ Eric Ames, *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.



אם בלה סופרייר הרצוג נמנע מלהציג את המבט אל אותו תהום קיומי בדמות לוע הר הגעש, הרי שבאל תוך האין (*Into the Abyss*, 2011), סרט אשר עומד במרכז מאמרה של יעל מזור, "המקף שבין החיים למוות: על חוויית הזמן באל תוך האין", הרצוג מבקש להביט אל תהום מסוג אחר – המוות, זאת הוא עושה כאן דרך עיסוק בעונש המוות במערכת אכיפת החוק האמריקאית. עבור מזור, חוויית הזמן ועובדת המוות מוצגים בסרטו של הרצוג כתופעות שאינן ניתנות לייצוג אובייקטיבי, דבר העולה בקנה אחד עם גישתו הייחודית של הבימאי לפעולת התיעוד ועם ביקורתו ביחס לגישות דוקומנטריות מקובלות. אכן, מזור מציעה שבסרט זה הרצוג מתכתב תדיר עם הקונבנציות של הז'אנר הדוקומנטרי, כחלק מאסטרטגיה להביע אותה "אמת אקסטטית" ו"פואטית" שאליה הוא מחויב. הסרט מציג את הממד הסובייקטיבי של המוות והזמן באמצעות מיקוד בחוויית, זיכרונות, חרטות ומשאלות לב. פועל יוצא של עמדה זו הוא מבט אנושי וחומל על מושאיו בסרט זה – אנשים, נידונים למוות, שבדיוק בשל היעדרו של מבט כזה נמצאים על סף התהום של האין.

התשוקה לבסס שליטה בטבע והכישלון לממש תשוקה זו מצויים בבסיס מאמרו של גדי רימר, "החיה שבאדם: על הופעות בעלי חיים בקולנוע של ורנר הרצוג", אשר מציע מבט מקיף ומעמיק על השימוש החוזר של הרצוג בבעלי חיים בסרטיו. רימר מנתח קבוצת יצירות הכוללת הן סרטים בדיוניים והן תיעודיים וטוען שבעלי חיים מתפקדים בסרטים אלה כמטפורות וסמלים, ככלי להנכחת אירוניה ואבסורד וכאלמנט נרטיבי. רימר מציין שהשימוש החוזר בבעלי חיים אצל הרצוג מערער בדרכו את החלוקה הדיכוטומית שבין תיעוד ובדיון, זאת לאור העובדה שגם בקולנוע בדיוני הופעה של בעל חיים מזמינה ממד של אותנטיות דוקומנטרית דרך התנהגות בלתי ניתנת לחיזוי. יותר מכול, רימר מתמקד במפגש שבין האדם והחיה אצל הרצוג כמפגש שמציף רעיונות מרכזיים ביצירת הרצוג – החייתיות הטבועה באדם והניסיון העקר של המין האנושי לעצב את הטבע, לשלוט בו ולנכסו.

מושג המפגש מצוי אף ביסוד מאמרו של שי בידרמן, "מפגשים מהסוג הפילוסופי: הרהורים בעקבות מפגשים בקצה העולם", אשר חותם את הגיליון. גם מאמר זה עוסק במפגש שבין האדם לבין הטבע אצל הרצוג, כאשר הדיון במקרה זה מתמקד בסרט מ-2007 המצולם באנטרקטיקה, מפגשים בקצה העולם (*Encounters at the End of the World*). המאמר סוקר את המפגשים האנושיים והגאוגרפיים השונים המתממשים בסרט הן ככאלה שמגלים מודעות ביחס למדיום הקולנועי והן ככאלה שבעצם שונותם וייחודם מעוררים רפלקסיה הגותית. בעקבות כך, בידרמן מציג את מפגשים בקצה העולם כסרט מסע פילוסופי שלא רק מערער על ההבחנה המקובלת בין הבדיוני לבין התיעודי אלא אף מציע הרהור מעמיק על אודות טבעו של המדיום הקולנועי.

הטבע, האדם, המוות, הנשגב, האין – ששת המאמרים המובאים כאן חגים סביב סוגיות יסוד אלה של ההוויה האנושית, בהן מציע הקולנוע התיעודי של הרצוג, במסגרת חתירתו הייחודית והעיקשת אל עבר האמת האקסטטית – עיון יסודי, מקורי, ולעתים קרובות מפעים.

תודתי מקרב לב נתונה למאי אלימלך על ההפקה המסורה וארגון החומרים הוויזואליים, לטל הרן עבור התרגומים ולדנה רייך על העריכה הלשונית.

תודה גם למפעל הפיס ולפורום היוצרים הדוקומנטריים על תמיכתם.

קריאה מהנה,

עידו לויט



פילמוגרפיה

The Act of Seeing with One's Own Eyes, directed by Stan Brakhage, USA, 1971.

Grizzly Man, directed by Werner Herzog, USA, 2005.

Herz aus Glass, 1976, directed by Werner Herzog, Germany, 1976.

Jeder für sich und Gott gegen alle, directed by Werner Herzog, Germany, 1974.

ורנר הרצוג, פילמוגרפיה נבחרת

Aguirre, der Zorn Gottes, directed by Werner Herzog, Germany, 1972.

Auch Zwerge haben klein angefangen, directed by Werner Herzog, Germany, 1970.

Behinderte Zukunft, directed by Werner Herzog, Germany, 1970.

Cave of Forgotten Dreams, directed by Werner Herzog, USA, 2010.

Die fliegenden Ärzte von Ostafrika, directed by Werner Herzog, Germany, 1969.

Encounters at the End of the World, directed by Werner Herzog, USA, 2007.

Fata Morgana, directed by Werner Herzog, Germany, 1971.

directed by Werner Herzog, *The Fire Within: A Requiem for Katia and Maurice Krafft*, USA, 2022.

Fitzcarraldo, directed by Werner Herzog, Germany, 1982.

Grizzly Man, directed by Werner Herzog, USA, 2005.

Herz aus Glass, 1976, directed by Werner Herzog, Germany, 1976.

Jeder für sich und Gott gegen alle, directed by Werner Herzog, Germany, 1974.

Into the Abyss, directed by Werner Herzog, USA, 2011.

Into the Inferno, directed by Werner Herzog, USA, 2016.

Land der Schweigen und der Dunkelheit, directed by Werner Herzog, Germany, 1971.

La Soufriere, directed by Werner Herzog, Germany, 1977.

Lebenszeichen, directed by Werner Herzog, Germany, 1968.

Lektionen in Finsternis, directed by Werner Herzog, Germany, 1992.



Little Dieter Needs to Fly, directed by
Werner Herzog, USA, 1998.

Mein liebster Feind, directed by Werner Herzog, Germany, 1999.

Mit mir will niemand spielen, directed by Werner Herzog, Germany, 1976.

Nosferatu: Phantom der Nacht, directed by Werner Herzog, Germany, 1979.

On Death Row, directed by Werner Herzog, USA, 2012.

Stroszek, directed by Werner Herzog, Germany, 1977.

Werner Herzog Eats His Shoe, directed by Les Blank, USA, 1980.

The White Diamond, directed by Werner Herzog, USA, 2004.

The Wild Blue Yonder, directed by Werner Herzog,
Germany/France/Austria/UK, 2005

Woyzeck, directed by Werner Herzog, Germany, 1979.

[ורנר הרצוג, פילמוגרפיה מלאה](#)