

Johannes Binotto

Extremes Sprechen

Zur Stimme von Werner Herzog

»Eine Stimme [...], die nur ein Klang ist, ein sinnloses Geräusch, wie der Klang von jemandem, der schreit, das nennen wir Stimme und nicht Wort«, so heißt es bei Augustinus.¹ Zieht man vom Sprechen all das ab, was sich verstehen und transkribieren ließe, dann ist das, was übrig bleibt, die Stimme – als schieres akustisches Phänomen, als pures Klangerlebnis, unlesbar und verstörend in seiner Sinnlosigkeit.

»Hamatschwud wudawutschaktschak ifawutschakutschakwud«, so kommt es aus dem Mund des freundlichen Mannes im Filmbild, eine rasend schnelle Folge aus Lauten und Zischen, Musik und Geräusch zugleich. »Could you say it in slow motion«, bittet darauf die Stimme des Regisseurs hinter der Kamera, und erst in der langsameren Wiederholung wird das Kauderwelsch als jener Satz verständlich, der (in verkürzter Form) zugleich den Titel des Films abgibt: »How much wood would a woodchuck chuck if a woodchuck could chuck wood?« Mit Zungenbrechern wie diesen üben die Teilnehmer (es sind fast nur Männer), die in New Holland, Pennsylvania, an der Weltmeisterschaft der Viehauktionatoren gegeneinander antreten, jenes Staccato-Sprechen, auf das es beim Rinderverkauf vor Publikum ankommt. Dabei fragt man sich, ob ihre Kunden nicht beinahe ebenso viel Training brauchen, um diesem Highspeed-Singsang der Verkäufer überhaupt folgen zu können. Zwischen dem Wettbewerb treten Farmer von der Gemeinschaft der Amischen vor die Kamera, die noch das sogenannte Pennsylvania-Deutsch sprechen, einen eigenen Dialekt, entstanden aus der Sprache, welche die Emigranten aus Europa einst mitgebracht hatten, den der deutsche Filmemacher aus der alten Heimat aber nicht mehr versteht. Babylon liegt in Pennsylvania.

HOW MUCH WOOD WOULD A WOODCHUCK CHUCK (BRD 1976) ist ein verkappeter Schlüsselfilm für die Dokumentarfilme und das Werk von Werner Herzog insgesamt, obwohl oder gerade auch weil das Thema der akuten Lebensbedrohung, um das sich sonst bei Herzog so vieles dreht, hier scheinbar gänzlich fehlt.² Die Viehauktionatoren, die sich gegenseitig

1 Augustinus: Sermon 288, in: John E. Rotelle (Hg.): The Works of Saint Augustine. A Translation for the 21st Century. Sermons. III/8 (273–305A) on the Saints, übers. von Edmund Hill, New York 1994, S. 112.

2 Erstaunlich darum, dass ausgerechnet dieser Film in Eric Ames' beeindruckender Studie zu den Dokumentarfilmen Herzogs an keiner Stelle Erwähnung findet. Das ist umso bedauerlicher, als die Viehauktionatoren mit ihren Sprechübungen exakt jenes »performative Verhalten« vorführen, das für Ames das Zentrum von Herzogs Methode darstellt, Dokumentarisches und Fiktionales miteinander zu vermischen. Vgl. Eric Ames: Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog, Minneapolis / London 2012.

an Sprechgeschwindigkeit und Stimmmodulation übertrumpfen wollen, sie setzen mit ihrer Akrobatik ganz offensichtlich nicht ihr Leben aufs Spiel wie der Skispringer Walter Steiner oder der Pilot Dieter Dengler. Und doch bewegen auch sie sich auf eine Grenze zu, die vielleicht sogar noch jenseits der Grenze zwischen Leben und Tod liegt: jene Grenze der Bedeutung nämlich, an welcher der Sturz in bodenlose Sinnlosigkeit droht. »There is something final and absolute about the language the auctioneers speak over there. After all, how much further can it go from there?«, sagt Herzog im Gespräch mit Paul Cronin über den Film.³ Ja, wie weit kann man noch gehen, wenn die Möglichkeit des Sinns selbst sich erschöpft hat und dem schieren Brabbeln und Schreien weicht? Es ist etwas Ekstatisches, um den Herzogschen Zentralbegriff zu verwenden, in der Art und Weise, wie die Viehauktionatoren mit ihren Stimmen an die Grenzen des Sagbaren vordringen wollen. Der exaltierte Sprechgesang ist einlullend in seinem Klang und beängstigend in seiner Undurchdringlichkeit, als würde man beim Zuhören allmählich das Verstehen verlernen. Als wäre die ganze Welt in jenen Zustand versetzt, in dem wir am Anfang von JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE (BRD 1974) den schnaubenden, stöhnenden, brummenden, lallenden Kaspar Hauser vorfinden: nichts als Stimme. Und damit ist HOW MUCH WOOD WOULD A WOODCHUCK CHUCK ein Schlüssel nicht zuletzt zu jenem Aspekt von Herzogs Dokumentarfilmen, der zugleich auffällig prominent ist und dabei doch kaum eigens theoretisiert wird, der zugleich marginal, partikular, eine bloße Zufälligkeit scheint und der sich einem doch gewaltsam einprägt, mitunter stärker als jede noch so spektakuläre Szene: die Stimme des Filmemachers selbst, die Art und Weise, wie Werner Herzog spricht. Wenn auch nicht so auffällig akrobatisch wie die Stimmen der Viehauktionatoren, so ist auch Herzogs Stimme ein außergewöhnliches akustisches Phänomen, die uns neben dem, was mit ihr gesagt wird, immer auch durch ihren besonderen Klang gefangen nimmt. Wie die Stimme eines Hypnotiseurs (und tatsächlich hatte ja Herzog bei seinem Spielfilm HERZ AUS GLAS, BRD 1976) – dessen Darsteller unter Hypnose agierten – mit dem Gedanken gespielt, am Anfang des Films selbst im Bild zu erscheinen, um das Kinopublikum zu hypnotisieren) bringt man die Stimme Herzogs mit ihrer ganz eigenen Intonation und Klangfarbe nicht mehr aus dem Ohr, wenn man sie nur oft genug gehört hat. Liest man seine Texte oder die Interviews mit ihm, wird man es kaum verhindern können, dabei im Geiste unweigerlich zu hören, wie Herzog das sprechen würde. Tatsächlich ist Herzogs Stimme, insbesondere sein Englisch – das Herzog mit einem starken deutschen Akzent, dabei aber auffällig überdeutlich, in umständlicher Grammatik und mit einem betont ausgesuchten Vokabular spricht – bereits selbst zu einer eigentlichen Marke geworden, der gar eine eigene Facebook-Gruppe gewid-

³ Paul Cronin (Hg.): Herzog on Herzog, London 2002, S. 140.

met ist. In unzähligen Online-Clips und Interview-Soundbites zirkuliert Herzogs Stimme, wird von Komikern imitiert und parodiert und auch sofort wiedererkannt, etwa wenn er in der Episode *THE SCORPION'S TALE* (US 2011) von *THE SIMPSONS* in der Sprechrolle des Walter Hottenhoffer auftritt oder in Ramin Bahrans Kurzfilm *PLASTIC BAG* (US 2009) die titelgebende Plastiktüte spricht.⁴

Vor allem aber in seinen Dokumentarfilmen kann Herzogs Stimme sich ausbreiten, buchstäblich, was sich auch darin manifestiert, dass er jeweils nicht nur für die deutsche, sondern auch für die englische Fassung das Voice-over persönlich einspricht. Herzogs eigene Aussage, er benutze für die Narration seiner Dokumentarfilme lieber die eigene Stimme, da er die allzu professionelle Sprechweise von Schauspielern, »the polished and inflected voices of those overly trained actors«⁵ nicht möge, unterschlägt dabei freilich, dass sein eigenes Sprechen um nichts weniger poliert und (re-)flektiert ist. Mögen professionelle SprecherInnen noch so sehr die präzise Textwiedergabe beherrschen, so vermögen sie doch zu wenig von jener Macht der Stimme zu entfalten, welche das Publikum in jene hypnotische »stronger connection«⁶ zum Film bringen soll. Die Stimme ist kein bloßes Vehikel, das möglichst reibungslos Information transportiert, sondern selbst ein Phänomen, das uns bannen soll, gerade auch in dem, was an der Stimme nicht zur Bedeutung beiträgt.

Eben diese bannende Macht war es auch, von der Herzog selbst überwältigt war, als ihm jene Stimme begegnete, die dereinst die Narration seines Films *FATA MORGANA* (BRD 1971) übernehmen sollte: Er habe Lotte Eisner aufgrund ihrer Stimme kennengelernt, berichtet Herzog. Bei der Berlinale 1965 sei er an einer offenen Tür vorbeigelaufen, da habe er diese Stimme gehört, die so verblüffend und speziell gewesen sei, dass er nicht anders gekonnt habe, als reinzugehen und zuzuhören.⁷ Ausgerechnet die Filmhistorikerin, die in ihren Büchern *Die Dämonische Leinwand* und insbesondere in ihrem Buch zu Fritz Lang so präzise die dramatische Wirkung von Stimmen beschrieben hat, die ins Filmbild einzudringen und dieses vollkommen zu dominieren vermögen,⁸ wird von Herzog zuallererst als Stimme erfahren, der man sich nicht entziehen kann.

Als Herzog im Winter 1974 erfährt, dass Lotte Eisner im Sterben liegt, macht er sich auf einen Fußmarsch von München nach Paris auf, überzeugt, dadurch ihr Leben retten zu können. »Die Eisnerin darf nicht sterben, ich erlaube das nicht«, heißt es empörend größenwahnsinnig am An-

⁴ Zu (auch den stimmlichen) Reinkarnationen Herzogs im Netz und in der Popkultur siehe den Beitrag von Katharina Müller im vorliegenden Band.

⁵ Paul Cronin (Hg.): *Herzog on Herzog*, a.a.O., S. 54f.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd. S. 153.

⁸ Vgl. Lotte Eisner: *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, London 1969, v.a. S. 323ff., sowie Lotte Eisner: *Fritz Lang*, New York 1976, S. 117–127 und S. 275–284.

fang seiner Aufzeichnungen zum Fußmarsch.⁹ Um dann, nicht minder empörend, anzufügen: »Später vielleicht, wenn wir es erlauben.« Am Ende dann, endlich in Paris angekommen, redet einzig Herzog ein paar rätselhafte Worte und behauptet dabei, in seinem und in Eisners Namen zu sprechen, während diese nur stumm lächelt.¹⁰ Wie in Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (DE 1933), in dem die Stimme des Meisters weitergegeben und auf seine Gefolgschaft übertragen wird und dadurch fortlebt, so scheint auch Herzog jene Stimmgewalt, wie er sie bei Lotte Eisner erlebt hat, in seinem eigenen Sprechen fortleben lassen zu wollen.

Für Stimmen des Films, wie eben jene des Dr. Mabuse, die sich von ihrem Urheber ablösen und frei zu wandern beginnen, hat Michel Chion (in Anlehnung an die Musiktheorie Pierre Schaeffers) den Begriff des »acousmètre« geprägt.¹¹ Ist damit zunächst nichts anderes gemeint als schlicht jene durchaus häufige Filmsituation: Man hört eine Stimme, bekommt den Sprecher oder die Sprecherin aber nicht zu sehen. So zieht die »akusmatische« Stimme gerade aus ihrer fehlenden Verankerung im Filmbild eine besondere Omnipotenz: Da sie keinen festen Ort hat, kann sie überall zugleich sein, scheint alles zu sehen und alles zu wissen.¹² Mabuse, der allein mit seiner Stimme die ganze Unterwelt zu kontrollieren vermag, ist dafür das drastischste Beispiel. Und zugleich erinnert die akusmatische Stimme – wie Chion betont – an eine unserer archaischesten Erfahrungen, nämlich daran, dass das noch ungeborene Kind auch die Stimme der eigenen Mutter zunächst als »acousmètre« erlebt.¹³ Die Stimme Lotte Eisners hat auch etwas von einer mütterlichen Stimme, und dazu passt auch, wie der Filmemacher in *WERNER HERZOG – FILMEMACHER* (BRD 1986) über Eisner spricht als diejenige, welche für die NachkriegsfilmerInnen, diese vaterlose Generation (sic), die Verbindung zur Vergangenheit hergestellt habe. »The greatest Acousmètre is God – and even farther back, for every one of us, the Mother.«¹⁴

So ist natürlich auch das Voice-over im Dokumentarfilm ein exemplarisches »acousmètre«, das hier seine Macht als Deutungshoheit ausspielt: Insbesondere beim erklärenden Kommentar im Stil einer autoritären Voice of God, wie sie sich etwa in der Kinowochenschau etablierte und wie man sie heute von der Fernsehberichterstattung kennt, dient die Tatsache, dass die Kommentarstimme gleichsam über den Geschehnissen schwebt – als Beleg für ihre Objektivität.¹⁵ In solchen »expositorischen« Dokumentar-

9 Werner Herzog: Vom Gehen im Eis. München – Paris 23.11. bis 14.12.1974, Frankfurt am Main 1987, S. 10.

10 Vgl. Ebd. S. 102f.

11 Vgl. Michel Chion: *The Voice in Cinema*, übers. von Claudia Gorbman, New York 1999, v.a. S. 15–57.

12 Vgl. ebd. S. 24.

13 Vgl. ebd. S. 27.

14 Ebd.

15 Siehe dazu Bill Nichols: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*,

filmformaten gilt: je losgelöster die Stimme, umso vertrauenswürdiger. Doch verschweigen diese angeblich allwissenden Kommentarstimmen freilich, wie sehr jeder Dokumentarfilm unweigerlich in das verstrickt ist, was er bloß zu beobachten vorgibt: »For a film to fail to acknowledge this and pretend omniscience – whether by voice-of-God commentary or by claims of ›objective knowledge‹ – is to deny its own complicity.«¹⁶ Diese Einsicht in die eigene Komplizenschaft und das Misstrauen gegenüber den Behauptungen von objektivem Wissen zeigt sich nicht zuletzt in einer Skepsis gegenüber der Kommentarstimme schlechthin: »Far too many contemporary film-makers appear to have lost their voice«, konstatiert etwa Bill Nichols in einem Aufsatz von 1981 zur Stimme im zeitgenössischen Dokumentarfilm.¹⁷ Beobachtende Formen des Dokumentarfilms, wie etwa das Direct Cinema, trauen der akusmatischen Stimme des Voice-over nicht mehr und verzichten darum gleich komplett darauf.

Zu den von Nichols erwähnten Filmschaffenden, welche die eigene Stimme verloren hätten, zählt Werner Herzog ganz offensichtlich nicht. Im Gegenteil spielt er die Macht des »acousmètre« mit besonderer Radikalität aus, indem er der Stimme volle Verfügungsgewalt über die Bilder gibt und sie hinzudichten lässt, was sich auf den Bildern gar nicht zeigt und stellt damit nicht zuletzt auch das in der Filmkritik hartnäckig sich haltende Vorurteil, wonach im Film das Zeigen dem Erzählen immer vorzuziehen sei, auf den Kopf.¹⁸

Während Herzog glaubt, den beobachtenden Formen des Dokumentarfilms den Vorwurf machen zu müssen, hier würden nur oberflächliche Daten, würde eine »Wahrheit der Buchhalter«¹⁹ gezeigt (wobei freilich dieser Protest gegen ein angeblich nur an Fakten interessiertes Dokumentarfilmkino größtenteils eine Strohmann-Argumentation ist und vor allem mangelnde Kenntnis verrät),²⁰ ist er selbst an einer anderen, einer »ekstatischen« Wahrheit interessiert, um die zu enthüllen er auch vor Fiktionen und falschen Behauptungen nicht zurückschreckt.²¹ So beginnt etwa LEK-

Bloomington 1991, S. 34–38.

16 Bill Nichols: The Voice of Documentary, in: Film Quarterly, H. 3/36 (Frühling 1983), S. 17–30, hier S. 20.

17 Ebd., S. 18.

18 Zur Geschichte und Kritik dieses Vorurteils siehe: Sarah Kozloff: Further Remarks on Showing and Telling, in: Gonzalo de Lucas, Manuel Garin u.a. (Hg.): Words as Images. The Voice-over (= Cinema Comparat/ive Cinema, H. 3/1 [2013]), S. 36–45.

19 Werner Herzog: The Minnesota Declaration, in: Eric Ames: Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog (= Visible Evidence 27), Minneapolis / London 2012, S. ix–x, hier S. ix.

20 Sprechend in dem Zusammenhang auch, dass Herzog offensichtlich nicht zwischen Cinéma vérité und Direct Cinema zu unterscheiden vermag beziehungsweise sich bei ersterem eigentlich nur am Namen, nicht aber an deren konkreten Vertretern aufhält.

21 Siehe dazu Werner Herzog: Vom Absoluten, dem Erhabenen und ekstatischer Wahrheit, in: Kristina Jaspers, Rüdiger Zill (Hg.): Werner Herzog. An den Grenzen, Berlin 2015, S. 165–174.

TIONEN IN FINSTERNIS (DE 1992) mit einem Zitat von Blaise Pascal: »Der Zusammenbruch der Sternenwelten wird sich – wie die Schöpfung – in grandioser Schönheit vollziehen.« Das Zitat indes, so hat Herzog bereitwillig erklärt, ist eine reine Erfindung und stammt nicht aus der Feder des französischen Theologen, sondern aus seiner eigenen.²² Was im Film den Anschein macht, der Filmemacher würde die Autorität des großen Denkers anrufen, um dadurch die Erlaubnis fürs eigene Sprechen zu erhalten, ist in Wahrheit eine Selbstautorisierung: Herzog legt Pascal den eigenen Text in den Mund, um sich so von diesem (in Wahrheit also von sich selbst) das Stichwort für den folgenden Film geben zu lassen – ein Film notabene, der dann wie kaum ein anderer von der Stimme Herzogs bestimmt sein wird: Die Bilder der zerstörten Landschaften und brennenden Ölfelder von Kuwait, aufgenommen vom britischen Regisseur und Kameramann Paul Berriff nur wenige Monate nach dem Ende des Golfkriegs, werden durch Herzogs Voice-over-Kommentar ihrem konkreten geografischen und historischen Kontext enthoben und in Eschatologie, die Lehre von den letzten Dingen verwandelt. »Ein Planet in unserem Sonnensystem. Weite Gebirgszüge, Wolken, das Land von Nebeln verhangen.« Diese ersten Worte, die Herzog zu Beginn des Films spricht, machen schon klar, wie groß der Blickwinkel sein soll, der in diesem Film eingenommen wird: über alle vertrauten Raum- und Zeitverhältnisse hinausgehend. Und der Sprecher selbst ist ein Visionär, der das Ende der Welt aus kosmischer Perspektive betrachten kann und dessen Stimme von jenseits der Grenze zu uns dringt. »Something is looming over the city«, sagt das Voice-over später, während die Kamera Richtung Kuwait-Stadt fliegt – eine Formulierung, die sich nur in der englischen Fassung des Films findet, die aber besonders vieldeutig ist, weil sie nicht nur das drohende Unheil des Kriegs meinen kann, sondern zugleich auch die Apparatur des Films. Was drohend über der Stadt schwebt, ist vor allem aber Herzogs Stimme selbst. Passend darum auch, dass man, während dieser Satz gesprochen wird, im Hintergrund auch die Stimme des Muezzin hört. Doch während dieser laut ins Megafon rufen muss, um sich Gehör zu verschaffen, spricht Herzog sanft und ruhig und dominiert, der filmischen Tonmischung wegen, trotzdem alles andere. So klingt die Stimme des Propheten. Es zeigt sich damit gerade am Einsatz der Stimme, wie merkwürdig Herzogs Dokumentarfilme zwischen den Modi changieren: Statt Zurückhaltung zu üben, Bilder und Personen für sich selbst sprechen zu lassen – wie dies in beobachtenden Formen des Dokumentarfilms üblich wäre –, scheut Herzog mit seinem dominanten Kommentar nicht vor einem autoritären Narrationsstil zurück, sondern steigert ihn gar bis ins Extrem, wenn er wie in LEKTIONEN IN FINSTERNIS eine Stimme verwendet, die sich als nicht nur allwissend, sondern auch überzeitlich inszeniert. Und trotzdem

22 Vgl. ebd. S. 165f.

ist diese visionäre »Stimme Gottes« immer auch als Werner Herzogs eigene erkennbar. Absolutes und Partikulares, die visionäre Schau und der ganz persönliche Blickwinkel verschränken sich hier.

»Every system develops its own sort of extreme language«²³, meint Herzog im Gespräch über *HOW MUCH WOOD WOULD A WOODCHUCK CHUCK* und beschreibt damit unweigerlich auch seine eigene Methode. »Extrem«, also buchstäblich grenzüberschreitend ist das Sprechen von Werner Herzog nicht nur, weil er seine Stimme in Filmen wie *LEKTIONEN IN FINSTERNIS* aus der Position eines göttlichen Propheten erklingen lässt, für den die irdischen Beschränkungen nicht gelten, sondern auch, weil er aus dieser absoluten Position problemlos zum konkreten Detail springen kann, um dieses wiederum als Beleg zu nehmen für einen universalen Zusammenhang.

So führt es bereits *LA SOUFRIÈRE – WARTEN AUF EINE UNAUSWEICHLICHE KATASTROPHE* (BRD 1977) vor, der Film stellt in gewisser Weise eine Vorarbeit zu *LEKTIONEN IN FINSTERNIS* dar. Darin besucht Herzog mit seinem Drehteam die karibische Insel Guadeloupe, die aufgrund eines drohenden Vulkanausbruchs evakuiert werden musste. Auf der Insel findet Herzog letzte Bewohner, die auf die Zerstörung der Insel und damit auch auf ihre eigene Vernichtung warten. Der »Bericht«, wie es im zweiten Untertitel heißt, listet dabei auf der Tonspur durchaus konkrete Daten auf (zur Historie, zur Drehsituation und deren Vorgeschichte) und will zugleich von nichts Geringerem berichten als von der Apokalypse. Und auch hier schwebt Herzogs akusmatische Stimme über der Landschaft, beschwört uns, wie wir diese Bilder von menschenleeren Straßen und dampfverhangenem Gebirge zu lesen haben. Krieg, so erklärte einst Samuel Fuller lakonisch, könne darum im Kino nicht gezeigt werden, weil in der Schlacht die Sehbedingungen zu schlecht seien: »There is smoke everywhere.«²⁴ Doch genau hier, wo der Rauch zu dick wird, kann die Stimme auftrumpfen, um das zu behaupten, was in den Bildern selbst nicht zu sehen ist. *LA SOUFRIÈRE* beginnt und endet mit der Luftaufnahme dichter Rauchwolken des Vulkans. Am Anfang erklärt Herzogs Stimme, die Katastrophe sei unabwendbar. Am Ende verkündet sie, der Vulkanausbruch habe aus unerklärlichen Gründen doch nicht stattgefunden. Den Bildern aber ist weder das eine noch das andere anzusehen, ja es ist sogar möglich, dass beide Sequenzen aus ein und demselben Drehmaterial montiert wurden. Ob die Katastrophe abgewendet ist oder erst noch kommt, können uns die Bilder nicht sagen: There is smoke everywhere. Stattdessen müssen wir der akusmatischen Stimme glauben, die uns mal dieses, mal jenes einflüstert, wobei das wiederholte Betrachten von *LA*

23 Paul Cronin (Hg.): Herzog on Herzog, a.a.O., S. 140.

24 Samuel Fuller zit. n. Elisabeth Bronfen: *Spectres of War. Hollywood's Engagement with Military Conflict*, New Brunswick / London 2012, S. 111.

SOUFRIÈRE unser Urteil nur immer mehr verunsichert. Was soll man dieser Stimme glauben? Und auch die Tatsache, dass wir den Regisseur selbst mit seinem Team in ausgestorbenen Gassen und an den umwölkten Hängen herumwandern sehen, erhöht paradoxerweise nur noch den Eindruck des Fiktiven, des Inszenierten, während es doch zugleich den Beweis erbringen soll, dass Herzog tatsächlich da und bereit war, auch mit seiner eigenen Existenz bis zum Extrem vorzustoßen. Herzogs Dokumentarfilme führen damit exemplarisch jene gegenseitige Durchdringung von Fiktion und Dokument vor, wie sie Jean-Louis Comolli bereits 1969 beschrieben hat:

Denn in dem Moment, wo das Dokument mit Fiktion besetzt und so ein wenig denaturiert, bringt es sich auf einer anderen Ebene wieder zur Geltung, indem es auf das Schwinden der Realität mit einem Zugewinn an Sinn und Kohärenz reagiert, der ihm in letzter Konsequenz dieser Dialektik womöglich eine größere Überzeugungskraft gibt und seine »Wahrheit« nach – und wegen – diesem Umweg verstärkt.²⁵

Auf denselben paradoxen Effekt zielt dann auch Herzogs Begriff der »ekstatischen Wahrheit«, die es ihm ermöglicht, einerseits Dokumentarisches in seine Spielfilme einzubauen (man denke etwa an die körperliche Besonderheit seiner Hauptfiguren in *AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN*, BRD 1970, die Hypnose in *JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE*, BRD 1974, oder die tatsächlichen Aktionen in *FITZCARRALDO*, BRD 1982) als auch andererseits Fiktionales in seine Dokumentarfilme.²⁶ Dass dadurch mithin die ganze Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm bei Herzog wenn nicht gar unmöglich, so doch äußerst uneindeutig wird, ist offensichtlich und schon eingehend untersucht worden.²⁷ Weniger offensichtlich aber ist wohl, wie sehr gerade Herzogs Stimme das Medium dieser Vermischung darstellt, und zwar als Medium im wörtlichen Sinn, also als etwas, das »in der Mitte«, zwischen Fiktion und Dokument steht, und dabei sowohl in die eine als auch in die andere Richtung weist. Diese Stimme, die poetisch überhöht aus dem Nirgendwo spricht und die zugleich sofort als Herzogs eigene zu identifizieren ist, vermag beides herbeizureden, Tatsachen ebenso wie Erfindungen. Denn während Herzogs pathetischer Kommentar, der sich niemals nur bei den partikularen Fakten aufhalten mag, sondern immer aufs große Ganze abhebt, seine Dokumen-

25 Jean-Louis Comolli: Der Umweg über das direct, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2000, S. 242–265, hier S. 245.

26 Zu den Echos in Form und Inhalt zwischen den dokumentarischen und fiktionalen Filmen Herzogs siehe den Beitrag von Alejandro Bachmann und Michelle Koch im vorliegenden Band.

27 Für die Dokumentarfilme eingehend untersucht hat dies Eric Ames: *Ferocious Reality*, a.a.O.

tarfilme dadurch überhöht und fiktionalisiert, nutzt er umgekehrt auch seine Stimme, um das eigene Werk zu ›dokumentarisieren‹. So pflegt der Regisseur für die DVD-Veröffentlichungen seiner Spielfilme jeweils Audio-kommentare einzusprechen (mitunter sekundiert von Gesprächsteilnehmern wie den Kollegen Laurens Straub oder Crispin Glover) – sowohl auf Deutsch wie auf Englisch. Wie bei DVD-Audiokommentaren üblich, ist dabei die Originaltonspur des besprochenen Films zuweilen deutlich zu hören, wird aber immer dann zurückgenommen, wenn sich der Regisseur äußert. Herzogs neu hinzugefügtes Voice-over verwandelt die Spielfilme in Dokumentarberichte ihrer eigenen Entstehung. Ja, man müsste konsequenterweise die Spielfilme mit dieser zusätzlichen Kommentarspur noch einmal separat als eigenständige Werke in Herzogs Filmografie auf-führen. Ironischerweise geben die im Audiokommentar berichteten, oft unglaublichen Anekdoten indes nicht nur einen realistischen Eindruck der Drehbedingungen, sondern erzeugen selbst wiederum den Eindruck einer Fiktionalisierung, einer Fiktionalisierung zweiter Stufe sozusagen: die Fiktionalisierung der Dokumentarisierung eines fiktiven Films. In seinen Audiokommentaren bespricht, oder genauer: *über-spricht* Herzog das eigene Werk und versetzt es damit nur noch stärker in einen Zustand des Zitterns zwischen Fakten und Erfindungen, Dokument und Inszenierung. Eben dieses Prinzip des Übersprechens der eigenen Spielfilme liegt freilich auch seinem Film MEIN LIEBSTER FEIND (DE / GB 1999) zugrunde, in welchem Herzog seine eigenen Filme erneut aufsucht und sie dabei zu Dokumenten seiner schwierigen Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Klaus Kinski umwidmet. Indem er die Drehorte besucht, werden die Filme und ihre Entstehung noch einmal neu erzählt. Nicht nur, dass Herzog sich hier so prominent wie wohl außer in der Selbstbiografie WERNER HERZOG – FILMEMACHER in keinem anderen Film ins Bild setzt: besonders seine Stimme dominiert das Geschehen. Wenn die akusmatische Stimme laut Chion die Fähigkeit hat, an mehreren Orten zugleich zu sein, dann bedeutet das hier, dass sie auch zwischen den Erzählebenen geistert: Wenn wir Herzog auf Machu Picchu sitzen sehen, wo er von der hier gedrehten Anfangsszene seines Films AGUIRRE, DER ZORN GOTTES (BRD 1972) berichtet, wechselt das Bild vom neu gedrehten Material zur Szene aus dem Spielfilm. Herzogs Bericht vor Ort wird dadurch zum Audiokommentar seines früheren Films, und in einem nächsten Schritt wird auf der Tonspur auch noch die Tonaufnahme durch ein später im Studio aufgenommenes Voice-over von Herzog ergänzt. Herzog, anfänglich im On des Filmbildes, rückt ins Off, seine Stimme aber behält an beiden Orten die Kontrolle. Herzogs Stimme vor Ort wird durch Herzogs Stimme aus dem Off abgelöst, wieder einmal gibt der Filmemacher sich selbst das Stichwort: totale akustische Monomanie.

Diese ist umso bemerkenswerter, als sich MEIN LIEBSTER FEIND ja dem Verhältnis zu einem Schauspieler widmet, der nicht zuletzt durch seine

durchdringende Stimme charakterisiert ist. An einer Stelle hören wir auch aus dem Off einen der berühmtesten Wutausbrüche Kinskis, wie er Herzog am Set anschreit. Dem immer exaltierteren Gebrüll des Schauspielers antwortet Herzog mit ruhiger Stimme »Ich gebe hier die Regieanweisungen«, und auf Kinskis Worte, auch Regisseure wie David Lean und Bertolt Brecht hätten ihre Drehwünsche jeweils mit ihm besprochen, meint er: »Was Brecht und David Lean gemacht haben, ist mir wurst.« Das Filmbild zeigt bei diesem letzten Satz Herzog auf einem Felsen im Fluss stehen und führt so auch noch visuell jene selbstsichere Autorität vor, die bereits auf der Tonspur zu hören war. MEIN LIEBSTER FEIND ist damit auch die Geschichte eines Kampfes zwischen zwei Stimmen, wovon die eine zu den berühmtesten, lautesten und gefürchtetsten der Filmgeschichte zählt, in diesem Film aber gleichwohl die unterlegene ist. Schon den Anfang seiner Zusammenarbeit mit Kinski beschreibt Herzog als vokale Konfrontation. Während wir Herzog im Zug dem peruanischen Urubamba-Fluss entlangfahren und nachdenklich aus dem Fenster blicken sehen, erzählt sein Voice-over: »Ich hatte Kinski mein Drehbuch [zu AGUIRRE] geschickt, und zwei Nächte darauf weckte mich das Telefon um drei Uhr morgens. Ich konnte erst gar nicht ausmachen was los war, denn ich hörte nur unartikulierte Schreie. Am anderen Ende der Leitung war Kinski.« Die Stimme in ihrer reinsten Form, als pures, von aller Signifikation entkleidetes Geschrei, hat hier ihren Auftritt. Doch hören wir von ihr nur durch die Erzählung Herzogs, durch die Stimme des Regisseurs, die aus dem Off zu uns spricht, während wir ihn zugleich auch im Bild sehen, stumm im Zug sitzend. Herzog ist On und Off im selben Moment, zugleich unsichtbares »acousmètre« und sichtbarer Protagonist.²⁸ Hier, und nicht am anderen Ende der Leitung spricht die mächtigste Stimme.

Das Voice-over im Dokumentarfilm, so argumentiert Jean-Louis Comolli (in expliziter Anlehnung an Michel Chions Ausführungen zur Stimme), beziehe seine Autorität nicht nur aus der Tatsache, dass es körperlos sei und geradezu aus dem Himmel zu fallen scheine, sondern »auch daraus, dass es alleine spricht und als Stimme eines Einzelnen eine Stimme aller darstellen möchte«.²⁹ Dieses »alleine sprechen« der akusmatischen Kommentarstimme hat dabei durchaus auch konkrete tontechnische Dimensionen, etwa dass sie nah am Mikrofon (*close miking*) aufgenommen wird, was den Eindruck von Intimität und Präsenz verstärken soll, und dabei auf jeglichen Hall verzichtet wird, welcher die Stimme in einem

28 Herzogs Stimme wechselt damit in diesem Film auch zwischen allen vier möglichen Stimm-Modi von »voice over«, »voice in«, »voice out« und »voice through«, wie sie Serge Daney differenziert hat. Vgl. Serge Daney: Back to Voice: On Voices over, in, out, through, in: Gonzalo de Lucas, Manuel Garin u.a. (Hg.): Words as Images. The Voice-over (= Cinema Comparat/ive Cinema, H. 3/1 [2013]), S. 18–20.

29 Jean-Louis Comolli: Oralität und Orakel – Zur Trennung von Körper und Stimme (2006), in: Volko Kamensky, Julian Rohrer (Hg.): Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm, Berlin 2013, S. 228–251, hier S. 238.

konkreten Raum verorten würde.³⁰ Die Kommentarstimmen »benötigen den Nicht-Ort des Tonstudios, die Abstraktion des Sendesaals. Sie verdrängen die Geräusche der Welt – eben jener Welt, die ihnen Gehör schenkt.«³¹ Diese Verdrängung der Geräusche und mithin auch die Verdrängung anderer Stimmen, um allein sprechen zu können, ist, was Herzogs *MEIN LIEBSTER FEIND* vorführt. So auch, wenn er am Anfang des Films einen von Kinskis Wutausbrüchen und dabei auch dessen Stimme nachmacht, dabei aber gar nicht wie Kinski, sondern immer nur wie Herzog klingt. »Prosopopoeia«, so nennt man in Rhetorik und Dichtkunst das Verfahren, dem, was nicht anwesend ist, den Toten, den übernatürlichen Wesen, aber auch den leblosen Gegenständen eine Stimme zu verleihen,³² und Herzog, der Dichter und Fabulierer, ist darin Meister. Doch verleiht er dem verstorbenen Kinski die Stimme, um ihm damit zugleich das Wort abzuschneiden. Am Ende behält Herzog buchstäblich das letzte Wort: »Ich sehe uns zurück im Dschungel, zusammen in einem Boot [...]. Und dann sehe ich ihn mit einem Schmetterling [...].« – die Formulierungen dieser letzten Sätze des Voice-over-Kommentars klingen, als würde Herzog diese Ansichten bloß imaginieren. Das Filmbild aber zeigt uns derweil, dass das, was die Stimme als Vision formuliert, tatsächlich passiert ist. Doch wirkt der fotografische Beweis dabei nur wie eine Illustration. Herzogs Erzählung buchstabiert nicht die Bilder nach, sondern umgekehrt scheinen die Bilder seiner Vision zu folgen, so, als würde sich die auf Film festgehaltene Realität selbst nach der Kommentierung oder vielmehr: Kommandierung von Herzogs Stimme richten. Herzogs allumfassender Prosopopoeia unterliegt schließlich gar das Filmbild.

Den radikalsten Fall eines solchen Kampfes zweier Stimmen und der Unterwerfung der fremden Laute unter das Kommando von Herzogs Stimme und damit wohl den Höhepunkt seines Dokumentarfilmschaffens stellt schließlich *GRIZZLY MAN* (US 2005) dar. Die von Herzog erzwungene Unterwerfung ist dabei umso extremer, als der Filmemacher hier weitgehend mit fremden Material arbeitet, das er sich aber – Kraft seiner Stimme – vollkommen aneignet. Die Videoaufnahmen des Tierschützers Timothy Treadwell, der über 13 Sommer hinweg mit Grizzlybären in Alaska zusammengelebt hatte und schließlich, gemeinsam mit seiner Freundin Amie Huguenard, von einem Bären attackiert, getötet und teilweise gefressen wurde, dienen Herzog als Ausgangsmaterial, aus dem er seinen eigenen Film macht. Was Treadwell gedreht hatte, um die angebliche Schönheit der Fauna zeigen und sich selbst als heroischen Tierfreund inszenieren zu können, wird von Herzog zum Porträt eines zerquälten, zugleich naiven als auch paranoiden Größenwahnsinnigen, der sich an-

30 Vgl. Michel Chion: *The Voice in Cinema*, a.a.O., S. 51.

31 Jean-Louis Comolli: *Oralität und Orakel*, a.a.O., S. 236 [Übersetzung korrigiert, JB].

32 Vgl. Pierre Fontanier: *Les Figures du discours*, Paris 1977, S. 404.

maßt, nicht nur *mit* den Tieren, sondern auch *in ihrem Namen* sprechen zu können. Besonders an dieser sentimentalen Vereinnahmung der Natur scheint Herzog sich zu stoßen. Und zugleich ist dieser »act of ventriloquism«, wie Eric Ames Treadwells Selbstinszenierung als Bärenflüsterer bezeichnet, auch das, was Herzog selbst macht, indem er das fremde Filmmaterial ausweidet und mit seinem eigenen Kommentar füllt.³³ In seinem Versuch, eine Art urgeschichtlicher Begegnung zwischen Mensch und Wildnis zu erleben, habe Treadwell eine ultimative Grenze überschritten, erläutert Herzogs Stimme, während das Filmbild zeigt, wie aus dem Off Timothy Treadwells Hand nach einem jungen Bären vor der Kamera greift und dieser plötzlich zurückzuckt. Die Szene, so abgestimmt auf Herzogs Audiokommentar, wird nun plötzlich zur Bestätigung – nicht von Treadwells Intentionen, sondern von dem, was Herzogs in dem fremden Material sieht, wie auch Thomas Austin in seiner Lektüre dieser Szene festgehalten hat: »The effect is to prioritize the voice-over at this point, producing the images as illustrations of the spoken word.«³⁴

Den ultimativen Akt, die eigene Stimme an die Stelle des anderen zu setzen, findet in *GRIZZLY MAN* aber gar nicht so sehr in einer tatsächlichen Artikulierung statt, sondern vielmehr in einer Szene des Schweigens. In der vielleicht berühmtesten Sequenz, exakt in der Mitte des Films, sehen wir Herzog, wie er über Kopfhörer jener Aufnahme lauscht, welche das grausige Ende von Treadwell und Huguenard dokumentiert: Der Aktivist hatte die Kamera laufen lassen, die Kappe aber nicht vom Objektiv entfernt, als er und seine Freundin von dem Bären attackiert wurden, sodass auf dem Video zwar ihr Todeskampf zu hören, nicht aber zu sehen ist. Herzog lässt uns (und auch die Besitzerin des Videobandes, Jewel Palovak, eine Freundin Treadwells) diese Aufnahme jedoch nicht hören. Anfangs berichtet er noch, dass er Amy rufen höre »Get away, get away«, dann verstummt er, während die Kamera auf Jewel Palovak zoomt, die immer gebannter Herzog anschaut. Dann bittet Herzog, sie möge das Band abschalten, nimmt die Kopfhörer ab, schweigt lange, während die Frau zu weinen beginnt, und sagt schließlich: »Jewel, you must never listen to this.« Herzogs Kommando, man dürfe sich dieses Tondokument niemals anhören, ist beängstigender, als es jede noch so explizite Tonaufnahme sein könnte. In der Verweigerung, uns die tatsächlichen Schreie und Laute von Treadwell, Huguenard und dem Bären vorzuspielen, pflanzt er uns zugleich die Frage ein, wie wohl diese schlimmste aller Tonaufnahmen sich anhören möge.³⁵ Und es ist, als würde Herzog hier noch weiter gehen, als

33 Vgl. Eric Ames: *Ferocious Reality*, a.a.O., S. 243.

34 Thomas Austin: »... To Leave the Confinements of His Humanness« Authorial Voice, Death and Constructions of Nature in Werner Herzog's *Grizzly Man*, in: ders.: Wilma de Jong (Hg.): *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Maidenhead / New York 2008, S. 51–66, hier S. 53.

35 Dass im Internet prompt gefälschte Tonaufnahmen aufgetaucht sind, würde ich weni-

es der Bär getan hat, und nicht nur die Körper, sondern auch die Stimmen, die Stimmen der Menschen und der Tiere verschlingen. »That's what I'm talking about! That's what I'm talking about! That's what I'm talking about!«, sagt Treadwell am Anfang des Films in einem Moment plötzlicher Erregung in die Kamera. Sein Sprechen rührt an eine extreme Grenze. Noch weiter aber geht Herzogs schweigende Stimme. Das Schweigen, so schreibt der Philosoph Mladen Dolar, ist die absolute, die ekstatische Dimension der Stimme, in der all das ausgelöscht wird, was an der Stimme noch Sinn versprach.

Mitten im Universum der Rede tut sich ein Bruch auf, ausgelöst durch das Schweigen, durch diese taube Stimme, die alle anderen Stimmen enteignet und das Universum des Sinns aufsprengt. [...] Wir erwarten eine Antwort vom Anderen, wir wenden uns an ihn in der Hoffnung auf eine Antwort, bekommen aber nichts als die Stimme. [...] Die Rede ist des Subjekts, die Stimme aber gehört dem Anderen, sie entsteht in der Schleife seiner Leere.³⁶

An dieses letzte Extrem führt uns die Stimme Werner Herzogs heran und schweigt noch darüber hinaus.

ger als Beleg für Sensationsgeilheit als vielmehr als Symptom einer Sehnsucht nach Beruhigung deuten: Jede noch so monströse Aufnahme ist besser zu ertragen als das Ungehörte.

³⁶ Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main 2007, S. 212ff.