

Sublieme aspecten in het cinematografisch oeuvre van Werner Herzog

Reflecties van Longinus' *Peri Hupsous* in Herzogs *Lektionen in Finsternis*

Stephanie Van Aken

In 1992 maakte de Duitse filmmaker Werner Herzog (°1942) *Lektionen in Finsternis*, een film met als onderwerp het Koeweitse landschap na afloop van de Golfoorlog in 1991. Het conflict in Koeweit werd reeds via televisie zichtbaar gemaakt aan de wereld. Vooral grote nieuwsdiensten als CNN voorzagen in beelden hoewel Herzog vond dat deze een te kleine impact hadden op het maatschappelijke bewustzijn. De constante nieuwsupdates die als een beeldenstroom de huiskamer binnenkwamen, veroorzaakten volgens hem een soort van gewenning. Het conflict werd een spektakel. Met *Lektionen in Finsternis* wou Herzog nieuwe beelden maken van hetzelfde onderwerp, beelden die een kijker mogelijks dieper konden treffen dan de nieuwsberichtgeving dat deed. Herzogs film wordt gekenmerkt door een heel andere esthetiek dan nieuwsberichtgeving; de film bestaat ook uit documentair beeldmateriaal maar zet vooral in op het tonen van nieuwe beelden die door middel van een beredeneerde beeldvoering subliem effect genereren.

In dit artikel wordt een poging ondernomen om een aanvulling te bieden op reeds bestaand onderzoek naar sublieme aspecten in Herzogs werk. Aan de hand van het filosofische concept van het 'sublieme', zoals beschreven door de antieke auteur Pseudo-Longinus in zijn geschrift *Peri Hupsous* (ca. 1^{ste} eeuw n.C.), wordt de focus gelegd op filmische strategieën die Herzog implementeert om sublimiteit te evoceren. De keuze voor Longinus en zijn notie van het sublieme is geenszins arbitrair. Er wordt geopteerd om de analyse niet te steunen op de Burkeaanse of Kantiaanse visie op het sublieme vanwege de persoonlijke connectie tussen Herzog en Longinus. In *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth* stelt Herzog zelf het geschrift van Longinus gelezen te hebben en hem te beschouwen als een auteur die hem nauw aan het hart ligt vanwege de tastbaarheid van diens gedachten en gebruik van voorbeelden met betrekking tot het sublieme (Herzog en Weigel 10). Longinus betracht sublieme momenten te lokaliseren en te analyseren daar waar ze zichzelf voordoen, in teksten (Porter 16); hij illustreert zijn gedachten aan de hand van concrete voorbeelden. Niettemin is het ook belangrijk de verschillen tussen Herzog en Longinus indachtig te zijn. Eerst en vooral worden beide figuren gescheiden door een enorme temporele kloof; Longinus is een auteur uit de eerste eeuw na Christus en Herzog een filmmaker

uit de 20^{ste} en 21^{ste} eeuw. Daarnaast zijn beide figuren ook werkzaam binnen twee verschillende media, namelijk het gesproken of geschreven woord en de film. David Blakesley maakt echter een connectie tussen retoriek en film. Hij schetst in het essay “Defining Film Rhetoric” punten van gelijkenis tussen de kwaliteiten van de retoriek en die van de film. Film wordt daarbij opgevat als een gestructureerd gegeven met een talige en zelfs retorische kwaliteit. Niet alleen de inhoud, het beeld, maar ook de compositie bepaalt het visuele vertoog (Blakesley 111-133). Het is deze gedachte, de connectie tussen retoriek en film, die mee het vertrekpunt vormt voor dit artikel.

Het artikel wordt opgevat als een onderzoek naar reflecties van het Longiniaanse sublieme in Herzogs *Lektionen in Finsternis*. Hiervoor wordt in eerste instantie aandacht besteed aan Longinus’ idee over de ‘grootheid van gedachte’ als bron voor sublimiteit. Vervolgens wordt niet alleen duiding gemaakt van inhoudelijke aspecten (zoals het voorgronden van de stilte als subliem thema) maar ook van stilistische strategieën (de weergave van het landschap via amplificatie) die in *Lektionen in Finsternis* vervat liggen en sublimiteit genereren. Er wordt nagegaan hoe ideeën uit de retoriek resoneren in het beeldmateriaal van *Lektionen in Finsternis*; Longinus’ ideeën worden getoetst aan de filmpraktijk van Herzog.

Lektionen in Finsternis

Werner Herzog had, voorafgaand aan de productie van *Lektionen in Finsternis*, een voorstel gekregen van filmkanaal Premiere om een documentaire te draaien over Red Adair, een bekend Texaans bestrijder van aardolie- en aardgasbranden. Herzog wees dit aanbod af, maar deed een tegenvoorstel om een documentaire te draaien over de olievelden in Koeweit. Iraakse troepen hadden zich recent uit Koeweit teruggetrokken; wat ze achterlieten was een dor landschap met brandende olievelden. Premiere ging akkoord met Herzogs voorstel waarop de twee partijen met elkaar in zee gingen (Ames 66).

Herzogs crew kwam een maand voor het laatste olieveld geblust werd, in oktober 1991, aan in Koeweit. Omdat men reeds begonnen was met het blussen van de olievelden ontstond er tijdsdruk om de film alsnog te kunnen draaien. Herzog nam daarom contact op met Paul Berriff, de man die de uiteindelijke beelden voor *Lektionen in Finsternis* gemaakt heeft, aangezien hij de enige was die reeds permissie had om in Koeweit te filmen (Prager, *The Cinema of Werner Herzog* 179). Daarnaast werd een groot aandeel van de beelden gefilmd vanuit een helikopter nog voor Herzog zelf in Koeweit aanwezig was. Deze beelden werden

twee dagen voor zijn aankomst gemaakt door cameraman Simon Werry, een expert in luchtfotografie. Herzog had echter duidelijk gecommuniceerd welke beelden hij wou, namelijk zoveel mogelijk ononderbroken *travelling shots* van het landschap. Omgevingsfactoren hebben, naast Herzogs instructies, in sterke mate bepaald welke beelden er konden genomen worden. Men moest rekening houden met de beweging van de vlammen en met veranderingen in de luchtstromingen die de helikopter konden beïnvloeden. Deze factoren bepaalden mee de esthetiek van de beelden.

De beelden van Berriff en Werry werden door Herzog uiteindelijk samengebracht in *Lektionen in Finsternis*. De beelden peilen naar een bepaalde ervaring bij de kijker; een ervaring die fysiek en emotioneel is en die de kijker kan beroeren, iets waar volgens Herzog beelden uit nieuwsberichtgeving ten tijde van het conflict niet in slaagden (Prager, *The Cinema of Werner Herzog* 70). Herzog stelt:

We have all watched so many horrific things on the news that we have become totally – and dangerously – inured to them. When it came to these spectacular fields of burning oil, everyone seemed to forget them the very next day. (Herzog and Cronin 243-245)

Herzog wou hier tegengewicht bieden; hij brengt het landschap door middel van nieuwe beelden naar voor en streeft naar een diepere ervaring ervan (Herzog and Cronin 243-245). Hij stelt daarbij dat het belangrijk is om nieuwe beelden te zoeken en te brengen, beelden die de wereld tonen op een manier die we nog niet gezien hebben. Men moet zich als filmmaker bijna opstellen als archeoloog om op zoek te gaan naar “unprocessed and fresh images” (Prager, *Landscape of the Mind* 89-102). Hij kiest nieuwe beelden, of zoals Longinus zou stellen, de geschikte woorden, om eenzelfde gedachte opnieuw te formuleren. Eric Ames stelt in zijn boek *Ferocious Reality – Documentary According to Werner Herzog* dat “through landscapes, then, Herzogs film appeals to the imagination as a counterforce to the sense of witness that cable news broadcasting had promised but failed to provide” (72). Dat de beelden anders zijn dan deze uit de nieuwsberichtgeving wordt geïllustreerd door het genre waar Herzogs film in ondergebracht werd, namelijk science-fiction. Koeweit – of ruimer gezien onze planeet – is bijna niet herkenbaar op de beelden die getoond worden, hoewel alle beelden documentair zijn. In *Lektionen in Finsternis* is Koeweit nauwelijks herkenbaar en wordt de plek voorgesteld als een willekeurige planeet in ons zonnestelsel (Prager, *The Cinema of Werner Herzog* 179):

Calling 'Lessons of Darkness' a science fiction film is a way of explaining that the film has not a single frame that can be recognised as our planet, and yet we know it must have been shot here. (...) The film plays out as if the entire planet is burning away, and because there is music throughout the film, I call it 'a requiem for an uninhabitable planet.' (...) 'Lessons of Darkness' is a requiem for a planet that we ourselves have destroyed. (Herzog and Cronin 249)

Lektionen in Finsternis is een film die als studie van een oorlogstrauma fungeert, wat voor Herzog meer betekent dan inzoomen op 'the politics of war'. Hij had niet tot doel een politieke film te maken die ingaat op zeer concrete feiten. Hij is vooral geïnteresseerd in het effect van oorlog en geweld op de mens en zijn omgeving. Hij wil eerder een impressie van de apocalyps onthullen dan kijkers te onderrichten over de details van de Golfoorlog (Prager, *The Cinema of Werner Herzog* 149). *Lektionen in Finsternis* werd uiteindelijk opgenomen in slechts een week tijd (Ames 66) en werd een 54 minuten durende film, gestructureerd in dertien hoofdstukken. De film werd goed ontvangen in de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk, maar kreeg kritiek in Duitsland. Bij de screening op de Berlinale werd Herzog uitgejouwd en bedreigd door de aanwezigen. *Lektionen in Finsternis* was volgens sommigen een "aesthetisation of horror" (Cronin and Herzog 293). Gruwel werd volgens hen tot iets schoons verheven. Het is echter net deze werkwijze, een feit via stilering een nieuwe dimensie geven, die Herzogs handelsmerk is en sublimiteit of - zoals hij het noemt - een 'ecstatic truth' mogelijk maakt.

Ecstatic Truth

Herzog maakt met de beelden van Koeweit, in tegenstelling tot een historische claim, een universele claim; een voorafspiegeling over het lot van onze planeet (Prager, *The Cinema of Werner Herzog* 180). Hiervoor maakt hij Koeweit onherkenbaar zodanig dat de vernieling van Koeweit door het Iraakse leger als een vernieling van de planeet door de mensheid kan begrepen worden (Herzog and Cronin 249). Hij speelt daarvoor duidelijk met de spanning tussen het factuele en de stilering ervan om te komen tot wat hij beschrijft als 'ecstatic truth' (Herzog and Cronin 179-180).

Het factuele staat voor Herzog gelijk aan een objectief observeren en weergeven waardoor objectieve kennis of waarheid tot stand zou komen. Herzog stelt echter dat het factuele slechts een oppervlakkige waarheid kan bieden. Hij illustreert

deze stelling met zijn aversie ten opzichte van de zogenaamde *cinéma vérité*. Belangrijk is meteen een nuance aan te brengen; Herzog heeft het hier niet over de Franse *cinéma vérité* (de stroming uit de jaren 1950 die geassocieerd wordt met Jean Rouch), maar over de Amerikaanse *direct cinema* die een observationele cinema was (Ames 9). Vanwege de observationele insteek bereikt deze cinema volgens Herzog “a merely superficial truth, the truth of accountants” (Herzog, *Minnesota Declaration*). Een cinema die enkel observeert is daarom niet meer dan “recording”; er is slechts een stenografische functie met betrekking tot de realiteit. Wat Herzog ten opzichte van een louter factuele insteek plaatst, is zijn eigen streven naar ‘ecstatic truth’. De ‘ecstatic truth’ die Herzog voorstelt in zijn *Minnesota Declaration*, betaamt stilering in tegenstelling tot een uitsluitend observeren met de camera (Ames 9-10). Via de ‘ecstatic truth’ betracht Herzog diepere strata in cinema bloot te leggen, iets wat via het louter factuele nooit zou kunnen (Herzog, *Minnesota Declaration*). Filmtheoreticus Stella Bruzzi denkt mee in de richting van Herzog. Met betrekking tot het genre van de documentaire stelt ze dat een documentaire veel meer is dan enkel een registratie van een externe waarheid. Voor haar zijn documentaires steeds “performative acts”: de waarheid wordt gevormd wanneer men de documentaire filmt, wanneer men de beelden draait. Dit druist in tegen de gedachte dat documentaire beelden in het algemeen een soort objectieve registratie zijn van een waarheid of een werkelijkheid die extern is aan ons (Bruzzi 153-180). Er is altijd mediatie en stilering in het spel, de waarheid op het scherm komt tot stand tijdens het maakproces.

Bijgevolg omschrijft Eric Ames Herzogs documentaires als “scripted, staged, arranged, and fabricated, as is well known, but they are also unscripted, improvised, contingent, and exploratory” (6). Er is met andere woorden steeds een wisselwerking tussen objectieve registratie en stilering; non-fictie en fictie raken in zijn werk vermengd. We zouden daarom volgens Ames *Lektionen in Finsternis* kunnen beschrijven als een apocriefe documentaire. Hiermee bedoelt hij niet dat de documentaire vals of fictief is, maar de term onderstreept het gebruik van combinaties die bestaan uit extremen; een bijna mythisch ogend frame wordt geplaatst op een bestaande historische gebeurtenis en de apocalyptische beelden die we zien resulteren uit zoiets als documentaire *footage* (66). In *Lektionen in Finsternis* is er amper feitelijke informatie aanwezig; er wordt geen melding gemaakt van belangrijke data met betrekking tot de oorlog, de film lijkt zich deels af te spelen voor de oorlog hoewel de beelden allemaal opgenomen zijn na de oorlog, er zijn geen duidelijke politieke figuren in beeld, er wordt niet verduidelijkt wie de aanvaller of het slachtoffer is, wie de brandweermannen in beeld zijn of wat ze exact doen. Zelfs de titels van de

hoofdstukken blijven abstract. Herzog presenteert ons enkel apocalyptische beelden die hun eigen betekenis krijgen in de film, bijna onafhankelijk van de werkelijke historische gebeurtenis die ze in beeld brengen. Ze creëren en ‘ecstatic truth’ die mikt op een ervaring bij de kijker die raakpunten vertoont met de ervaringscategorie van het sublieme (*Prager, The Cinema of Werner Herzog* 179-181).

‘Phantasia’ als visualisering

In zijn geschrift *Peri Hupsous* stelt Longinus dat het sublieme een concept is dat niet zozeer gezien moet worden als de kracht van overreding die aangewend wordt door de redenaar, maar eerder als de mogelijkheid die het genie heeft om een toehoorder in vervoering te brengen zodanig dat deze boven zichzelf kan uitstijgen. De belangrijke vraag die in *Peri Hupsous* vrijwel meteen naar voor komt is of deze kracht van de vervoering, deze ‘verhevenheid’ of ‘diepte’, via een bepaalde methode kan bereikt worden (Longinus 22). Longinus stelt dat velen zullen zeggen dat dit enkel aanleg van het individu vereist, maar hijzelf ziet het anders:

De natuur kent in uitingen van vervoering en emotie grotendeels haar eigen wetten, maar heeft niet de gewoonte onwillekeurig en volkomen onsystematisch te werk te gaan. (...) Grootheid loopt gevaar wanneer ze ongecontroleerd en zonder steun en tegenwicht aan zichzelf wordt overgelaten en de speelbal wordt van louter impulsiviteit en roekeloosheid. Grootheid heeft vaak een prikkel nodig, maar even vaak een teugel. (Longinus 23)

Longinus lijkt hier dus te duiden op de noodzakelijkheid van een zekere aanleg, het hebben van grote gedachten en emotie, maar evengoed op de notie van techniek om vorm te geven aan die gedachten en emotie. De vijf bronnen voor het sublieme die Longinus zal beschrijven (Heath 17) kunnen daarom onderverdeeld worden in twee groepen; enerzijds de bronnen die aangeboren zijn zoals de grootheid van gedachte en de felle en bezielde emotie, en anderzijds de bronnen die getuigen van techniek zoals vorming van figuren, de stijl en tot slot de waardige en verheven compositie. De prikkel (gedachte en emotie) is van cruciaal belang, maar heeft steeds, zoals Longinus benadrukt, een teugel nodig in de vorm van techniek. Het sublieme bereiken, vooronderstelt een noodzakelijk samengaan van ‘physis’ (‘natuur’) en ‘technè’ (‘kunst’) waarbij ‘technè’ als ‘physis’

moet verschijnen. De kunst moet natuurlijk ogen, alleen zo kan men grootheid bereiken (Madelein 14).

Wat is dan die 'grootheid' waar Longinus het over heeft? Longinus biedt geen concreet antwoord op deze vraag, maar wat vaststaat is wat deze grootheid niet is. Zo moet grootheid niet worden opgevat als de verheven stijl (Madelein 9). Malcolm Heath sluit zich daarbij aan en stelt: "sublimity cannot be equated with any single style or technique" (19). Deze negatie kan afgeleid worden uit de verschillende voorbeelden die Longinus gebruikt in *Peri Hupsous*; de voorbeelden die hij aanhaalt ter illustratie van bepaalde concepten zullen inderdaad vaak van karakter en stijl verschillen (Madelein 9). James Porter stelt echter dat het beter is om in het geval van bovenstaande visies het woord 'stijl' te vervangen door 'genre'. Porter spreekt in dat verband over "the capacity of any expression in any genre to elevate itself to a level of sublimity under the appropriate circumstances" (18). Het sublieme kan volgens Porter plaatsvinden binnen verschillende genres.

Belangrijker dan het vraagstuk over stijl of genre in connectie tot het sublieme, is volgens Porter evenwel Longinus' interesse in de logica van expressie en uitdrukking. Longinus was voornamelijk geïnteresseerd in het dynamisme en de energie ervan waardoor ideeën en beelden tevoorschijn konden worden getoverd in de geest van de toehoorder (18). Longinus duidt op het potentieel van de expressie om ook datgene wat werkelijk groot en subliem is, datgene wat onze ziel verheft en ons diep treft, te concretiseren (28-29). Het doel is iets te presenteren wat ons als toehoorder verheft, waardoor we onszelf ontstijgen en kunnen opgaan in dat wat we horen of aanschouwen. De toehoorder zelf is daarbij van enorm belang, het sublieme effect wordt immers in hem gegenereerd. Het gaat erom een grote gedachte adequaat te kunnen verbeelden waarbij de toehoorder een transformatie doormaakt naar een verheven staat. Christophe Madelein wijdt in zijn boek *Juigchen in Den Adel Der Menschlijke Natuur: Het Verhevene in de Nederlanden (1770-1830)* een hoofdstuk aan die verandering in de toehoorder. Madelein stelt dat deze verandering in de toehoorder bewerkstelligd wordt door 'ekplexis' (vrij vertaald als 'schok' of 'verwondering') en resulteert in 'ekstasis' (vrij vertaald als 'vervoering').

'Ekplexis' zou de "schok van het verrassende, het onbekende en schijnbaar betekenisloze" (Madelein 12) zijn. Datgene wat een publiek kan verrassen en verwonderen is meteen ook krachtiger dan datgene wat louter kan overreden of bevallen (Shaw 13-14). Daarbij is 'ekplexis' het doel van de dichter, van de poëzie (Doran 71). 'Ekplexis' verschilt daarom van het concept 'enargeia' of 'verlevendiging' dat het doel is van proza. Volgens Robert Doran heeft poëzie in

tegenstelling tot proza “more scope for the marvelous or the fantastical (...) a quality of exaggeration which belongs to fable and goes far beyond credibility” (71). Niettemin hebben zowel poëzie als proza de “hartstochtelijke bewogenheid” tot doel (Longinus 46). In het geval van het werk van Herzog, dat zich situeert binnen het medium film en niet binnen de poëzie, zou niettemin in termen van ‘ekplexis’ kunnen gesproken worden. Wanneer Herzog spreekt over *Lektionen in Finsternis* stelt hij steevast dat hij niet tot doel had een politieke film te maken die een publiek zou onderrichten over de Golfoorlog (Prager, *The Cinema of Werner Herzog* 149). Hij wil via een poëtisch gebruik van beelden een impressie van de apocalyps onthullen, een film maken die fungeert als een requiem voor een onbewoonbare planeet die de mens zelf vernietigd heeft (Herzog and Cronin 249).

Tot slot wordt ‘ekstasis’ beschreven als het uiteindelijke effect dat de ‘ekplexis’ genereert in de toehoorder, namelijk de vervoering. In die vervoering wordt het verhevene mogelijk, een moment waarop “de redelijke vermogens worden (...) uitgeschakeld, en onze emotionele reactie het roer overneemt” (Madelein 12-13). Uiteindelijk stelt Longinus dat de grootheid van gedachte van cruciaal belang is voor het sublieme; “het sublieme is de weerklank van grootheid van geest” (31-32). De grootheid van geest of gedachte brengt iets voort wat volgens Longinus bewondering wekt, alsook tijdloos is. Het wordt tot uiting gebracht door onafhankelijke geesten, door individuen met diepgang (31-32).

Na deze beschrijvingen over de grootheid van gedachte doet zich een lacune voor in *Peri Hupsous*, wat het bemoeilijkt om te weten wat Longinus nog meer zou zeggen over de grootheid van gedachte. Niettemin blijven wel enkele noties bij die te koppelen zijn aan het werk van Herzog en meer bepaald aan *Lektionen in Finsternis*.

Wanneer er bijvoorbeeld over het veruitwendigen van grote gedachten gesproken wordt, valt te bemerken dat voor Longinus verbeelding en woordkeuze daarbij centraal staan. Longinus stelt in paragraaf 15 van *Peri Hupsous* dat “phantasia of concretisering” bevorderlijk is voor het creëren van grandeur en spanning met betrekking tot het sublieme. De term ‘phantasia’ zou ingevuld kunnen worden als ‘visualisering’ (Refini 44). Het duidt op de verbeeldende capaciteit van de geest om niet alleen beelden te reproduceren in het gesproken woord maar ook om volledig nieuwe beelden te produceren. De verbeelding maakt daarbij niet alleen het onzichtbare zichtbaar, maar is ook in staat om beelden te creëren die niemand ooit zag (Doran 70).

In *Peri Hupsous* wordt uitgelegd hoe de redenaar een beeld of gedachte kan concretiseren. Volgens Longinus gaat het erom dat een redenaar een gedachte

tastbaar en concreet dient te maken in goed gekozen woorden, dit in de mate dat een toehoorder zich de gedachte glashelder kan voorstellen (46-49). Wanneer de toehoorder dat kan, wanneer dit hem overkomt, wordt hij ook gemakkelijker opgenomen in het betoog en meegevoerd. De gedachte – in haar gepaste verwoording of verbeelding – heeft ook de kracht om de verbeelding van de toehoorder te prikkelen. Een redenaar verleent op die manier “spanning en bewogenheid (...) aan het betoog (...)” en “in combinatie met de feitelijke bewijsvoering zal het de toehoorder niet alleen overtuigen maar zelfs overmeesteren”, aldus Longinus (50).

Door deze prikkeling wordt onze aandacht als toehoorder “afgeleid van de argumentatie naar het overrompelende beeld, dat in zijn schittering de feiten zelf onzichtbaar maakt” (50). Het overrompelende beeld is echter geenszins gescheiden van de feiten. De rijkere en beeldende beschrijving ervan gunt een toehoorder een diepere beleving van de feitelijke aspecten (48). De kracht van de verbeelding, de zintuiglijkheid van de taal, maakt een onmiddellijk begrip mogelijk dat veel dieper treft dan wanneer men enkel een relaas van feitelijkheden zou geven zonder aandacht voor de presentatie of verwoording ervan.

Naar analogie met Longinus’ “overrompelende beeld, dat in zijn schittering de feiten zelf onzichtbaar maakt” (50) komt Herzog in interviews en in zijn *Minnesota Declaration* herhaaldelijk terug op de noodzaak om verbeelding toe te laten en toe te passen op het factuele zodat een ‘ecstatic truth’ mogelijk wordt. Zonder verbeelding, een gepaste visualisering, kan het factuele ons immers niet meer bieden dan een oppervlakkige waarheid die ons uit zichzelf geenszins kan vervoeren. Herzog stelt:

There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization. (Herzog, *Minnesota Declaration*)

Het samenkomen van de factuele werkelijkheid en de filmische visualisering ervan is een noodzakelijke opstap naar de ‘ecstatic truth’, een waarheid die een toeschouwer kan vervoeren en een weg opent naar het sublieme. Wanneer we ‘phantasia’ als ‘visualisering’ definiëren, kan gesteld worden dat deze notie voor zowel Longinus als Herzog cruciaal is. Longinus heeft het over de tijdloosheid van de gedachte en de bewondering die het wekt, waarbij hij mooie woorden als het licht van de gedachte ziet (56), als datgene wat de gedachte zichtbaar kan maken en bijgevolg bepaalt welk effect deze op ons heeft. In Herzogs *Lektionen in*

Finsternis schemeren vooral universele thema's door zoals het trauma, het geweld of de dood. Door hun universeel karakter, en de keuzes die door Herzog gemaakt worden omtrent de verbeelding en de stilistische weergave van het onderwerp, wordt een subliem effect beoogd.

Het stilzwijgen als visualisering van het oorlogstrauma

Hoewel het landschap de hoofdrol speelt in *Lektionen in Finsternis*, verdwijnt het in twee van de dertien hoofdstukken van de film toch naar de achtergrond, met name in hoofdstuk IV 'Fundstücke aus Folterkammern' en hoofdstuk VI 'Kindheit'. Deze twee hoofdstukken bestaan beiden uit een kort interview met respectievelijk een vrouw en een moeder met kind. Ze worden niet bij naam genoemd. De twee interviews brengen slachtoffers van de traumatische oorlogservaring op de voorgrond; enerzijds een vrouw die – nadat Iraakse soldaten haar zonen folterden tot de dood – haar spraakvermogen verloren heeft en anderzijds een moeder wiens kind niet meer wil spreken sinds soldaten de familie bedreigden en zijn vader ombrachten. Bij de inval zette een soldaat zijn zware laars op het hoofd van de jongen waarna hij diens vader doodschoot. Herzog stelt dat:

each of these passages reminds us that testimony involves not just seeing but also saying. And yet the articulation of traumatic experience is fraught; it defies representation. Under these conditions, silence and speechlessness become articulate forms in their own right. (Cronin en Herzog, *A Guide for the Perplexed* 294)

Het onvermogen van de slachtoffers om te spreken, wordt op zichzelf een communicatiemiddel dat een boodschap overbrengt.

De notie over de kracht van het stilzwijgen vinden we ook terug in het begin van Longinus' *Peri Hupsous*. Wanneer Longinus aan het begin van zijn betoog spreekt over de grootheid van gedachte haalt hij een voorbeeld aan ter illustratie, namelijk het zwijgen van Ajax, een passage uit de *Odyssee* van Homerus (ca. 800-750 v.C). Deze passage handelt over een geschil tussen Ajax en Odysseus over de wapenuitrusting van de dode held Achilles. Wanneer de Grieken de wapenuitrusting niet aan Ajax maar aan Odysseus geven, raakt Ajax buiten zinnen. Odysseus maant Ajax daarop aan zijn woede te laten varen waarna Ajax zwijgend vertrekt (Homerus 525). Longinus beschrijft het zwijgen van Ajax als "groots en verhevener dan welk woord ook" (32).

De grootheid van gedachte kan zich dus via het woord manifesteren, maar evengoed wordt de gedachte zelfs niet in woorden omgezet en wordt ze door een stilte gecommuniceerd. Porter stelt in zijn boek *The Sublime in Antiquity* dat de sublimiteit van Ajax' stilzwijgen voornamelijk mogelijk wordt gemaakt door het omkaderende verhaal. Zonder het verhaal zou de stilte immers niet hetzelfde effect hebben, niet elke stilte is meteen subliem. Het draait ook om de capaciteiten van Homerus om de geladenheid van de stilte te evoceren (94-95). De sublimiteit van het stilzwijgen, die mogelijk gemaakt wordt door de context waarin ze verschijnt, kan ook in *Lektionen in Finsternis* teruggevonden worden. Bij Herzog zien we enerzijds een figuur die niet in de mogelijkheid is te praten, de vrouw uit hoofdstuk IV, en anderzijds een figuur die ervoor kiest om niet meer te praten, de kleine jongen uit hoofdstuk VI.

Hoofdstuk IV, 'Fundstücke aus Folterkammern', toont een kamer waar verschillende martelinstrumenten op twee tafels tentoongesteld liggen. Herzog neemt de tijd om met een *long take* alle instrumenten in beeld te brengen. Op de tonen van Sergei Prokofiev's *Sonate voor 2 violen op. 56* glijdt de blik van de toeschouwer over gevlekte hamers, zweepen, haken, bebloede messen, tangen, instrumenten om elektrische shocks toe te dienen en uiteindelijk een zelf-gefabriceerde elektrische stoel. Vele van de objecten zijn duidelijk bevuil, gebrand en dus gebruikt. Elke vlek staat symbool voor een mishandeld lichaam. De objecten veroorzaken een viscerale reactie, maar nodigen een kijker ook uit om zich de afwezige personen, de mishandelaar en de mishandelde voor te stellen (Ames 70-71). Een volgend shot brengt de vrouw in beeld wiens twee zonen door soldaten werden gefolterd tot de dood erop volgde, terwijl zijzelf gedwongen werd om toe te kijken. "This caused her to lose her speech," zegt Herzog in de *voice-over*, "but she still tried to tell us what had happened" (Herzog, *Lektionen in Finsternis*). Zelfs wanneer de vrouw onverstaanbaar is, zeggen haar blik en haar onvermogen om te spreken genoeg. Zoals Herzog stelt, wordt het onvermogen om te spreken hier zelf een vorm van communicatie (Ames 71).

Hoofdstuk VI, 'Kindheit', is het tweede en meteen ook laatste interview in de documentaire. Het betreft een moeder en haar kind die door soldaten in hun eigen huis bedreigd werden. Daarbij werd de vader van het gezin gedood. Het jongetje is sindsdien gestopt met praten. "The boy used to be able to talk," vertaalt Herzog de moeder in de *voice-over*, "now he says nothing more. Only once he said - mama, I don't ever want to learn how to talk" (Herzog, *Lektionen in Finsternis*). Het illustreert meteen de omvang van het trauma, misschien wel treffender dan een geweldscène die de feiten exact zou weergeven. Het sublieme

of verhevene van de gedachte, zoals Longinus dat in de stilte van Ajax zag, onvouwt zich ook hier. Het trauma kan niet in taal gerepresenteerd worden, het onthult zich slechts in de stilte (Ames 71).

Een trauma wordt cultureel gezien als een vorm van “data loss or representational void” (Zarzycka en Kleppe 979), het trauma gaat het voorstellingsvermogen letterlijk te boven. In beide interviews zijn de figuren niet in staat om in klare taal over de gebeurtenissen die hen overkwamen te vertellen, hun trauma verbaal te uiten (Weber). Het stilzwijgen is, in dezelfde mate als het landschap, een spoor van de oorlog omdat het als *marker* van het trauma fungeert. De stilte wordt echter slechts subliem door het omkaderende verhaal van de Golfoorlog en de connectie die het stilzwijgen heeft tot het trauma van de geïnterviewden. De stilte ontvouwt de impact van het geweld op de mens.

Sublieme beeldvoering

Het Koeweitse landschap speelt een hoofdrol in *Lektionen in Finsternis*. Het overgrote deel van de shots zijn dan ook beelden die dat landschap tonen: van een stadslandschap, naar een ruïneus woestijnlandschap tot een dorre, zwarte vlakte met brandende oliebronnen. Ondanks het feit dat we als kijker, of althans de voorbereide kijker, geïnformeerd zijn dat Herzog met *Lektionen in Finsternis* Koeweit in beeld brengt, verschijnt het landschap als anoniem. Herzog vermeldt geen namen, steden, politieke figuren, data of andere details. Door het wegfilteren van factuele details en informatie laat Herzog ruimte voor interpretatie. Het naakte landschap appelleert aan onze emotie en gevoelswereld (*Prager, Landscape of the Mind* 89-102). De centrale rol die het landschap speelt is geen toeval. Herzog stelt:

A true landscape is not just a representation of a desert or a forest. It shows an inner state of mind, literally inner landscapes, and it is the human soul that is visible through the landscapes presented in my films. (Herzog and Cronin 136)

Het landschap in *Lektionen in Finsternis* fungeert als substituut voor de menselijke ziel en representeert datgene wat concreet afwezig blijft op film (Herzog and Cronin 136). In *Lektionen in Finsternis* is het landschap in al haar gedaanten een spoor van afwezig geweld (Ames 71). Het verminkte landschap is een stille getuige van de gruwelijke taferelen die er zich hebben afgespeeld. Het landschap dat gemarkeerd wordt door sporen uit het verleden prikkelt de

verbeeldingskracht van de kijker om zelf invulling te geven aan de gebeurtenissen die er zich hebben voorgedaan. Het landschap dat Herzog weergeeft, is er een van vernieling en fungeert als *marker* voor het menselijke geweld dat eraan ten grondslag ligt.

Het landschap als spoor van geweld wordt treffend verbeeld. Verschillende hoofdstukken uit de film bevatten beelden van een landschap dat in lichterlaaie staat; waar vuur vervaarlijk uit oliebronnen spuwt, de grond dor en grauw is en vegetatie onder een laag olie is verstikt. Het is een verminkt landschap, zoals Herzog zegt, een landschap dat wij als mensen zelf hebben vernield (Cronin and Herzog 297). Elk spoor in het landschap heeft een geschiedenis en fungeert als indexicaal teken naar acties die het landschap gevormd hebben. Het getuigt van datgene wat we niet kunnen zien; de gevoerde strijd, de slachtoffers en de politieke situatie die ertoe geleid heeft (Ames 71).

Hoofdstuk III, 'Nach der Schlacht', is een hoofdstuk dat duidelijk mediteert op het afwezige verleden. Vanuit een rijdende wagen brengt Herzog door middel van verschillende *long takes* de omgeving in beeld. Hij filmt een woestijnlandschap dat bezaaid is met vernielde oorlogswagens, satellietshotels en brokstukken van allerlei materialen; een achtergebleven slagveld waar sporen van geweld de kijker vragen om zelf een invulling te geven aan de voorgeschiedenis ervan. De kijker weet niet wie er gevochten heeft, wie aanvaller of slachtoffer was of waar het landschap dat men aanschouwt precies ligt. Herzog overstijgt hierdoor het particuliere; het leed en het geweld krijgen een universeel karakter. Er zijn geen feiten om te begrijpen, slechts sporen die we intuïtief moeten trachten te plaatsen vanuit de eigen ervaring, vanuit het eigen geheugen, de eigen herinnering.

Een hoofdstuk waarin duidelijk wordt dat niet enkel de inhoud van het beeld, het subliem ogende landschap, maar ook de compositie van beelden het bewerkstelligen van sublimiteit ondersteunt, is hoofdstuk VII 'Es stieg ein Rauch auf, wie ein Rauch vom Ofen'. Hoofdstuk VII illustreert hoe Herzog inzet op wat Longinus zou beschrijven als 'amplificatie' (41-43). Amplificatie is een stilistische strategie waarbij men eenzelfde situatie of onderwerp achtereenvolgens vanuit verschillende hoeken benadert en zo voor één onderwerp een gevoel van veelheid creëert. Amplificatie is volgens Longinus een stilistische ingreep die subliem effect kan genereren. Het is een stilistische strategie "in which greatness is achieved by gradual accumulation or intensification" (Heath 17). Deze strategie wordt op filmische wijze aangewend door Herzog.

Hoofdstuk VII is een sequentie die iets meer dan zes minuten duurt en uit acht *long takes* bestaat. Slechts één van deze shots is statisch, de overige zeven zijn *travelling shots* gefilmd vanuit een helikopter. Het zijn monumentale beelden die

vloeiend in elkaar overgaan. De trage opeenvolging van lange shots, alsook het lage tempo binnen de shots zelf, zorgt ervoor dat de blik van de kijker haast in het beeld opgezogen wordt waardoor deze mediteert op het centrale onderwerp, namelijk het brandende landschap. Dit ziet Longinus als een strategie die belangrijk is met betrekking tot het sublieme effect in taal; te beknopte formuleringen of een zenuwachtig ritme doen meestal afbreuk aan het sublieme (78-82). Het sublieme effect ligt niet in een kort noch in een langdradig betoog, men moet een zekere monumentaliteit nastreven die een toehoorder opneemt in een verhaal.

Herzog streeft dit na met zijn hypnotiserende, langzame beelden. Hij bouwde de sequentie op in ongeveer vijf grote frasen. Deze frasen zijn gelijkaardig; ze hebben een quasi gelijke interne opbouw en dynamiek, beeld en muziek zijn daarbij enorm met elkaar vervlochten. De opeenvolging van deze vijf grote frasen creëert een spanningsboog die uitmondt in een climax. Dit is waar de idee van amplificatie zichtbaar wordt. Herzog overspoelt de kijker met gelijkaardige beelden, groeiend in densiteit en intensiteit, die het onderwerp vanuit verschillende hoeken in beeld brengen. Door de herhaling wordt een toeschouwer doordrongen van het onderwerp, namelijk de vuurhaarden in het landschap. De beelden worden aan elkaar gemonteerd door middel van een *dissolve* waardoor er een geleidelijke overgang is van het ene naar het andere beeld. Het laat toe dat de kijker zich niet gestoord weet in de bijna meditatieve manier van kijken en zich op die manier ook aan de beelden overgeeft. Deze veelheid aan indrukken die als het ware over de kijker heen walst, dwingt om rationeel begrip langzaam los te laten. De beelden mikken op ervaring, niet op een factueel begrijpen, en vinden zo ingang op een dieper, sensueel niveau waar het sublieme kan ervaren worden (Prager, *The Cinema of Werner Herzog* 83-84). De herhalende *long takes* die op het brandende landschap mediteren, nemen de kijker mee op sleeptouw. Beeld en beeldvoering zijn op elkaar afgestemd. Longinus heeft het in zijn betoog over 'phusis' ('natuur') en 'tèchne' ('kunst') waarbij hij het volgende stelt: "de kunst is pas volmaakt wanneer men haar aanziet voor natuur, en de natuur is geslaagd wanneer zij de kunst binnenin zich verbergt" (58). Ook wanneer hij een bespreking houdt van verschillende stijlfiguren stelt hij:

Het emotionele en het sublieme liggen dicht bij ons hart omdat we er een directe verwantschap mee hebben en hun schittering maakt dat ze altijd eerder de aandacht krijgen dan de figuren. Zo komt er een schaduw over de techniek te liggen en worden ze als het ware toegedekt. (54)

De techniek is met andere woorden belangrijk, maar moet versmelten met de inhoud. De techniek moet bijna onzichtbaar worden. De stijl staat ten dienste van het overbrengen van de inhoud, zo ook in *Lektionen in Finsternis*.

Het eerste shot van hoofdstuk VII is een lange *travelling*: de camera vliegt over donkere olievelden en brengt deze vanuit vogelperspectief in beeld. De camera richt zich vervolgens via een tilt-beweging langzaam op en toont een panorama van het landschap met de eerste vuurbronnen in de verte. De rest van de shots wordt volledig aan hetzelfde onderwerp gewijd en zijn lange, trage odes aan het brandende landschap. Herzog bouwt gestaag op; hij evolueert van het in beeld brengen van een vuurbron in de verte naar beelden die verschillende vuurhaarden dominant op de voorgrond plaatsen. De opbouw van de sequentie geeft aan dat Herzog de beelden niet lukraak gekozen heeft. Er is een crescendo te bemerken. De beelden worden met de tijd steeds voller, prikkelender maar ook abstracter. Op het hoogtepunt van de sequentie is heel het beeld gevuld met vuur en rook zodat een ruimtelijke oriëntatie voor de kijker bemoeilijkt wordt. De oliemeren waar de camera overheen vliegt, weerspiegelen de grote rookpluimen die zich in de lucht aftekenen. De ruimte wordt geabstraheerd; boven- en onderkant vervagen, de rokerige lucht loopt onmiddellijk over in haar eigen reflectie op het olieoppervlak. Lucht en aarde vallen schijnbaar samen. Het hoogtepunt dat door de amplificatie bewerkstelligd wordt, zit in het zesde shot van de sequentie. Hier brengt Herzog verschillende vuurhaarden op een surreële manier in beeld zodat het landschap haast onherkenbaar wordt. We zien verschillende oplichtende vuurhaarden in een donkere omgeving en met de voorwaartse *travelling* van de camera lijkt het alsof het vuur uit een donkere hemel naar beneden valt. Dit creëert een barok beeld dat de zinnen prikkelt en de toeschouwer overvalt.

Het belang van de vormgeving, bij hoofdstuk VII in de vorm van de amplificatie, sluit aan bij wat Longinus zegt over het sublieme; een prikkel, zoals een gedachte of emotie, is nodig, maar deze vooronderstelt meteen ook een teugel, een vorm of figuur om de gedachte te veruitwendigen (23). Het samenspel van inhoud en stijl is onontbeerlijk, de plaatsing van alle elementen is cruciaal. Het aanwenden van amplificatie is een mogelijke strategie om wat Longinus beschreef als 'ekplexis' te bereiken. Door middel van de opeenvolging van beelden, de amplificatie van sublieme landschapsbeelden, wordt het factuele begrip ervan omzeild. De beelden moeten niet begrepen maar ervaren worden. In hoofdstuk VII is amplificatie een strategie die deze ervaring mogelijk maakt. Er wordt een spanningsboog gecreëerd waarin oriëntatie en ruimtelijke perceptie langzaam

vervagen en een overgang gemaakt wordt naar visuele abstractie. De inhoud van de beelden en de beeldvoering zorgen ervoor dat er plaats wordt gemaakt voor een sensuele beleving van wat men ziet, waar een toeschouwer zichzelf, zijn eigen rationele ik, overstijgt.

De opbouw naar de climax is visueel maar ook auditief. Bovenop de amplificatie van beelden is de *soundtrack* onmisbaar. *Soundtrack* mogen we in het geval van *Lektionen in Finsternis* begrijpen als enerzijds het extra-diëgetisch geluid, in de vorm van zowel een *voice-over* als verschillende muzikale composities, en anderzijds diëgetisch geluid, namelijk de omgevingsgeluiden op het terrein. In hoofdstuk VII is de *soundtrack*, bestaande uit een *voice-over* en een muzikale compositie, een enorm ondersteunende factor voor de beelden. Hoofdstuk VII wordt ingeleid op de mysterieuze paukenslagen van *Siegfrieds Trauermarsch* uit Richard Wagner's *Gotterdammerung*. Al snel wordt de kijker geconfronteerd met een *voice-over* bovenop de muziek, waarin Herzog zelf citeert uit de Bijbel van King James I, meer bepaald uit de Openbaring van Johannes:

9:1-2

And the fifth angel sounded, and I saw a star fall from heaven unto the earth: and to him was given the key of the bottomless pit.

And he opened the bottomless pit; and there arose a smoke out of the pit, as the smoke of a great furnace; and the sun and the air were darkened by reason of the smoke of the pit.

9:6

And in those days shall men seek death, and shall not find it; and shall desire to die, and death shall flee from them.

De Openbaring van Johannes is opgenomen in de Bijbel van King James I van Engeland (1566-1625) die aan het begin van de 17^e eeuw sterk inzette op het verhaal van de apocalyps, dit om zijn macht als nieuwe vorst te bestendigen (Fischer-Lichte 70-72). Het is uit deze versie van de Openbaring dat Herzog citeert. Hij verbindt zo de feitelijke beelden van het brandende landschap met de beschrijving van de apocalyps door Johannes. De citaten verheffen ons als kijker boven het particuliere tot iets universeler; de angst voor het einde der tijden en het einde van ons bestaan komt centraal te staan. De *voice-over* begeleidt het panorama van het oplaaiende vuur in de verte alsof dat vuur en die rook zelf uit een bodemloze put opstijgen. Herzog geeft door middel van dit citaat een nieuwe,

diepere betekenis aan de beelden die we zien. Hij zet in op een apocalyptische verbeelding van de historische feiten. Dit gaat terug op wat Herzog zelf zegt over het onderscheid tussen het factuele en de 'ecstatic truth': via stilering wil hij in het factuele een diepere waarheid blootleggen. Hij brengt daarom twee zaken, het feitelijke beeld en de tekstuele referentie die hij er bovenop legt, samen en tracht op die manier een grotere, meer treffende, waarheid te creëren dan wanneer hij enkel een beeld zou tonen van de vuurhaard. De documentaire beelden die gestileerd aan ons verschijnen laten de kijker niet onberoerd.

De muzikale compositie is ondertussen uitgegroeid van een mythisch en mysterieus begin tot een dramatische mars die zal resulteren in de opeenvolging van stralende climaxen. Net zoals de beelden van de sequentie groeien in densiteit, groeit ook de muziek mee. Roger Hillman stelt dat de muziek (niet alleen in dit hoofdstuk maar ook in de andere hoofdstukken van *Lektionen in Finsternis*) een sterk theatraal potentieel heeft (147-148). De muziek dramatiseert het landschap (Ames 68). Wat door dit nauw samengaan van de auditieve en visuele parameter gebeurt, is wat Michel Chion in zijn *L'audio-vision: Son et image au cinéma* beschrijft als "synchresis": een "spontaneous and irresistible mental fusion, completely free of any logic, that happens between a sound and a visual when these occur at exactly the same time" (in Murch xviii-xix). De auditieve en visuele parameter, die in het geval van dit hoofdstuk evenwaardig zijn, lijken één te worden. Herzog componeert het auditieve en visuele aspect tot één groot en overweldigend signaal; de twee zijn zodanig met elkaar vervlochten dat ze als één begrepen kunnen worden.

De drie laatste shots uit hoofdstuk VII illustreren deze vervlechting van beeld en geluid. Visueel werd er reeds een hoogtepunt bereikt in de beelden die neigen naar totale abstractie. Daaropvolgend wordt dit visuele hoogtepunt verder uitgewerkt in twee muzikale climaxen, verspreid over de drie laatste shots. De overlading werd dus eerst in het visuele gegenereerd, maar wordt daarna nog geïntensifieerd door de opklimmende muziek; het hoogtepunt van de gecreëerde spanningsboog wordt voltrokken in een muzikale apotheose. In de eerste van twee muzikale climaxen lijkt Herzog zich met de camera een weg te banen uit het brandende landschap. Via een *dissolve* wordt een overgang gemaakt naar een nieuw shot waarin Herzog de camera naar een laatste vuurbron in het midden van een oliemeer laat vliegen. De muziek werkt in dit shot toe naar de tweede climax. Het is een muzikaal toppunt, versterkt door cimbalen die een maximaal dramatisch effect beogen. De camera vliegt over de vuurbron en houdt deze in beeld tot de camera gedwongen wordt ondersteboven te filmen. De muzikale intensiteit is op haar hoogtepunt, tegelijkertijd is het visuele beklijvend en desoriënterend. Door een laatste tilt-beweging richt de camera zich terug op en

sluit Herzog het hoofdstuk af om een overgang te maken naar het volgende hoofdstuk. Hiermee daalt ook de kijker terug naar een vlucht waarop beeld en geluid hem hadden meegenomen.

Ekstasis

Het samenspel van inhoudelijke aspecten (thema's als de dood, het geweld en het trauma) en stilistische middelen (de beeldvoering en stilistische ingrepen die Herzog toepast) heeft tot doel een kijker te overweldigen. Het is dit overweldigen of verwonderen dat de 'ekstasis' of verheven staat moet mogelijk maken. Herzog beschrijft dit als een moment waarop een vorm van 'verlichting' mogelijk wordt en verwijst daarbij naar Longinus wanneer hij stelt: "no one before Longinus had spoken so clearly of the experience of illumination; here, I am taking the liberty to apply that notion to rare and fleeting moments in film" (Herzog and Weigel 11).

In voorgaande analyse werd op zoek gegaan naar filmische momenten en ingrepen die de sublieme ervaring konden evoceren. Zo werd duidelijk dat bijvoorbeeld het repetitieve en daardoor bijna hypnotiserende karakter van de beeldvoering in hoofdstuk VII, versterkt door het kosmische en tragische gevoel dat de muziek genereert, een ervaring van sublimiteit kon bewerkstelligen. Daarnaast peilen de hoofdstukken waarin slachtoffers op de voorgrond komen ook naar het gevoel van de kijker; het stilzwijgen van de slachtoffers communiceert treffender dan welke geweldscène ook het aanwezige trauma. Zowel de landschapsbeelden als de portretten van de slachtoffers genereren een ervaring van het beeldmateriaal en schakelen de wil van de kijker om factueel te begrijpen uit. Het is in dat moment dat de 'ekstasis' kan plaatsvinden. Deze 'ekstasis' impliceert een 'hogere werkelijkheid' (Madelein 14) wat een parallel vertoont met Herzogs 'ecstatic truth'. Ook Herzog heeft het over het blootleggen van een diepere waarheid, iets dat schuilgaat achter de feitelijke wereld. De relatie tussen de sublieme ervaring en de 'ecstatic truth' wordt via deze vergelijking duidelijk.

Uit de kunst die als natuur verschijnt, in het geval van *Lektionen in Finsternis* het samenspel van inhoud en stijl dat de toeschouwer mee op een vlucht neemt, vloeit de 'ekstasis' voort. De 'ekstasis' is het moment waarop we onszelf overstijgen (Madelein 13) en aan een ervaring overgeleverd worden. Beeld en geluid dat als een stroom over de toeschouwer vloeit en de confrontatie met de stilzwijgende personages, dwingen een kijker om niet langer te willen begrijpen maar om intens te voelen. De kijker verlaat de eigen positie en wordt spiegel van

wat hij hoort en ziet; het 'ik' verdwijnt, de toeschouwer wordt een onmiddellijke reflectie van wat hij aanschouwt.

Bibliografie

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

Blakesley, David. "Defining Film Rhetoric: The Case of Hitchcock's *Vertigo*." *Defining Visual Rhetorics*. Eds. Charles A. Hill and Helmers Marguerite. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2008. 111–133.

Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londen: Routledge, 2006.

Cronin, Paul, and Werner Herzog. *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*. Londen: Faber & Faber Ltd., 2014.

Doran, Robert. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. Trans. Jo Riley. Londen: Routledge, 2002.

Heath, Malcolm. "Longinus and the Ancient Sublime." *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Ed. T.M. Costelloe. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 11–23.

Herzog, Werner. *Lektionen in Finsternis*. Werner Herzog Filmproduktion, 1992.

---. *Minnesota Declaration*. Minneapolis, 1999.

Herzog, Werner, and Paul Cronin. *Herzog on Herzog*. Londen: Faber & Faber Ltd., 2002.

Herzog, Werner, and Moira Weigel. "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 17.3 (2010): 1–12.

Hillman, Roger. *Unsettling Scores: German Film, Music and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Homerus. *Ilias en Odyssee*. Vert. M.A. Schwartz. Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1989.

Longinus. *Het Sublieme*. Vert. Michiel Op de Coul. Groningen: Historische Uitgeverij, 2002.