



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Stephanie Van Aken

“Making meaning out of bodily sense”

*Een onderzoek naar de documentaire films van Werner Herzog
aan de hand van een fenomenologische benadering van de
filmervaring*

Promotor: Dr. Frederik Le Roy
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van
Master in Theaterwetenschappen

Academiejaar 2015-2016

Voorwoord

Meer dan twee jaar geleden werd door *Alleen Elvis blijft bestaan*, een televisieprogramma op Canvas, het zaadje voor deze masterproef geplant. In dit programma kwam elke vrijdagavond een bekende gast langs die gedurende een uurtje geïnterviewd werd door gastheer Thomas Vanderveken. Het gesprek werd steeds gestructureerd aan de hand van verschillende beeldfragmenten die de gast op voorhand mocht uitkiezen. Het was zanger Bent Van Looy die als beeldfragment een klein stukje uit de film *Grizzly Man* (2005) van Werner Herzog had uitgekozen. Gefascineerd door het korte fragment dat ik had gezien, wou ik meer te weten te komen over deze voor mij nog onbekende filmmaker. Na een kennismaking met enkele andere films van zijn hand, waaronder *Aguirre, Wrath of God* (1972) en *Fitzcarraldo* (1982), besloot ik om in het kader van mijn bachelorproef Herzog's oeuvre te bestuderen met als invalshoek de sublieme aspecten in zijn werk. In het kader van deze masterproef bijt ik me verder vast in het oeuvre van Herzog, meer bepaald in vier van zijn documentaire films die via een fenomenologische benadering van de filmervaring onderzocht worden.

Het voeren van dit onderzoek was een werk van lange adem. Graag wil ik deze mogelijkheid aangrijpen om een aantal mensen te bedanken die voor de nodige steun zorgden en onontbeerlijk waren voor de totstandkoming van deze masterproef. Eerst en vooral wil ik graag uitdrukkelijk mijn promotor dr. Frederik Le Roy bedanken voor zijn interesse, verfrissend advies en zeer waardevolle feedback. Zijn begeleiding is meer dan bepalend geweest voor het eindresultaat van dit onderzoek. Vervolgens wil ik graag mijn medestudenten bedanken voor hun luisterend oor, hun helpende hand en de 'thesiskransjes' in Kunstencentrum Vooruit. Tot slot wil ik graag mijn familie bedanken voor hun aanmoediging en het intensieve naleeswerk bij het finaliseren van deze masterproef.

Inhoudstafel

Voorwoord

<u>Inleiding</u>	1
------------------------	---

DEEL I: Theorie en methodologie

I. De documentaire film als genre: het beeld en de kijker..... 4

I.1. Rode draad: het beeld als indexicaal spoor en de (h)erkennende kijker.....	4
---	---

I.2. Een beknopte schets van een veranderende praktijk	6
--	---

I.2.1. Het documentaristische beeld van 1895 tot en met 1960	6
--	---

I.2.1.1. “The creative treatment of actuality”	7
--	---

I.2.2. 1950-1960: televisie en de observationele documentaire	10
---	----

I.2.2.1. Het Direct Cinema dogma.....	11
---------------------------------------	----

I.2.3. Postmoderne documentaire: inzicht in een eclectische praktijk.....	14
---	----

I.2.3.1. Drie tendenzen aan de hand van Herzog’s filmpraktijk.....	14
--	----

I.2.3.2. Gevolgen voor het Griersoniaanse paradigma.....	20
--	----

I.2.3.3. De post-Griersoniaanse documentaire	22
--	----

I.3. Documentaire film als <i>performative act</i> : maker, film en kijker	23
--	----

I.4. Conclusie	25
----------------------	----

II. Een fenomenologische benadering van de filmervaring..... 27

II.1. Situering.....	27
----------------------	----

II.2. Componenten van de filmervaring	29
---	----

II.2.1. Het geleefde lichaam: de kijker en de maker	29
---	----

II.2.2. Het filmlichaam: de maker en de film	31
--	----

II.2.3. De filmervaring	33
-------------------------------	----

III.3. Vuistregels voor een analyse van de filmervaring	34
---	----

DEEL II: Analyse van de filmervaring

III. Werner Herzog in beeld..... 37

III.1 Een wereldbeeld in beeld.....	37
-------------------------------------	----

III.1.1. De natuur: in en tegen de Romantische traditie.....	39
--	----

III.1.1.1. Natuur als fenomeen	39
--------------------------------------	----

III.1.1.2. Het landschap als “emotionele cartografie”	42
---	----

III.1.2. De mens	43
------------------------	----

III.1.3. De gemene deler: de menselijke conditie	46
III.2. Conclusie	48
IV. Disruptieve beeldstrategieën in termen van temporaliteit	49
IV.1. Compilatie en collage van <i>found footage</i>: oscillatie van de kijkmodus	51
IV.1.1. Het beeld als spoor in <i>Into the Abyss</i>	52
IV.1.1.1. Het herinneringsbeeld	53
IV.1.1.1.1. ‘The Crime’: het spoor als evocatie	55
IV.1.1.1.2. Het dode lichaam: waar de index het spoor overtroeft	58
IV.1.2. Het beeld als voorspelling in <i>Grizzly Man</i>	61
IV.1.2.1. Het videoarchief: Treadwell als ‘revenant’	62
IV.1.2.1.1. Proloog: “I can smell death all over my fingers”	64
IV.1.2.1.2. Epiloog: “I am right on the precipices of great bodily harm or even death”	67
IV.2. Ritmering: naar een esthetiek van de traagheid	70
IV.2.1. Slow motion en accumulatie	71
IV.2.1.1. De sprong als affectief beeld	72
IV.2.2. Het dissonante beeld: de genadeloze camera in <i>The Dark Glow of the Mountains</i>	74
IV.2.3. Framing van het antefilmische: de esthetiek van het portret	77
IV.2.3.1. Theatraliteit en <i>facingness</i>	78
IV.2.3.1.1. Remediëring	81
IV.2.3.1.2. Dieptescherpte.....	83
IV.2.3.2. Beeldspraak: het verhaal als <i>pars pro toto</i>	85
IV.2.3.2.1. Proloog: de persoonlijke anekdote	85
IV.2.3.2.2. Epiloog: het jeugdverhaal	87
IV.3. Conclusie	88
V. Slotbeschouwing over affect en kijkerschap.....	90
V.1. Disruptie in de filmervaring	90
V.2. Affect en kijkerschap	92
V.2.1. ‘Politics of perception’	95
Besluit	97
Bibliografie.....	99
Bijlagen	104

Inleiding

Gedurende het academiejaar 2014-2015 verrichtte ik in het kader van de bachelorproef onderzoek naar de documentaire film *Lessons of Darkness* (1992) van de Duitse filmmaker Werner Herzog. De focus van het onderzoek betrof de sublieme aspecten die in de documentaire film besloten lagen en die blootgelegd werden aan de hand van noties uit het antieke geschrift *Peri Hupsous* van Pseudo-Longinus (ca. eerste eeuw n.C.). Vanuit een blijvende interesse in Herzog's oeuvre werd besloten om in het kader van deze masterproef vier van zijn documentaire films te onderzoeken: *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* (1974), *The Dark Glow of the Mountains* (1984), *Grizzly Man* (2005) en *Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life* (2011). De casussen werden gekozen vanuit persoonlijke interesse en worden onderzocht aan de hand van een fenomenologische benadering van de filmervaring.

De titel van deze masterproef "making meaning out of bodily sense,"¹ een citaat uit Vivian Carol Sobchack's boek *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (2004), beschrijft treffend zowel het startpunt als het uiteindelijke verloop van dit onderzoek. Het onderzoek werd opgestart vanuit de eerste confrontatie met de vier documentaire films van Herzog. Er werd opgemerkt dat de documentaire films een bepaalde ervaring voor de kijker mogelijk maken, deze stelling vormt bijgevolg de basis voor het onderzoek. De stelling kan geconcretiseerd worden in een eerste brede onderzoeksvraag: wat veroorzaakt een bepaalde ervaring van de kijker, een gewaarwording van een "bodily sense,"² bij het bekijken van Herzog's documentaire films? Vanuit de eerste, brede onderzoeksvraag kunnen enkele specifieke bijvragen geformuleerd worden. In eerste instantie kan de vraag gesteld worden welke componenten in Herzog's documentaire films een bepaalde ervaring van de kijker mee constitueren. In tweede instantie kan dan de vraag gesteld worden op welke manier deze componenten in dialoog treden met de kijker en of de ervaring van de kijker in concrete bewoordingen kan worden gedeut. Het uiteindelijke onderzoek is letterlijk een poging "to make meaning out of bodily sense;"³ om vanuit de ervaring over te gaan tot theoretische reflectie om de ervaring te kunnen duiden. Om op bovenstaande onderzoeksvragen te kunnen antwoorden, werd ervoor geopteerd om als methodologie gebruik te maken van de existentiële en semiotische fenomenologie, meer specifiek van Vivian Sobchack's visie op de fenomenologische benadering van de filmervaring. Sobchack's baanbrekend werk *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992) werd hiervoor als basiswerk gebruikt. Vanwege het belang van Sobchack's ideeën over de filmervaring wordt haar visie niet verder toegelicht in deze inleiding

¹ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Los Angeles: University of California Press, 2004), 1.

² Ibid.

³ Ibid.

maar beknopt uiteengezet in hoofdstuk II van deze masterproef, waar het als opstap dient voor de analyses van het artistieke corpus in hoofdstukken III, IV en V.

De insteek om de documentaire films van Herzog te behandelen in termen van de filmervaring, met de fenomenologie als methodologie, kan een aanvulling bieden op bestaande literatuur over zijn werk. De voornaamste auteurs die reeds literatuur publiceerden over Werner Herzog en diens cinematografisch oeuvre zijn Paul Cronin, Brad Prager en Eric Ames. Paul Cronin is samen met Werner Herzog de auteur van *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed* (2012), een herwerking van hun oudere boek *Herzog on Herzog* (2002). Het boek bestaat uit interviews van Cronin met Herzog die qua onderwerpen zijn hele oeuvre overspannen. Brad Prager is de redacteur van het van boek *A Companion to Werner Herzog* (2012) en de schrijver van *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth* (2007). Tot slot is Eric Ames de schrijver van *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog* (2012). Ames' werk gaat specifiek in op Herzog's documentaire praktijk en vormde bijgevolg een waardevolle bron voor dit specifieke onderzoek naar zijn documentaire films. Slechts enkele auteurs, zoals Trent Griffiths en Roger F. Cook, hanteerden specifiek een fenomenologische invalshoek om werk van Herzog te bestuderen. Inzichten uit de werken van deze auteurs worden in deze masterproef mee opgenomen.

Deze masterproef wordt gestructureerd aan de hand van twee delen en vijf hoofdstukken. Deel I fungeert als theoretisch luik en omvat hoofdstukken I en II, Deel II is een luik waarin de analyse van de filmervaring centraal staat en omvat hoofdstukken III, IV en V.

In hoofdstuk I getiteld 'De documentaire als genre: het beeld en de kijker' wordt een voorstelling gemaakt van de geschiedenis van de documentaire praktijk. Als rode draad fungeren het belang van het indexicale spoor en de (h)erkennende kijker. Deze twee aspecten worden door een historische uiteenzetting geweven die stilstaat bij een aantal filmmakers, evoluties op technologisch vlak maar ook bij een aantal evoluties op vlak van het denken over de documentaire. Van deze historisch georiënteerde schets wordt ook gebruik gemaakt om Werner Herzog als filmmaker in de geschiedenis te situeren binnen de postmoderne periode en met betrekking tot Stella Bruzzi's notie van de documentaire als performatief werk. Voor dit eerste hoofdstuk werden een aantal onmisbare bronnen geraadpleegd en bestudeerd. Reflecties op een technologisch georiënteerde geschiedenis van de documentaire film worden gestaafd met inzichten van onder anderen John Ellis, John Corner en David A. Cook. Een kijk op het veranderende realiteitsparadigma in de geschiedenis van de documentaire praktijk wordt uiteengezet aan de hand van Brian Winston's introductie tot *The Documentary Film Book* (2013). Stella Bruzzi's *New Documentary: A Critical Introduction* (2006) fungeert als hoofdbron voor de uiteenzetting over de documentaire als performatief werk. Informatie over Werner Herzog werd voornamelijk samengesteld met behulp van de werken van Eric Ames, Brad Prager en Paul Cronin.

In hoofdstuk II met als titel 'Een fenomenologische benadering van de filmervaring' wordt de visie van Vivian Sobchack op de filmervaring uiteengezet als voorbereiding op de analyses in het

tweede deel van deze masterproef. In hoofdstuk II wordt daarom stilgestaan bij een aantal basisconcepten uit de fenomenologie, meer bepaald uit de filosofie van de Franse denker Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), die belangrijk zijn voor een fenomenologische benadering van de filmervaring. Voor dit hoofdstuk werd voornamelijk gebruik gemaakt van Sobchack's boek *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*.

In navolging van het eerste deel van deze masterproef dat erop gericht is een theoretische en methodologische uiteenzetting te voorzien, wordt in het tweede deel overgegaan naar de analyse van de eigenlijke casussen om een antwoord te bieden op de gestelde onderzoeksvragen. In dit tweede luik wordt vanuit een fenomenologische benadering van de filmervaring een opsplitsing gemaakt in drie hoofdstukken die respectievelijk de polen 'filmmaker', 'film' en 'kijker' zullen behandelen.

Voor hoofdstuk III getiteld 'Werner Herzog in beeld' werd onderzoek verricht naar het mens- en wereldbeeld dat in de documentaire films van Werner Herzog besloten ligt. Het hoofdstuk is vormgegeven aan de hand van drie thema's die het onderwerp uitmaken van de bestudeerde casussen, namelijk 'de natuur', 'de mens' en 'de menselijke conditie.' In dit hoofdstuk worden tevens de vier casussen kort inhoudelijk voorgesteld. Voor dit hoofdstuk werd geput uit de eigen analyses van de vier casussen, aangevuld met de literatuurstudie van de werken van Cronin, Prager en Ames.

Voor hoofdstuk IV getiteld 'Disruptieve beeldstrategieën in termen van temporaliteit' werd onderzoek verricht naar de manier waarop Herzog de thema's uit hoofdstuk III stilistisch vertaalt. Alle waargenomen beeldstrategieën worden in dit hoofdstuk ondergebracht onder de noemer 'temporaliteit'. De strategieën worden onderzocht vanuit de eigen analyses en gekoppeld aan theorievorming over de documentaire films van Werner Herzog en de notie van 'temporaliteit' in film. Met betrekking tot Werner Herzog en de documentaire films zelf werd opnieuw beroep gedaan op de werken van Cronin, Prager en Ames. Aanvullend werd heel wat literatuur geraadpleegd om de notie 'temporaliteit' met betrekking tot de documentaire film scherp te stellen. Gehanteerde bronnen zijn het werk van auteurs als André Bazin, Roland Barthes, Vivian Sobchack, Mary Ann Doane, Matilda Mroz en Malin Wahlberg. Voornamelijk de analyses van Matilda Mroz in *Temporality and Film Analysis* (2012) en Malin Wahlberg in *Documentary Time - Film and Phenomenology* (2008) bleken van onschatbare waarde voor de analyses in dit hoofdstuk.

In hoofdstuk V getiteld 'Slotbeschouwing over affect en kijkerschap' worden de bevindingen uit hoofdstukken III en IV verbonden met de notie van affect om de ervaring van de kijker te kunnen duiden. Het is een slotbeschouwing die voornamelijk steunt op Brian Massumi's notie van 'affect' die hij uiteenzette in zijn artikel *The Autonomy of Affect* (1995), een artikel dat later ook geïncorporeerd werd in zijn boek *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002). Vanuit het oogpunt van het kijkerschap wordt hier een laatste maal teruggekoppeld naar voorgaande analyses alvorens deze masterproef af te ronden met een besluit.

DEEL I: Theorie en methodologie

I. De documentaire film als genre: het beeld en de kijker

De documentaire is een specifiek genre binnen de filmpraktijk. Een documentaire bestaat steeds, zoals andere filmgenres, uit een successie van beelden die samen het lichaam van de documentaire vormen en die geconstrueerd zijn door een filmmaker. De documentaire zal, in tegenstelling tot de fictiefilm, steeds beelden en verhalen brengen uit wat Bill Nichols de 'historische wereld' noemt. Eerder dan het in beeld brengen of scheppen van een imaginaire wereld die voortkomt uit het hoofd van de filmmaker zal de documentaire op een erg rechtstreekse manier de wereld waarin we leven adresseren en in beeld brengen.⁴ Daarnaast is het ook belangrijk te stellen dat naast de indexicale relatie tussen beeld en werkelijkheid die de documentaire film vaak constitueert, de documentaire film ook vooral als dusdanig wordt herkend door een kijker. Er is dus zowel een interne als externe component die de documentaire vorm geeft en hier de leidraad vormt om dieper in te gaan op het veranderende realiteitsparadigma binnen het genre van de documentaire.

De twee noties van het beeld als indexicaal spoor en de (h)erkennende kijker vormen het startpunt van dit theoretische luik. Vervolgens wordt een beknopte schets gemaakt van de geschiedenis van de documentaire, dit aan de hand van drie grote tijdsgewrichten die gekenmerkt worden door een bepaalde dominante praktijk, gekoppeld aan een bepaald denken over wat de documentaire film is. Tot slot wordt dieper ingegaan op het paradigma dat de documentaire film als performatief werk beschouwt en wordt dit tevens als startpunt genomen voor de verderzetting van het onderzoek in de hieropvolgende hoofdstukken.

I.1. Rode draad: het beeld als indexicaal spoor en de (h)erkennende kijker

Binnen het genre van de documentaire is de wereld die we zien op beeld op zeer directe wijze gerelateerd aan de wereld waar we zelf onderdeel van uitmaken. Een aantal specifieke eigenschappen van het medium film zullen ervoor zorgen dat een indexicale relatie met de werkelijkheid wordt benadrukt, de beelden hebben immers een referent in onze directe realiteit. Roland Barthes (1915-1980) schreef eerder al met betrekking tot de fotografie dat het fotografische beeld verschilt van representaties in andere media zoals de schilderkunst, de literatuur of het theater.⁵ Het fotografische beeld is altijd een opname, bijna een transcript van de verleden realiteit.⁶

⁴ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), xi.

⁵ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, vert. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1980), 115.

Het is door haar mediale kwaliteiten dat ze deze functie in een sterkere mate kan vervullen dan de andere media of kunstvormen. Zowel fotografie als film slagen er volgens André Bazin (1918-1958) in om het ideaal van de barokke schilderkunst te bereiken; beide media genereren producten die van de hoogste vorm van gelijkenis met de realiteit getuigen.⁷ De camera is daarbij een mechanisch apparaat dat zonder menselijke tussenkomst —afgezien van keuze en selectie van een foto of shot— op mechanische wijze een afdruk maakt van het antefilmische, van dat wat voor de camera verschijnt.⁸ Het analoge fotografische of filmische beeld verwijst bijgevolg altijd naar wat Barthes “ça a été” noemde, dat wat heeft plaatsgevonden.⁹

Er wordt dus een indexicale relatie bewerkstelligt: dat wat we op beeld zien heeft ooit plaatsgevonden in de werkelijkheid. Mary Ann Doane verwijst naar Charles Sanders Peirce's invulling van het indexicaal teken wanneer ze stelt dat “... the index is evacuated of content, it designates something without describing it; its function is limited to the assurance of an existence.”¹⁰ Door de indexicale relatie wordt er ook een onderliggende claim van de documentaire duidelijk, namelijk deze van authenticiteit. Bill Nichols stelt dat deze premisse zowel ondersteunt wordt door de mediale aspecten als door stilistische aspecten van het medium die bijvoorbeeld fictie van non-fictie onderscheiden en dus in meer of mindere mate het indexicale potentieel van het filmische beeld in de verf zetten:

“Certain technologies and styles encourage us to believe in a tight, if not perfect, correspondence between image and reality, and the effect of lenses, focus, contrast, depth of field, color, and high-resolution media (such as fine grain film or digital images with over 300 pixels per square inch) seem to guarantee the authenticity of what we see.”¹¹

Technologie en stijl kunnen ingezet worden om een fictieel narratief te ondersteunen zodanig dat de kijker opgenomen wordt in de diëgese maar kunnen ook evengoed ingezet worden om een gevoel van documentaristische authenticiteit te creëren. Dit is bij de documentaire film steeds de constante; het beeld heeft een indexicale relatie met de werkelijkheid en daardoor komt een authenticiteitsclaim op de voorgrond.

Deze authenticiteitsclaim is uiteraard nog meer het resultaat van de betekenis die een kijker toekent aan de documentaire. Nichols stelt dat het concept ‘authenticiteit’ evengoed in de geest van

⁶ Ibid., 76.

⁷ André Bazin, *Qu'est-Ce Que Le Cinéma?* (Parijs: Les Editions du Cerf, 1958), 17–19.

⁸ Ibid., 18.

⁹ Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 115.

¹⁰ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time - Modernity, Contingency, the Archive* (Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 230-231.

¹¹ Ibid., xiii.

de kijker ligt als in de relatie tussen de camera en het antefilmische.¹² Het belang van het indexicale beeld en de (h)erkenning ervan door de kijker om een beeld als ‘authentiek’ te bevatten, kan misschien nog het beste geduid worden in besprekingen over zoiets als de ‘snuff film’.¹³ Analoog met de ‘snuff film’ zijn ook voor de documentaire film zowel het beeld als de kijker van belang om het beeld een documentaristische waarde toe te kennen.

Authenticiteit is bijgevolg zowel een claim van het beeld als een onzichtbare afspraak met de kijker. Het zijn deze twee conventies die doorheen de geschiedenis van de documentaire geweeft zitten en hier als ruggengraat zullen dienen om de komende historisch georiënteerde schets aan op te hangen. De schets wordt bekomen door een beroep te doen op Brian Winston’s visie op de geschiedenis van de documentaire film in termen van een veranderend realiteitsparadigma, en wordt aangevuld met reflecties op de invloed van technologische ontwikkelingen.

I.2. Een beknopte schets van een veranderende praktijk

In volgend beknopt overzicht wordt langs een historische lijn de documentaire praktijk gekaderd aan de hand van een veranderend realiteitsparadigma. Deze visie werd uiteengezet door Brian Winston in de introductie tot zijn boek *The Documentary Film Book* (2013). De structuur van zijn argument dient als houvast voor deze sectie en wordt verder aangevuld met andere bronnen zoals onder andere de visies van John Ellis, Stella Bruzzi, Bill Nichols en Linda Williams. Deze insteek laat toe om de documentaire praktijk aan theorievorming te koppelen en een enigszins technicistische geschiedenis van de documentaire film te nuanceren.

I.2.1. Het documentaristische beeld van 1895 tot en met 1960

De conventionele geschiedenis van de documentaire film in het Westen ving aan in 1895 met een periode die als pre-documentaire fase zou kunnen benoemd worden. Men neemt als startpunt hiervoor de captatie van de eerste beelden van echte gebeurtenissen.¹⁴ Het vroegste voorbeeld van zo’n ‘authentiek’ beeld dat als een opname van de realiteit kan gezien worden, is *La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon* (1895), een kort filmpje van de gebroeders Auguste (1862-1954) en Louis (1864-1948) Lumière. Hoewel dit een kort filmpje van ongeveer één minuut is, draagt het reeds het belangrijkste aspect van de documentaire-esthetiek in zich; het toont een captatie van de realiteit, arbeiders die de fabriek van de Lumières verlaten. De camera is statisch opgesteld en wordt als

¹² Nichols, *Introduction to Documentary*, xiii.

¹³ Neil Jackson en Shaun Kimber, red., *Snuff: Real Death and Screen Media* (New York: Bloomsbury, 2016).

¹⁴ Brian Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” in *The Documentary Film Book*, red. Brian Winston. (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013), 2.

registratieapparaat ingezet om deze gebeurtenis in de werkelijkheid vast te leggen.¹⁵ Het belang van het beeld als indexicaal spoor treedt hier reeds op de voorgrond.

Toch betekent dit geenszins dat *Sortie de l'Usine* beschreven wordt als een documentaire film. Volgens Bill Nichols kan pas van de eerste documentaire film gesproken worden in de jaren 1920.¹⁶ De film die door verschillende bronnen als eerste documentaire wordt genoemd, is *Nanook of the North* (1922) van Robert Flaherty (1884-1951). Het was de eerste langspeelfilm die een klassieke stille documentaire periode zou inluiden die duurde tot midden jaren 1930 wanneer documentairemakers gebruik gingen maken van synchroon geluid (hoewel dit in de praktijk zeer zelden het geval zou zijn).¹⁷ Flaherty was een Amerikaans onderzoeker en amateur cameraman die een interesse creëerde voor het leven van de Eskimo op de Belchereilanden in Canada. Flaherty trok, met de steun van Révillon Frères, naar het gebied om er gedurende een periode bij een Eskimo familie te verblijven en een film te maken over het dagelijkse leven van de familie.¹⁸ *Nanook* wordt gezien als de eerste 'feature-length documentary' (de documentaire duurde uiteindelijk 75 minuten) die aspecten incorporeerde die ook in latere documentaire films en etnografische films zouden opduiken, zoals het gebruik van narratie in de derde persoon of het implementeren van een subjectieve toon.¹⁹

De voorbeelden van de gebroeders Lumière en Flaherty worden door Brian Winston gebruikt om een inzicht te geven in wat hij het 'Griersoniaanse paradigma' noemt, de visie op documentaire die de periode van 1895 tot en met 1960 kenmerkt en steunt op aspecten als 'getuigenis' en 'narrativiteit'.

I.2.1.1. "The creative treatment of actuality"

De Schotse documentairemaker John Grierson (1898-1972) poneerde de bekendste en oudste definitie van de documentaire film in 1933: de documentaire film als 'the creative treatment of actuality'.²⁰ Winston probeert deze definitie te verduidelijken aan de hand van *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*.²¹ Het korte stukje film capteert een deel van de realiteit. Het woord 'actuality' in de definitie van Grierson verwijst naar die realiteit; de arbeiders verlaten wel degelijk elke dag de fabriek van de Lumières en doen dat ook op beeld. Het beeld is een getuige van de werkelijkheid

¹⁵ "La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (1895) - IMDb," laatst geraadpleegd op 06 april 2016, <http://www.imdb.com/title/tt0000010/>.

¹⁶ Nichols, *Introduction to Documentary*, 128.

¹⁷ Winston, "Introduction: The Filmed Documentary," 2.

¹⁸ David A. Cook, *A History of Narrative Film* (New York: W. W. Norton & Company, 2004), 191.

¹⁹ "CHRONOLOGY OF DOCUMENTARY HISTORY," laatst geraadpleegd op 06 april 2016, <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/docexhibit/docuchron.htm>.

²⁰ Winston, "Introduction: The Filmed Documentary," 7.

²¹ Ibid.

maar tegelijk passen de Lumières ook een ‘creative treatment’ toe; de makers kiezen uiteraard een beeldhoek en introduceren ook nog een hond tussen de mensen die daar anders niet was geweest. Het zijn deze kleine manipulaties en interventies die later in het werk van bijvoorbeeld Robert Flaherty narratieve mogelijkheden schiepen voor *Nanook of the North*. Een louter registreren van de werkelijkheid had Flaherty nooit de beelden opgeleverd die hij uiteindelijk heeft kunnen maken. Manipulatie en reconstructie waren bijgevolg geen probleem in de klassieke documentaire periode; de documentaire getuigde van de werkelijkheid maar kreeg via het productie- en montage stadium een narratieve vorm.²² Het is deze nadruk op dramatische narratie die Flaherty’s *Nanook* kon onderscheiden van voorgangers.²³

John Ellis, werkzaam als professor in mediale kunsten aan de University of Londen, stelt dat in deze vroege periode van de documentaire film het begrip ‘waarheid’ niet van toepassing was op het beeld zelf. Er werd geen absolute waarheid toegedicht aan het beeld zelf, “... truth was located before the images, in the attested and documented realities that documentary filmmakers would set about faithfully to recreate.”²⁴ Hij beschrijft de documentaire-esthetiek van de klassieke periode als een esthetiek die niet tot doel had om een schijnbaar ongemedieerde captatie van de werkelijkheid vast te leggen. Het beeld was meer van de orde van de illustratie. Documentaire-shots werden meestal in post-productie voorzien van informatie uit getuigenissen of een *voice-over* die beeld van tekst voorzag (vaak met informatie die bekomen werd door grondig voorafgaand onderzoek naar het onderwerp dat men besprak). Het beeld bevestigde de tekst op de tussentitels of het gesproken woord.²⁵ Binnen de klassieke Griersoniaanse praktijk is het daarom zo dat ‘documentaristische waarde’ kan geproduceerd worden op verschillende manieren die allen teruggaan op ‘getuigenis’. Zo is er de directe getuigenis van de camera die de situaties observeert maar kan er evengoed getuigenis zijn in de zin van een derde partij die een interview geeft (en op deze manier getuigt) of een situatie die gereconstrueerd wordt voor de camera (op basis van vergaarde informatie). ‘Getuigenis’ is bijgevolg één van de essentiële, fundamentele aspecten van de documentaire film binnen het Griersoniaanse paradigma.²⁶

Maar ook de narratieve vorm, die *Nanook* tot een mijlpaal heeft gemaakt in de documentairegeschiedenis, is een fundamenteel aspect. Andere soorten films die ook documentaristische waarde hadden zoals educationele, wetenschappelijke of etnografische films

²² Ibid.

²³ Ibid., 4.

²⁴ John Ellis, *Documentary: Witness and Self-Revelation* (New York: Routledge, 2012), 14.

²⁵ Het gesproken woord kon pas doorbreken in film vanaf het einde van de jaren 1920. De eerste narratieve film die zou steunen op het gesproken woord was *Lights of New York* (1928) van Bryan Foy. Binnen de documentaire is een vaak geciteerd voorbeeld *The March of Time* (1935-51) van Louis de Rochemont, een maandelijks filmmagazine.

²⁶ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 8.

misten net dat narratieve aspect.²⁷ Het gebruik van technieken uit de narratieve film, zoals de (re)constructie van scènes, vormde echter geen bedreiging voor de ‘documentaristische waarde’ van de documentaire film.²⁸ Zoiets als stileren ten behoeve van narratie werd niet als problematisch geacht in de eerste helft van de twintigste eeuw. *Nanook* illustreert dit.²⁹ Flaherty opteerde ervoor om heel wat technieken uit de narratieve film te hanteren om de Eskimo’s in beeld te brengen zoals het gebruik van *close-ups*, *shot-reverse-shot*, de *tilt*, en het gebruik van *panning*. Voor *Nanook*, beschrijft Ellis, schreef Flaherty ook een los script dat door de familie uitgevoerd werd.³⁰ Eerder dan een script dat volledig los stond van de levens van de familie, werd het een verhaallijn “... that was true to the spirit, if not the letter, of their lives.”³¹ Er werd dus heel wat in scène gezet om het beeldmateriaal te vervaardigen, doch hoeft dit niet te betekenen dat de documentaire daarom vals is. De beelden illustreren een waarheid die voor Flaherty reeds in de werkelijkheid vervat lag, in de getuigenissen van de familie. De beelden die hij maakt zijn eerder een illustratie van het onderzoek dat hij had gevoerd.³² Vanuit die optiek is het ook niet vreemd dat de beelden van Sergei Eisenstein’s *October* (1928), met name de beelden van de *reenactment* van de bestorming van het Winterpaleis, later opnieuw werden opgepikt als *newsreel*. Het toont aan dat de scheiding tussen feit en fictie niet als problematisch werd beschouwd.³³ Stileren was een mogelijkheid binnen de documentaire en illustreert John Grierson’s definitie dat de documentaire steeds een “creative treatment of actuality” is.³⁴

Ellis wijst er echter op dat vanaf de jaren 1960 zaken zoals reconstructie en *reenactment* als problematisch beschouwd zouden worden. Dit werd enerzijds gestuurd door de opkomst van de televisie, vaak gezien als ‘venster op de wereld’.³⁵ Anderzijds, en interessant voor deze masterproef, werden esthetisering en manipulatie ook vanuit het Direct Cinema discours verworpen, een statement dat de praktijk en de receptie van de documentaire film danig zou gaan veranderen.³⁶

²⁷ Eric Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 23.

²⁸ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 8.

²⁹ Ellis, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, 8-22.

³⁰ Ellis, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, 12.

³¹ Cook, *A History of Narrative Film*, 191.

³² Ibid.

³³ Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction* (Londen: Routledge, 2006), 8.

³⁴ John Grierson, “The First Principles of Documentary,” in *Grierson on Documentary*, red. Forsythe Hardy. (Londen: Faber & Faber Ltd., 1966), 147.

³⁵ Ellis, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, 17.

³⁶ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 9-39.

I.2.2. 1950-1960: televisie en de observationele documentaire

John Ellis markeert een nieuwe tendens in het denken over documentaire film ruwweg vanaf de jaren 1950. De jaren 1950 worden eerst en vooral gekenmerkt door de introductie van de televisie, die reeds een tiental jaren eerder in 1939 was voorgesteld aan het publiek op de New York World's Fair. In de Verenigde Staten hadden rond 1949 ongeveer één miljoen Amerikanen een televisietoestel in huis, twee jaar later in 1952 was dit aantal verdubbeld. Rond 1959 stond de teller op vijftig miljoen televisietoestellen die in gebruik waren.³⁷

Het is de popularisering van de televisie, en diens uitdrukkelijke aandacht voor dagelijks nieuws, die volgens Ellis een aantal nieuwe verwachtingen overdraagt naar de documentaire film. Ellis stelt dat op de televisie heel wat dagelijks nieuws verscheen, het was een medium dat bijna kon gaan fungeren als een venster op de wereld en die taak ook opnam om de wereld in de huiskamer te brengen.³⁸ Door ontwikkelingen op vlak van audiovisuele opname-apparatuur, die steeds lichter werd, kon de apparatuur ook op meer plekken gepositioneerd worden. Er konden meer beelden gemaakt worden; van visuele berichtgeving over sportevenementen tot het in beeld brengen van belangrijke publieke evenementen en rituele gebeurtenissen. De verbeteringen op vlak van beeld en geluid, die ook meer en meer het interview zouden mogelijk maken voor de documentaire film, ondersteunden dit doel om de wereld haast binnen te brengen in de huiskamer. Beeld en geluid werden gezien als bewijs van de realiteitswaarde van de situaties die getoond werden.³⁹ Opnieuw wordt hier de indexicaliteit benadrukt: via de televisie, die als venster fungeert, zien we beelden van de werkelijkheid en dat wat we zien verschijnt aan ons als authentiek.

Daarnaast zouden beelden op televisie ook meer en meer gericht zijn op de huiselijke omgeving. De camera slaagde er steeds beter in om het dagelijkse leven in al zijn complexiteit in beeld te vatten.⁴⁰ Het is deze "captatie in alle complexiteit" die volgens Ellis een nieuwe uitdaging voor de documentaire film naar voren schuift; werkelijkheid in al zijn complexiteit observeren. John Corner stelt met betrekking tot de Britse televisie dat er een sterkere journalistieke dimensie opkwam binnen het genre van de documentaire film vanaf de jaren 1950 aangezien het medium een primaire bron werd van nationaal nieuws en publieke kennis.⁴¹

Ellis lijkt in zijn betoog voornamelijk te spreken over de mogelijke invloed van televisie op een observationele insteek binnen het veld van de documentaire film, voornamelijk gekoppeld aan

³⁷ Cook, *A History of Narrative Film*, 384-385.

³⁸ Ellis, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, 17.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ John Corner, "Sounds Real: Music and Documentary," in *New Challenges for Documentary*, red. Alan Rosenthal en John Corner. (Manchester: Manchester University Press, 2005), 242.

technische ontwikkelingen . Slechts zeer kort gaat hij in op de opkomst van de zogenaamde Direct Cinema, die hij foutief vermeld als Cinéma Vérité (cf. infra). Ellis stelt dat de camera de kracht had om bepaalde zaken als significant uit te lichten maar tegelijkertijd ook de kracht had om dingen te laten gebeuren. Filmmakers die actief waren binnen het discours van de Direct Cinema gingen nadenken over de ethische implicaties daarvan en zouden nieuwe regels opwerpen die steunden op een observerende houding van de filmmaker waarbij zo weinig mogelijk interventies werden gemaakt.⁴²

I.2.2.1. Het Direct Cinema dogma

Volgens Stella Bruzzi, professor in film- en televisiestudies aan de universiteit van Warwick, is de rol van de Amerikaanse Direct Cinema een cruciale factor gebleken in de reductie van het potentieel van de documentaire.⁴³ De erfenis van de Direct Cinema heeft een beslissende impact gehad op zowel de documentaire praktijk als de theorievorming errond.⁴⁴

De Direct Cinema is een benaming die verwijst naar een groep jonge Amerikaanse filmmakers die aan het einde van de jaren 1950, onder leiding van filmmakers Robert L. Drew en Richard Leacock, een nieuwe benadering van de non-fictie film voorstonden. Ze weken af van het gebruik van een autoritaire *voice-over*, didactische scripts of het traditionele schema van probleem-en-oplossing dat in de documentaire tot dan toe gehanteerd werd.⁴⁵ Ze gingen met andere woorden weg van wat Bill Nichols vandaag de *expository mode* noemt, een modus die voornamelijk steunt op verbale toelichting en het poneren van een argumentatieve logica.⁴⁶ De leden van de Direct Cinema stonden de principes voor van de *observational mode*. Bij deze modus heeft de filmmaker tot doel om de documentaire als transparante vorm naar voor te schuiven, enige vorm van mediëring wordt op deze manier haast ontkend. De observationele cinema of documentaire film is volgens Nichols een “pure” vorm van filmmaken.⁴⁷ Nichols beschrijft de observationele modus als een modus waarin een directe relatie aangegaan wordt met de realiteit waarbij de camera observeert en als devies transparant en onzichtbaar blijft.⁴⁸ De Direct Cinema “... tried to capture life as it happened”⁴⁹ en de makers waren eerder geïnteresseerd in het authentieke drama dat zich in de werkelijkheid kan afspelen dan in het capteren van een vooraf opgesteld script (zoals dat bij andere documentaire

⁴² Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 75-76.

⁴³ Ibid., 8.

⁴⁴ Ibid., 74.

⁴⁵ Jonathan B. Vogels, *The Direct Cinema of David and Albert Maysles* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010), 1.

⁴⁶ Nichols, *Introduction to Documentary*, 31.

⁴⁷ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 74-75.

⁴⁸ Nichols, *Introduction to Documentary*, 31.

⁴⁹ Vogels, *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, 1.

films voordien wel gebruikelijk was, cf. supra *Nanook of the North*).⁵⁰ Films van onder anderen Richard Leacock, Donn Pennebaker, Robert Drew of Albert en David Maysles werden volgens Bruzzi gekenmerkt door een focus op “... the individual, the everyday, the contemporary; they attempted to keep authorial intervention to a minimum by adopting a more casual, observational style that has as its premise the desire to follow action rather than dictate it, to see and record what happened to evolve in front of the cameras.”⁵¹ Het ‘Direct Cinema dogma’, zoals Winston deze visie benoemt, poneerde een breuk met de voorgaande Griersoniaanse traditie. Daar waar binnen de klassieke documentaire periode een graad van manipulatie werd toegelaten in en op het gefilmde materiaal, zou de Direct Cinema zich hier sterk tegen uitspreken en een oppositioneel standpunt innemen.⁵²

Bruzzi schetst de opkomst van de Direct Cinema als het moment waarop “authenticiteit” van het grootste belang wordt binnen de documentaire praktijk. Leacock en andere leden van de Direct Cinema geloofden dat de vooruitgang op vlak van technologische middelen (lichtere camera’s, verdere ontwikkeling van audio-opname apparatuur, ...) ervoor zou zorgen dat de documentaire film een nog grotere mate van authenticiteit kon bereiken. De kloof tussen werkelijkheid en representatie zou hier vervallen vanwege de claim die de Direct Cinema maakt, namelijk dat ze via een observationele insteek een soort venster op de wereld aanbiedt.⁵³ De Direct Cinema ging ervan uit dat elke documentaire film objectief kon en moest zijn.⁵⁴ Deze claim introduceert de verwachting van het absolute en authentieke beeld met betrekking tot de documentaire film. Het is echter ook op diezelfde claim dat de leden afgerekend zouden worden wegens de onmogelijkheid ervan.⁵⁵

Binnen het ‘Direct Cinema dogma’ vanaf de jaren 1960 bleef de centraliteit van getuigenis als cruciaal aspect van de documentaire bewaard, doch met een belangrijke aanpassing; enkel de eigen getuigenis van de filmmaker met de camera was legitiem. Het is deze stelling die het voor de leden van de Direct Cinema erg moeilijk zou maken; stileren, reconstructie maar vooral narrativisering was uit den boze.⁵⁶ Leden van de Direct Cinema gingen ervan uit dat met deze stelling authenticiteit bereikt kon worden; wat in beeld werd gebracht moest haast verschijnen als een ongemedieerde versie van de werkelijkheid.⁵⁷ Dit is het punt waarop het Direct Cinema dogma verschilt van het Griersoniaanse paradigma; volgens dit paradigma kunnen verschillende vormen van getuigenis de basis vormen voor documentaire (observatie, het interview, de reconstructie) terwijl volgens het

⁵⁰ Vogels, *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, 1.

⁵¹ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 74.

⁵² *Ibid.*, 13.

⁵³ *Ibid.*, 8.

⁵⁴ *Ibid.*, 73.

⁵⁵ *Ibid.*, 8.

⁵⁶ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 8.

⁵⁷ *Ibid.*, 9.

dogma uit de jaren 1960 enkel de observerende camera de basis kon vormen voor de documentaire film. Direct Cinema ging uit van de ‘gegarandeerde’ objectiviteit van de technologie waarmee ze werkten.⁵⁸ Ondanks hun openlijke verwerping van het narratieve aspect van de documentaire film, betekende dit echter niet dat de Direct Cinema zich hier zomaar van kon ontdoen. De makers verstonden de nood aan narratie en verboden bijgevolg niet om te monteren. Zoals Winston stelt is montage echter een even draconische interventie als reconstructie.⁵⁹ Ook het gebruik van de *long take* en een observationele manier van filmen is een keuze en medieert de werkelijkheid op een bepaalde, niet neutrale, manier.⁶⁰

In de jaren 1980 werd duidelijk dat de Direct Cinema de Griersoniaanse documentaire niet vervangen had, hoewel ze dat wel poneerden met het dogma dat ze voorstonden. Zowel het Griersoniaanse paradigma als het Direct Cinema dogma had eenzelfde doel “... of presenting audiences with self-evident ‘evidence’, never mind giving them ‘the feeling of being there’, was unachievable.”⁶¹ De notie van het authentieke ‘ongemedieerde’ beeld of de authentieke documentaire film is problematisch gebleken voor de verdere evolutie van de documentaire-praktijk alsook de theorievorming errond.⁶² Het is de Direct Cinema die claimde dat puurheid en objectiviteit mogelijkheden waren binnen de documentaire praktijk. Wat daarbij ontkend werd, was dat de documentaire een praktijk is die noodzakelijk veronderstelt dat er een interventie plaatsvindt met de camera in de werkelijkheid. Het is deze ontkenning die een algemene visie creëerde op het Direct Cinema dogma als naïef, simplistisch en misleidend idealistisch.⁶³ Hun doel kon immers nooit samenvallen met de praktijk. De Direct Cinema werd genekt door haar eigen vooropgestelde ideaal. Elke documentaire film, de observationele inclus, getuigt eerder van de afwezigheid van puurheid dan van de aanwezigheid ervan. In het hart van de documentaire film ligt steeds de dialectische relatie tussen inhoud en representatie, zelfs bij films van leden van de Direct Cinema; “... the core of direct cinema films is the encounter before the camera, the moment when the filmmaking process disrupts and intrudes upon the reality of the world it is documenting.”⁶⁴ Vanaf de jaren 1980 werd duidelijk dat zowel het Griersoniaanse paradigma als het Direct Cinema discours onder vuur kwam te liggen.⁶⁵

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., 10.

⁶¹ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 13.

⁶² Ibid., 73-74.

⁶³ Ibid., 76.

⁶⁴ Ibid., 78.

⁶⁵ Ibid., 13.

I.2.3. Postmoderne documentaire: inzicht in een eclecticische praktijk

Met de introductie van de Sony Portapak eind jaren 1960 en de verdere evolutie van de videocamera,⁶⁶ werden nieuwe mogelijkheden benut en werd de productie van documentaires meer en meer mogelijk voor niet-professionelen.⁶⁷ Ook de verdere digitalisering maakte nieuwe productieprocessen mogelijk die de documentaire praktijk zouden gaan bepalen.⁶⁸ Dit werd duidelijk in een verder diversifiërende documentaire praktijk die Winston beschrijft als “... a plethora of possibilities for films not limited by the ‘fly-on-the-wall’ observational style which could nevertheless still be identified as documentaries.”⁶⁹ Linda Williams, professor in film studies aan de University of California, bemerkt voornamelijk een kentering in de jaren 1990. Niet alleen is er een grotere interesse voor documentaires bij een breed publiek maar ook de aanpak binnen het genre wordt meer hybride.⁷⁰

Het is in deze periode van groeiende, en uitgesproken, diversificatie in het veld dat Werner Herzog als documentairemaker gesitueerd kan worden. Aan de hand van voorbeelden uit zijn oeuvre worden een aantal bepalende tendenzen binnen de postmoderne documentaire praktijk geïllustreerd die het Griersoniaanse paradigma en het Direct Cinema Dogma zullen uitdagen.

I.2.3.1. Drie tendenzen aan de hand van Herzog's filmpraktijk

De kentering die ongeveer plaatsvindt in de jaren 1980 is een reactie op de impliciete en expliciete claims die werden gemaakt door de Direct Cinema. De reactie wordt duidelijk in een verder diversifiërende documentaire praktijk. De documentaire praktijk van Werner Herzog kan hier als illustratie gelden om drie tendenzen in deze postmoderne periode uiteen te zetten.

⁶⁶ Michael Renov, *The Subject of Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 198.

⁶⁷ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 22.

⁶⁸ Ellis, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, 22-23.

⁶⁹ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 13.

⁷⁰ Linda Williams, “Truth, History and the New Documentary,” in *New Challenges for Documentary*, red. Alan Rosenthal en John Corner. (Manchester: Manchester University Press, 2005), 60.

Werner Herzog (eigenlijke naam Werner H. Stipetić) is een Duits filmmaker geboren in 1942 te München (afb. 1).⁷¹ Vanaf de leeftijd van veertien jaar schreef hij zelf filmscripts en voorstellen die hij doorstuurde naar verschillende producers en televisiestations. In 1962 maakte hij zijn allereerste film *Herakles*, de film werd uitgebracht via zijn eigen productiehuis Werner Herzog Filmproduktion dat hij oprichtte in 1963.⁷² In zijn beginjaren als filmmaker werd hij gezien als figuur binnen de Junger Deutscher Film, een nieuwe generatie links-intellectuele filmmakers in de jaren 1960 en 1970.⁷³ Herzog zag zichzelf echter niet als een lid van deze groep; hij maakte zijn eerste films nog voor er sprake was van deze beweging. Het enige wat volgens hem de “leden” van deze nieuwe golf met elkaar verbond, was de drang om zich te articuleren via een zeer eigen en persoonlijke filmtaal,⁷⁴ een gegeven dat strookt met de diversifiërende praktijk die Williams beschrijft. Sinds Herzog's eerste film *Herakles* maakte hij om en bij de 60 films.⁷⁵ Hij is maker van zowel langspeelfilms als documentaire films waaronder *Aguirre, Wrath of God* (1972), *Heart of Glass* (1976), *Fitzcarraldo* (1982), of meer recent *Grizzly Man* (2005) en *Encounters at the End of the World* (2007). Naast



Afb. 1: Werner Herzog (bron: www.unifrance.org)

zijn werk als filmmaker was Herzog in het verleden ook actief als acteur, als schrijver en als regisseur van opera en theater.⁷⁶ Herzog is nog steeds actief als filmmaker tot op de dag van vandaag; begin 2015 kwam zijn recentste langspeelfilm *Queen of the Desert* uit,⁷⁷ zijn nieuwste documentaire *Lo and Behold: Reveries of the Connected World* kent haar officiële release op 19 augustus 2016.⁷⁸ Herzog is bijgevolg een filmmaker die actief is binnen de documentaire praktijk met een oeuvre dat de gehele postmoderne en hedendaagse periode overspant. Bijgevolg zal in kader van

⁷¹ “Werner Herzog Film - Long Biography,” laatst geraadpleegd op 09 april 2016, <http://www.wernerherzog.com/long-biography.html>.

⁷² Paul Cronin en Werner Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed* (Londen: Faber & Faber Ltd., 2014), 20.

⁷³ “Junger Deutscher Film - Lexikon Der Filmbegriffe,” laatst geraadpleegd op 09 april 2016, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5680>.

⁷⁴ Herzog en Cronin, *Herzog on Herzog*, 32-33.

⁷⁵ “Werner Herzog Film - Films by Werner Herzog,” laatst geraadpleegd op 09 april 2016, <http://www.wernerherzog.com/films-by.html>.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ “Werner Herzog - IMDb,” laatst geraadpleegd op 09 april 2016, http://www.imdb.com/name/nm0001348/bio?ref_=nm_ov_bio_sm.

⁷⁸ “Lo and Behold, Reveries of the Connected World (2016) - IMDb,” laatst geraadpleegd op 14 juli 2016, http://www.imdb.com/title/tt5275828/?ref_=nv_sr_1.

deze masterproef deze uiteenzetting over de postmoderne documentaire dan ook gekoppeld en geduid worden aan de hand van zijn oeuvre.

Door sommige stemmen werden de jaren 1980 als nieuwe periode in de documentaire praktijk aangekondigd in de vorm van 'New Documentary', een praktijk waar de grenzen van de documentaire film zouden doorbroken worden. Eerder dan een doorbreken van grenzen, stelt Winston, bleek er teruggegrepen te worden naar initiële, vrijere praktijken van de realistische documentaire. Zo zouden sommige oude Griersoniaanse procedures, zoals reconstructie, geprefereerd worden boven het Direct Cinema dogma.⁷⁹ Zo werd binnen de documentaire praktijk gepoogd om, via manipulatie en constructie, een diepere waarheid bloot te leggen in de werkelijkheid. Williams stelt dat:

“For some form of truth is the always receding goal of documentary film. But the truth figured by documentary cannot be a simple unmasking or reflection. It is a careful construction, an intervention in the politics and the semiotics of representation. (...) Documentary is not fiction and should not be conflated with it. But documentary can and should use all strategies of fictional construction to get at truths.”⁸⁰

Zo maakte Herzog in 1993 de film *Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia* die door Eric Ames beschreven wordt als “...one of the finest examples of Herzog’s approach to documentary, especially his use of scripted dialogue, fabricated details and staged scenes.”⁸¹ Hier wordt duidelijk wat Winston bedoelt met het teruggrijpen naar oudere technieken; Herzog maakt gebruik van dezelfde strategieën als een Robert Flaherty voor *Nanook of the North*. Zo is de korte openingsscène van *Bells from the Deep* reeds illustratief voor het opzet van Herzog; via stilering betrachten spiritualiteit in beeld te vatten. Hij brengt twee zogenaamde pelgrims in beeld die over het ijsoppervlak kruipen en luisteren naar de geluiden van het water.⁸² Het is een tafereel dat Herzog zelf kon aanschouwen tijdens de zomerperiode die aan de opnames vooraf ging en gaat terug op een legende die gekoppeld is aan de plek. Tijdens de zomerperiode zakten heel wat pelgrims naar het meer af om geknield te bidden.⁸³ Niettemin, toen Herzog in de winter terugkeerde voor opnames waren er geen pelgrims meer te bespeuren. Hij besloot daarom twee vrijwilligers te zoeken die hij met instructies het ijs opstuurde. Via de inzet van een *reenactment* kon Herzog opnames maken van zogenaamde

⁷⁹ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 13.

⁸⁰ Williams, “Truth, History and the New Documentary,” 72.

⁸¹ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 91.

⁸² *Ibid.*, 97.

⁸³ Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth* (Londen: Wallflower Press, 2007), 131.

pelgrims.⁸⁴ Ames stelt dat “staging in this case may seem to be illicit, but it is entirely consistent with a performance-based approach to religion. It’s also congruent with the film’s project of elliptically visualizing the abstract ideas of religious belief and ecstatic feeling by representing other people engaged in sensuous relationships with unseen objects of devotion.”⁸⁵ Herzog opteerde om een feit – de legende van het meer en de biddende pelgrims – via *reenactment* in beeld te brengen. Het beeld is dus niet ‘observationeel’. Niettemin had hij dit beeld nodig om een poëtisch begrip van de pelgrimage en religieuze beleving voor een kijker mogelijk te maken.⁸⁶ Ook al is het beeld geen ‘factueel, bewijzend beeld’, het evoceert een nieuwe manier om naar de realiteit te kijken en spiritualiteit in beeld te vatten.

Nieuwe manieren om naar de realiteit te kijken werden ook al geopperd in de jaren 1920 bij de vroegste vorm van Cinéma Vérité, namelijk Dziga Vertov’s *Kino Pravda*. Vertov weigerde om zich te laten begrenzen door de camera’s iconische mogelijkheden en zag het eerder als een middel, een medium dat nieuwe visies op de realiteit zou kunnen concretiseren. Vertov’s praktijk was een reflexieve praktijk waarbij zowel de maker als de camera net zichtbaar werden gemaakt. Ondanks de lange marginalisering van de Vertoviaanse praktijk, markeert zijn werk een alternatieve geschiedenislijn die parallel loopt met de geschiedenis van Flaherty, Grierson en de Direct Cinema en die belangrijk is geweest voor de kentering in de tweede helft van de twintigste eeuw.⁸⁷ Een tweede mijlpaal, in de geschiedenislijn van de Cinéma Vérité, komt er in 1960 met Jean Rouch’s *Chronique d’un été* die zich diametraal ten opzichte van de principes van de Direct Cinema positioneert.⁸⁸ Het doel van een maker als Rouch was net om voorbij te gaan aan een oppervlakkige realiteit en licht te schijnen op datgene wat dieper in die werkelijkheid verscholen ligt.⁸⁹ Daar waar de Direct Cinema wel kon tonen maar daarom nog niet dieper graven naar de *mentalité* van de subjecten die het in beeld bracht, maakte de Franse Cinéma Vérité geen claim op waarheid en kon zich bijgevolg vrijer bewegen door een ‘soort van waarheid’, de *mentalité* van haar subjecten, op te zoeken.⁹⁰ De Cinéma Verité maakte geen claim op onpartijdigheid. Zo waren manipulaties van de filmmakers vaak zichtbaar voor een kijker.⁹¹ Het is de geschiedenislijn van de avant-garde experimentele cinema van Vertov en de Franse Cinéma Vérité die van groot belang zou worden met

⁸⁴ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 97.

⁸⁵ *Ibid.*, 97-98.

⁸⁶ Herzog en Cronin, *Herzog on Herzog*, 252.

⁸⁷ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 15.

⁸⁸ *Ibid.*, 17.

⁸⁹ *Ibid.*, 18.

⁹⁰ *Ibid.*, 22.

⁹¹ *Ibid.*, 17.

oog op de jaren 1980. Het fungeerde als alternatieve geschiedenislijn die mee het Direct Cinema dogma verder zou uitdagen.⁹²

In 1999 schreef Herzog zijn befaamde *Minnesota Declaration* (bijlage II), een manifest met betrekking tot de documentaire film dat gezien moet worden als een provocatie. Hoewel Herzog zich in zijn *Minnesota Declaration* hevig verzet tegen de zogenaamde Cinéma Vérité moet hier een belangrijke kanttekening gemaakt worden om net de gelijkenissen tussen Herzog en de praktijk van de Cinéma Vérité uit te lichten. Herzog kant zich niet tegen de stroming uit de jaren 1950 in Frankrijk geassocieerd met Jean Rouch (1917-2004) maar eerder tegen de Amerikaanse Direct Cinema die hier reeds besproken werd.⁹³ Vanwege de observationele insteek bereikt deze cinema volgens Herzog “...a merely superficial truth, the truth of accountants.”⁹⁴ Een cinema die enkel observeert is daarom niet meer dan ‘recording’, het heeft slechts een stenografische functie met betrekking tot de realiteit.⁹⁵ Herzog streeft daarom een poëtische documentaire film na waarin hij het reveleren van een ‘ecstatic truth’ beoogt. De ‘ecstatic truth’ die Herzog voorstelt, betaamt stilering in tegenstelling tot een uitsluitend observeren met de camera.⁹⁶ Via de ‘ecstatic truth’ betracht hij diepere strata in cinema bloot te leggen dan hij met het louter factuele ooit zou kunnen.⁹⁷

De poëtisering van de documentaire film, of de ‘ecstatic truth’, die Herzog voor ogen heeft werd al vroeg duidelijk in bijvoorbeeld *Land of Silence and Darkness* (1971), een film over de dove en blinde vrouw, Fini Straubinger. Ames beschrijft de film als een onderzoek naar “sensuous geography.”⁹⁸ De openingssequentie van deze documentaire film bestaat uit zwarte frames afgewisseld met beelden die lijken te fungeren als Straubinger’s herinnering of droombeeld. Zo opent *Land of Silence and Darkness* met een “landschapsbeeld”. Herzog toont het landschap niet visueel, hij toont een zwart frame, maar laat Straubinger een verbale beschrijving geven; “I see before me a path that leads across a plowed-up field, and clouds are hastily flying overhead.”⁹⁹ Het volgende shot is een korrelig zwart-wit beeld van een landschap. Wanneer opnieuw een zwart frame volgt, vertelt Straubinger over haar herinnering aan een wedstrijd schansspringen die ze als kind bijwoonde. Opnieuw verschijnt na de beschrijving een beeld van een schansspringer die door de

⁹² Ibid., 18.

⁹³ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 9.

⁹⁴ Zie bijlage II

⁹⁵ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 9.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Zie bijlage II.

⁹⁸ Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place* (Londen: Routledge, 1994).

⁹⁹ *Land of Silence and Darkness*, geregisseerd door Werner Herzog (1971; Londen: British Film Institute, 2014), DVD.

lucht klieft.¹⁰⁰ Herzog dringt op deze manier de *mentalité* van zijn subject binnen; onze blik wordt geconfronteerd met de “blik” van Straubinger die enkel kan zien in haar herinneringen en dromen.

Williams spreekt tot slot over een derde tendens die zich in de documentaire praktijk voordoet, namelijk deze van de profilering van de docu-auteur. Ze beschrijft documentaire films die in de jaren 1990 uitkwamen zoals Jennie Livingstone's *Paris is Burning* (1990) of *35 Up* (1991) van Michael Apted die getuigen van een sterke auteursstem. Hoewel de documentaire films verschillen, is de verbindende factor volgens Williams de docu-auteur, de filmmaker die zijn eigen documentaires erg zichtbaar zal kleuren.¹⁰¹ Het is volgens Williams een algemene accentverschuiving die kan waargenomen worden. Winston schuift het gegeven van de zichtbaarheid van de filmmaker naar voor als een emblematische zet. Hij stelt dat de auteur binnen de documentaire praktijk meer en meer naar voor komt,¹⁰² zowel op vlak van stijl als letterlijk in het beeld.¹⁰³ Wanneer Stella Bruzzi de performatieve documentaire (cf. infra) en de auteur-performer bespreekt, haalt ze heel wat sprekende voorbeelden aan die stammen uit diezelfde jaren 1990 zoals Nick Barker's *Unmade Beds* (1997), Molly Dineen's *Geri* (1999) of Nick Broomfield's *Aileen: the Selling of a Serial Killer* (1992). Om deze trend enkel vanaf de jaren 1990 te situeren is echter te restrictief. Wanneer gekeken wordt naar het onderwerp van deze masterproef, de documentaire films van Werner Herzog, kan opgemerkt worden dat Herzog lang voor de jaren 1990 zich reeds als auteur profileerde en dat niet alleen in zijn fictiefilms maar ook in zijn documentaire films. Niet alleen getuigen zijn documentaire films van een mens- en wereldbeeld, anderzijds drukt Herzog ook een duidelijke stilistische stempel op zijn werk. Een voorbeeld kan gevonden worden in Herzog's gebruik van de *voice-over*. Eerder dan een klassieke, ‘*voice-of-God*’ commentaar door een alwetende maar onzichtbare verteller,¹⁰⁴ zal Herzog's particuliere stem (met Duits accent) eerder de indruk van een twijfelende maar voelbare verteller geven. Eric Ames beschreef dit als een vorm van “vocal presence” waarmee hij doelt op “... the palpable effect of bodily presence that is produced by the recorded voice and how we hear it as maintaining a relatively strong connection to the speaking body (even if the latter remains unseen).”¹⁰⁵ Ames vergelijkt het met wat Roland Barthes eerder beschreef als “the *grain* of the voice”¹⁰⁶ wat wijst op de materialiteit van de stem die bestaat uit de adem, het accent, het timbre en dergelijke meer.¹⁰⁷ Herzog's documentaire films zijn het werk van een auteur wat zowel voelbaar is in de onderwerpen die hij in beeld brengt als in de manier waarop

¹⁰⁰ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 24-25.

¹⁰¹ Williams, “Truth, History and the New Documentary,” 60.

¹⁰² Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 19.

¹⁰³ Dit is wat Stella Bruzzi beschrijft als de performatieve documentaire waar de auteur-performer op de voorgrond treedt.

¹⁰⁴ Nichols, *Introduction to Documentary*, 59-60.

¹⁰⁵ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 33.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, vert. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975), 66.

¹⁰⁷ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 33.

hij ze visueel en auditief vormgeeft. Zijn auteurschap wordt verder geduid in hoofdstukken III, IV en V van deze masterproef.

De drie tendenzen die hier beknopt besproken werden (en geenszins een exhaustieve opsomming zijn) constitueren mee de val van het Griersoniaanse paradigma en de claim van het bewijzende beeld aan het einde van de twintigste eeuw.¹⁰⁸

I.2.3.2. Gevolgen voor het Griersoniaanse paradigma

De notie van ‘waarheid’ lag voor de vroege documentairemakers (ongeveer tot en met de jaren 1950) in de bestaande wereld, het documentairebeeld was een illustratie van deze waarheid. In de jaren 1950 kwam er een verschuiving waardoor de notie van ‘waarheid’ het samenvallen van realiteit en het beeld van de werkelijkheid zou omvatten. Vanaf ruwweg de jaren 1980 vond er nog een verschuiving plaats, namelijk naar de erkenning van de documentaire als constructie van een ‘bepaalde’ waarheid.

Randolph Jordan stelt in zijn artikel *The Gap: Documentary and Truth between Reality and Perception* (2003) dat in het postmoderne tijdperk documentaire films meer en meer de eigen processen van manipulatie op de voorgrond plaatsen. Het brengt de vraag met zich mee wat voor implicaties dit heeft voor de perceptie van datgene wat in de documentaire gerepresenteerd wordt.¹⁰⁹ Hij verwijst naar Linda Williams die stelt dat “... the current popularity of the postmodern documentary illustrates one of postmodernism’s many contradictions: an increasing distrust of the photographic image in conjunction with an ever increasing thirst for the truth of documentary footage (...).”¹¹⁰ Deze opkomende “distrust of the photographic image” wordt ook bevestigd in John Ellis’ analyse van de evolutie van de documentaire. Door de digitalisering kwamen er betere mogelijkheden om foto’s bijvoorbeeld te manipuleren maar ook om van nul een nieuw beeld te creëren. Het duidt op een belangrijk verschil tussen analoge en digitale fotografie op vlak van de relatie tot de werkelijkheid.¹¹¹ Op dat vlak moet het ‘beeld als venster’ deels wijken, er is een zekere test waaraan beelden onderworpen worden. Een kijker kan zich afvragen wat het beeld toont maar ook hoe het beeld een beeld geworden is.¹¹² John Corner spreekt dan ook over een ‘post-

¹⁰⁸ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 19.

¹⁰⁹ Randolph Jordan, “The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception,” *Offscreen* 7, nr. 1 (2003), n.p., laatst geraadpleegd op 14 april 2016, <http://offscreen.com/view/documentary>.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Ellis, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, 22.

¹¹² *Ibid.*, 23.

documentaire periode' met betrekking tot de opkomende onzekerheden over het statuut van het documentaristische beeld.¹¹³

Winston vat op treffende wijze de veranderingen in het post-documentaire tijdperk samen. Winston stelt dat bij de aanvang van de jaren 1980

“... the anomalies had piled up to the extent that, despite Direct Cinema *dogme* still determining public understanding of what documentary was, the era of its hegemony was, in practice, coming to an end. The range of options had expanded to embrace the possibilities legitimated by the persistence (or recovery) and refinement of old techniques, including reconstruction, dramatisation, distanciation, reflexivity, political engagement, satire and Reality TV. (...) Narrative and witness were still in place but the overt interventions of Vertov (and Rouch/Morin) refused the burden of objectivity taken up by Grierson and made even heavier by Direct Cinema. Allowing for the fact of mediation rather than disguising it was, in effect, to put documentary on a whole new footing – a fundamental change of the sort that Direct Cinema had announced itself as effecting but which it had really not provided. For all that the Vertovian approach had been first seen half a century earlier and ignored, it was now, in the context of the recovery and expansion of all documentary's older practices, to provide not so much a challenge as the basis for a new paradigm.”¹¹⁴

Het Griersoniaanse paradigma komt ten val aan het einde van de twintigste eeuw vanwege de aanwezigheid van verschillende formats binnen de documentaire praktijk die nog moeilijk in te passen vielen binnen de visie dat het documentaristisch beeld een bewijzend beeld moest zijn. Een aantal voorbeelden uit de documentaire praktijk van Werner Herzog werden gebruikt om dit te illustreren. Een maker moet niet langer voorhouden dat de documentaire die hij maakt wetenschappelijk objectief is om een werk te maken met documentaristische waarde. Aan het einde van de twintigste eeuw is een zeer brede en versatiele documentaire praktijk duidelijk zichtbaar.¹¹⁵

¹¹³ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 1-32.

¹¹⁴ Ibid., 24.

¹¹⁵ Ibid.

I.2.3.3. De post-Griersoniaanse documentaire

Aan het einde van de twintigste eeuw wordt de paradigmashift steeds duidelijker.¹¹⁶ Wat voornamelijk zichtbaar wordt is de prominente versatiliteit binnen de documentaire praktijk en de veel bredere relatie tot de realiteit die deze praktijk aanneemt. Het benadert “... reality in the broader sense of the world,”¹¹⁷ de ‘connectie’ tot de realiteit is veel breder dan in het Griersoniaanse paradigma. Vandaar introduceert Winston de term ‘post-Griersoniaanse documentaire’ om de praktijk vanaf het einde van de twintigste eeuw te beschrijven.¹¹⁸ Dit wil niet zeggen dat er geen procedures uit de klassieke periode of Direct Cinema esthetiek worden overgenomen (voorbeelden zijn respectievelijk de documentaire praktijk van Werner Herzog die reconstructie en staging niet schuwt enerzijds en de opkomst van *travelogues*, de docu-soap of reality tv die gebruik maken van de observationele insteek van de Direct Cinema anderzijds¹¹⁹). Het grote verschil zit hem in de invulling van wat documentaristische waarde heeft. Winston stelt dat “... the Griersonian belief that ‘documentary value’ could be a ‘fundamental property’ of the image – was no longer in place.”¹²⁰ De mogelijkheden die er kwamen op vlak van digitalisering hebben hier ook zeker toe bijgedragen (cf. supra).

Winston stelt vanuit de notie van de post-Griersoniaanse documentaire dat de documentaire film kan gezien worden als “...the narrativised recorded aspects of the observation received as being a story about the world.”¹²¹ Het aspect van getuigenis is nog steeds zeer belangrijk, de documentaire film heeft connectie tot de realiteit, maar de manier waarop het verhaal gebracht wordt is niet meer een centraal (problematisch) aspect.¹²² In de nieuwe post-Griersoniaanse periode kunnen verschillende representatievormen een documentaristische waarde hebben indien ze onderbouwd worden door een vorm van getuigenis die het verhaal met de wereld kan verbinden.¹²³ Op deze manier kan de huidige documentaire praktijk de zeer versatiele, individuele praktijken van vroeger en vandaag omvatten. Via deze benaming kunnen documentaires als *The Act of Killing* (2012), met een groot aantal geënceneerde *reenactments*, of *Life Animated* (2016), een documentaire film die voor een deel bestaat uit getekende animatie, toch onder het label ‘documentaire film’ worden ondergebracht. De films gebruiken misschien andere technieken dan louter observatie maar weten

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Tine Fischer et al., “Welcome to Crossing Boundaries,” in *Crossing Boundaries 2000*, red. Tine Fischer et al. (Kopenhagen: Danish Film Institute, 2000), n.p..

¹¹⁸ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 24.

¹¹⁹ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 79-80.

¹²⁰ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 24.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

net via die technieken, om het met de woorden van Jean Rouch te zeggen, de *mentalité* van hun subjecten te tonen. De verantwoordelijkheid om de documentaristische waarde in een documentaire film te ontdekken ligt dan ook niet meer in het “bewijzende beeld” maar in de perceptie van de kijker.¹²⁴ Waarheid kan niet gegarandeerd worden door het beeld alleen; documentaristische waarde wordt bepaald door receptie van de kijker, door de blik van een skeptisch publiek.¹²⁵ Hier wordt op het belang gedrukt van de (h)erkennende kijker.

Interessant aan de noemer ‘post-Griersoniaanse documentaire’ is de nadruk op de belangrijke positie van de kijker om documentaristische waarde te determineren. De connectie tot de realiteit die de maker bewerkstelligt aan de hand van het beeld, wordt verder bevestigd door de kijker. De kijker wordt dus naast de filmmaker en de film een zeer belangrijke component. Het zijn ook deze drie polen, maker, film en kijker, die van belang werden binnen de theorievorming rond de documentaire film, voornamelijk binnen de visie van Stella Bruzzi.

I.3. Documentaire film als *performative act*: maker, film en kijker

Stella Bruzzi kan gezien worden als één van de stemmen binnen het theoretisch discours over de documentaire film. In 2000 schreef ze haar boek *New Documentary: A Critical Introduction* waarin ze een uiteenzetting maakt over de documentaire film als performatief werk. Ze spreekt daarbij zowel over de documentaire als performatief werk (over het zijnskenmerk van de documentaire) als over de ‘performatieve documentaire’ (die documentaire films waar een auteur zeer duidelijk op de voorgrond treedt).¹²⁶ In kader van deze masterproef is het interessant om kort stil te staan bij de eerste notie, performativiteit als het zijnskenmerk van de documentaire film. Deze notie is belangrijk aangezien het als opstap fungeert om de gekozen methodologie die in hoofdstuk II uiteengezet wordt te verduidelijken.

Bruzzi wendt het begrip ‘performativiteit’ aan zoals het ingevuld werd door de taalfilosoof J. L. Austin (1911-1960). J.L. Austin sprak in de lezingen die aan de basis lagen van zijn boek *How to Do Things with Words* (1962) over “... the performative, or reality-producing, capacity of language.”¹²⁷ J. L. Austin maakte met betrekking tot de taal een onderscheid tussen constatieve en performatieve uitingen. Hij stelde dat met de taal effecten geproduceerd kunnen worden die verder reiken dan de taal zelf. Onder deze omstandigheden zouden tekens realiteit kunnen produceren., in de vorm van performatieve uitspraken. Deze zou hij als dusdanig onderbrengen onder de noemer ‘performatief’, hoewel Austin beseftte dat een strikt onderscheid tussen constatieve en performatieve uitspraken

¹²⁴ Ibid., 26.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 10-11.

¹²⁷ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art* (Berlijn: Diaphanes Verlag, 2007), 17-19.

moelijk vol te houden is. Omdat elke constatieve uitspraak ook een performatief aspect heeft werd duidelijk dat het spreken over performatieve taal een tautologie is.¹²⁸ Dorothea von Hantelmann, Duits kunsthistorica- en curator, werkte met het oog op de beeldende kunsten deze notie van het performatieve kunstwerk reeds verder uit. Ze stelt dat er niet zoiets bestaat als een performatief kunstwerk net doordat een kunstwerk altijd al performatief is en bijgevolg altijd al een realiteitsproducerende dimensie heeft.¹²⁹ In het geval van de documentaire film maakt Stella Bruzzi eenzelfde vaststelling. Naar analogie met Austin die stelt dat taal een performatief gegeven is en met von Hantelmann die stelt dat elk kunstwerk performatief is omdat het een realiteitsproducerende dimensie heeft, zal ook Bruzzi stellen dat de documentaire steeds performatief van aard is. De fusie tussen realiteit en de filmmaker ligt het hart van de documentaire.¹³⁰

Alle documentaires zijn volgens Bruzzi “... performative acts, inherently fluid and unstable and informed by issues of performance and performativity.”¹³¹ De documentaire als *performative act* betaamt dat de documentaire als op zichzelf staande entiteit een realiteitsproducerende dimensie heeft. De claim die Direct Cinema maakte, dat haar vorm van documentaire maken de meest pure was en het beste in staat was om de lijn tussen realiteit en representatie te laten vervallen, wordt hierdoor net geduid als een onmogelijkheid. De authenticiteitsclaim werd groter maar kon nooit volledig breken met het wezen van de documentaire, namelijk dat de documentaire steeds een representatievorm blijft die de realiteit tot onderwerp heeft en deze nooit slechts kan observeren maar hier ook steeds op ingrijpt door de aanwezigheid van de camera.¹³² De documentaire is bijgevolg noodzakelijk een product van de dialectische relatie tussen de realiteit, de uiteindelijke documentaire tekst en de kijker.¹³³ De these die Bruzzi poneert aan het begin van haar boek *New Documentary* is dan ook om te accepteren dat de documentaire nooit de echte wereld kan zijn en “... that the camera can never capture life as it would have unravelled had it not interfered, and the results of this collision between apparatus and subject are what constitutes the documentary – not the utopian vision of what might have transpired if only the camera had not been there.”¹³⁴ De documentaire is daarom steeds een “... performative act whose truth comes into being only at the moment of filming.”¹³⁵

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 6.

¹³¹ Ibid., 1.

¹³² Ibid., 76-78.

¹³³ Ibid., 7.

¹³⁴ Ibid., 10.

¹³⁵ Ibid.

De documentaristische waarheid, of beter de ‘documentaristische waarde’, waar Winston over spreekt wordt dus ook door Bruzzi besproken. De waarheid of waarde kan nooit uitsluitend aan het beeld en de filmmaker toegedicht worden. Bruzzi stelt dat:

“... documentaries are inevitably the result of the intrusion of the filmmaker onto the situation being filmed, that they are performative because they acknowledge the construction and artificiality of even the non-fiction film and propose, as the underpinning truth, the truth that emerges through the encounter between filmmakers, subjects and spectators.”¹³⁶

Bruzzi’s visie op het zijnskenmerk van de documentaire, namelijk op haar performatief wezen en het belang van filmmaker, het gefilmde en de kijker, past binnen het post-Griersoniaans perspectief en omvat ook Herzog’s opvattingen zoals geëxpliciteerd in zijn provocatief manifest, de *Minnesota Declaration* (bijlage I). Ook Herzog stelt dat de filmmaker altijd ingrijpt op de realiteit die hij of zij in beeld brengt en niet louter objectief registreert wat zich in de wereld voordoet.¹³⁷ Daarnaast verschijnt de uiteindelijke documentaire film altijd aan een kijker waardoor deze een bepaalde ervaring heeft. Zoals Janelle Reinelt stelt in *The Promise of Documentary* (2009): “... the experience of documentary is dependent on phenomenological engagement.”¹³⁸ Het is het onderzoek naar de ervaring van de documentaire film dat in het tweede deel van deze masterproef centraal zal staan.

I.4. Conclusie

Het theoretische eerste deel van deze masterproef ving aan met een inleiding op de geschiedenis van de documentaire aan de hand van Brian Winston’s visie op het veranderende realiteitsparadigma. Doorheen deze uiteenzetting werd Werner Herzog als filmmaker gesitueerd vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw. Herzog werd geduid als maker die het Direct Cinema dogma verwerpt en zich situeert in de zeer eclectische praktijk van de postmoderne en hedendaagse documentaire. Zijn werk werd beknopt verbonden met een aantal aspecten van de post-Griersoniaanse documentaire praktijk en het concept van de documentaire film als performatief werk. Aangezien de ontmoeting tussen de filmmaker, het gefilmde en de kijker de documentaire film zal constitueren, werd geopteerd om in deze masterproef een methodologie te hanteren die zou toelaten al deze posities in rekening te brengen. Er werd geopteerd om de documentaire films van

¹³⁶ Ibid., 11.

¹³⁷ Zie bijlage II.

¹³⁸ Janelle Reinelt, “The Promise of Documentary,” in *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, red. Alison Forsyth en Chris Megson. (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 7.

Herzog via een fenomenologische benadering van de filmervaring te bestuderen. De methodologie wordt uiteengezet in hoofdstuk II.

II. Een fenomenologische benadering van de filmervaring

Zoals uiteengezet in sectie I.3 van hoofdstuk I, heeft de documentaire een performatief karakter. Wanneer men spreekt van de waarheid van de documentaire, is dit geen externe vaststaande waarheid maar een onderliggende waarheid die enkel ontstaat door een ontmoeting tussen de filmmaker, het onderwerp en de kijker.¹³⁹ Vanuit deze optiek, dat de onderliggende waarheid van de documentaire tot stand komt door een ontmoeting tussen filmmaker, onderwerp en kijker, worden de documentaires van Werner Herzog in deze masterproef geanalyseerd aan de hand van een fenomenologische insteek die net die drie posities in acht neemt. Herzog's documentaire films worden daarbij gezien als belichaamde werken, gecreëerd door de filmmaker, waar een kijker als belichaamd wezen mee in dialoog treedt. De documentaire films worden vanuit het oogpunt van de filmervaring benaderd.

Voorafgaand aan de analyse van het artistieke corpus worden eerst een aantal fenomenologische basisconcepten geduid en uiteengezet aan de hand van Vivian Sobchack's baanbrekende werk *The Address of the Eye - A Phenomenology of Film Experience*. Om de fenomenologische analyses te ondersteunen wordt ook kort verwezen naar Don Ihde's hermeneutische regels met betrekking tot de fenomenologie als onderzoeksmethode.

II.1. Situering

De fenomenologie is de studie van de ervaring.¹⁴⁰ Vivian Sobchack schreef haar boek *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* in 1992 met als doel een fenomenologische analyse van de filmervaring te maken.¹⁴¹ Het boek en haar visie kwamen er als aanvulling op de heersende theoretische paradigma's binnen de studie van de film, namelijk het neo-marxisme en de psychoanalyse. Naast de fenomenologie hebben nog andere invalshoeken een impact gehad op het openbreken van het studieveld vanaf ruwweg de jaren 1980. Volgens Sobchack is het zo dat net daarom er vandaag niet één dominant paradigma in het veld bestaat. Ze wijst hiervoor op de impact van de *cultural studies* maar ook de feministische theorie en het onderzoek naar gender, ras en

¹³⁹ Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 11.

¹⁴⁰ "Phenomenology," laatst geraadpleegd op 08 april 2016, <http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/#4>.

¹⁴¹ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (New Jersey: Princeton University Press, 1992), 28.

ethniciteit. Vandaag is de fenomenologie één van de invalshoeken die men kan gebruiken om de film te bestuderen.¹⁴²

De fenomenologie als studie ving aan bij de Oostenrijks-Duitse filosoof Edmund Husserl (1859-1938). Husserl werd gezien als grondlegger van de transcendentale fenomenologie. Hij zag de 'leefwereld' ('*Lebenswelt*', de ervaarbare wereld) als het ervaringsgebied waarin alle wetenschappen gemeenschappelijke grond vonden. Deze leefwereld is een wereld van een voorwetenschappelijk stadium; in deze wereld is het levend subject het centrale punt voor de ervaring en wordt alles beleefd vanuit zijn perspectief.¹⁴³

Aan het begin van de twintigste eeuw zou de Duitse denker Martin Heidegger (1889-1976) verder werken op inzichten van Husserl en deze bundelen in zijn werk *Sein und Zeit* (1927). Niettemin gaf Heidegger wel een andere wending aan de fenomenologie. Voor Heidegger zijn wij en onze activiteiten altijd "in de wereld"; ons zijn is noodzakelijk altijd een zijn-in-de-wereld en "...we interpret our activities and the meaning things have for us by looking to our contextual relations to things in the world."¹⁴⁴ Zowel de transcendentale fenomenologie van Husserl als de existentiële fenomenologie van Heidegger zoeken de grondslag van de kennis in het waarnemend en kennend subject.¹⁴⁵ Anders dan Husserl's transcendentale fenomenologie wil de existentiële fenomenologie echter niet alleen data verkrijgen uit de ervaarbare wereld maar deze ook opnieuw in de wereld plaatsen, in de leefwereld, in "... the world of our lived experience."¹⁴⁶

In de jaren 1940 borduurt de Franse denker Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) verder op deze existentiële fenomenologie in onder andere zijn *Phénoménologie de la Perception* (1945). Hij beriep zich daarvoor op Husserl, Heidegger en Jean-Paul Sartre (1905-1980) maar wist toch ook zijn eigen stempel te drukken op de fenomenologie. Het is op Maurice Merleau-Ponty dat Vivian Sobchack zich zal beroepen om een fenomenologische beschrijving van de filmervaring uiteen te zetten. Naast bestaande filmtheorie van voor de jaren 1990, die Sobchack voornamelijk beschrijft als Lacaniaans psychoanalytisch of neo-marxistisch georiënteerd, kan er via fenomenologische weg nagedacht worden over mogelijk affectief of sensorisch potentieel in de film.¹⁴⁷

¹⁴² Vivian Sobchack en Scott Bukatman, "Vivian Sobchack in Conversation with Scott Bukatman," *Journal of E-Media Studies* 2, nr. 1 (2009): n.p., laatst geraadpleegd op 15 juli 2016, <http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/1/xmlpage/4/article/338>.

¹⁴³ Etienne Vermeersch en Johan Braeckman, *De Rivier van Herakleitos - Een Eigenzinnige Visie Op de Wijsbegeerte* (Antwerpen: Houtekiet, 2008), 326-327.

¹⁴⁴ "Phenomenology."

¹⁴⁵ Vermeersch en Braeckman, *De Rivier van Herakleitos - Een Eigenzinnige Visie Op de Wijsbegeerte*, 324.

¹⁴⁶ Herbert Spiegelberg, "Husserl's Phenomenology and Existentialism," *The Journal of Philosophy* 57 (1960): 64.

¹⁴⁷ Matilda Mroz, *Temporality and Film Analysis* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), 188.

II.2. Componenten van de filmervaring

In volgend beknopt overzicht worden een aantal kernconcepten uit de filosofie van Maurice Merleau-Ponty en de recycling ervan binnen de visie van Vivian Sobchack uitgelicht. Het zijn een aantal fundamentele concepten die toelaten om de filmervaring conceptueel te vatten.

II.2.1. Het geleefde lichaam: de kijker en de maker

Sobchack stelt, in navolging van Merleau-Ponty, dat de mens een belichaamd bestaan leidt in de vorm van het 'geleefde lichaam'. Voor Merleau-Ponty is het geleefde lichaam zowel fysiologisch als psychologisch.¹⁴⁸ Het is een lichaam dat zich in de wereld bevindt, fysiek, maar dat zich ook psychisch tot de wereld verhoudt. Het geleefde lichaam is de voorwaarde om de wereld te kunnen ervaren, het subject wordt centraal gesteld in relatie tot de wereld van de objecten en de anderen.¹⁴⁹ Sobchack stelt dat de mens steeds een geleefd lichaam¹⁵⁰ is dat zich via de waarneming tot de omringende wereld verhoudt:¹⁵¹

“The lived-body articulates as “flesh”; that is, as dynamic, concrete, situated, and both materially and historically finite. My body is “my point of view upon the world.”¹⁵² I cannot refuse its situated and finite existence and thus its necessary and diacritical motility and self-displacement, and so I am “condemned to meaning.”¹⁵³ I am always implicated and interested in the world and with it, always of its flesh, always in the process of completing and disclosing its meanings as my own. I cannot “be” otherwise.”¹⁵⁴

Het geleefde lichaam wordt gekenmerkt door een bewustzijn dat de verhouding van het subject tot de wereld mogelijk maakt. Het geleefde lichaam zal daarbij ook instaan om betekenis toe te kennen aan zintuiglijke indrukken.¹⁵⁵ Het lichaam is bewust (met kennis van de wereld) maar ook het bewustzijn is belichaamd (en in de wereld).¹⁵⁶ Het verklaart de manier waarop een mens het eigen lichaam ervaart, zowel als een object voor en als subject in de wereld.¹⁵⁷ Het geleefde lichaam

¹⁴⁸ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 40.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 4.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 39.

¹⁵¹ *Ibid.*, 11.

¹⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, vert. Colin Smith (Londen: Routledge, 1962), 70.

¹⁵³ *Ibid.*, xix.

¹⁵⁴ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 39-40.

¹⁵⁵ Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, 1.

¹⁵⁶ “Phenomenology.”

¹⁵⁷ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 40.

onderscheidt zich daarom van het louter fysieke lichaam; het geleefde lichaam omvat ook de psychologische structuur.¹⁵⁸ Gary Madison stelt dat het subject op dialectische wijze bepaald is; het is nooit puur bewustzijn en nooit puur fysiek lichaam maar altijd bepaald door de vervlechting van beiden.¹⁵⁹

Het eerste kenmerk van het bewustzijn is de intentionaliteit; het bewustzijn heeft steeds intentionaliteit als voorwaarde, het is namelijk steeds gericht op objecten in de ervaarbare wereld. Men is zich steeds bewust van 'iets'.¹⁶⁰ De mens heeft hierdoor steeds een intentionele houding; hij verhoudt zich tot de wereld via de modaliteiten 'perceptie' en 'expressie'. De intentionaliteit situeert Merleau-Ponty in de empirische ervaring van de belichaamde persoon.¹⁶¹ Intentionaliteit is een dynamische structuur die de basis vormt voor het in-de-wereld-zijn en wordt actief uitgevoerd door een belichaamd bewustzijn.¹⁶²

De mens als geleefd lichaam wordt gekenmerkt door een subjectieve en objectieve modaliteit. In zijn subjectieve modaliteit is de mens een percipiërend lichaam en in zijn objectieve modaliteit een expressief lichaam; de mens is zowel een percipiërend als uitdrukkend wezen. Beide modi zijn nodig en constitueren de eenheid van een betekenisvolle ervaring.¹⁶³ Niet alleen is het geleefde lichaam in staat tot perceptie en expressie, het *performed* ook zelf de commutatie tussen beide modaliteiten, dit zowel intrasubjectief, in zichzelf, als intersubjectief, tussen zichzelf en de ander.¹⁶⁴

'Perceptie' wordt door Merleau-Ponty gezien als een lichamelijk perspectief van waaruit de wereld gezien wordt door de mens.¹⁶⁵ Perceptie is de uiting van intentionaliteit in de wereld; perceptie is steeds perceptie van iets, we maken steeds perceptuele keuzes die onze perceptuele horizon afbakenen.¹⁶⁶ Omdat de wereld aan de mens verschijnt doorheen diens lichamelijk perspectief zal de betekenis altijd noodzakelijk vertekend zijn.¹⁶⁷ Een belangrijke opmerking is dat perceptie zich niet beperkt tot het zicht. Daarnaast zijn ook al onze andere zintuigen modaliteiten

¹⁵⁸ "Phenomenology."

¹⁵⁹ Gary Brent Madison, "Did Merleau-Ponty Have a Theory of Perception?," in *Merleau-Ponty and Postmodernism*, ed. Thomas Busch (New York: State University of New York Press, 1992), 94.

¹⁶⁰ Vermeersch en Braeckman, *De Rivier van Herakleitos - Een Eigenzinnige Visie Op de Wijsbegeerte*, 324.

¹⁶¹ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 38-39.

¹⁶² *Ibid.*, 39.

¹⁶³ *Ibid.*, 40.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 41.

¹⁶⁵ David Carr, "Maurice Merleau-Ponty: Incarnate Consciousness," in *Existential Philosophers: Kierkegaard to Merleau-Ponty*, red. George Alfred Schrader. (New York: McGraw-Hill, 1967), 374-87.

¹⁶⁶ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 70.

¹⁶⁷ Carr, "Maurice Merleau-Ponty: Incarnate Consciousness," 374-87.

van perceptie en werken ze samen. Perceptie bevindt zich in het hele lichaam, wat het geleefde lichaam tot een “...perceptive, sensible body...” maakt.¹⁶⁸

De individuele perceptie van het geleefde lichaam wordt zichtbaar voor de wereld door middel van objectieve expressie, wat de actieve realisatie van intentionaliteit is. Men richt zich door middel van objectieve expressie, via de intentionaliteit die verknoopt is met het bewustzijn, tot de wereld die men percipieert. Er kan gesteld worden dat expressie het zichtbare gebaar is van de perceptie,¹⁶⁹ het geleefde lichaam is daarbij de voorwaarde voor beide modaliteiten. Zoiets als een pure gedachte die door het lichaam naar buiten kan worden gebracht bestaat immers niet, er wordt steeds vertrokken vanuit perceptie van de wereld om zich ook te kunnen uitdrukken.¹⁷⁰

In de volgende paragraaf wordt vanuit de notie van het geleefde lichaam, dat zowel fysiologisch als psychologisch is, een vergelijking gemaakt met wat Sobchack beschrijft als het ‘filmlichaam’.

II.2.2. Het filmlichaam: de maker en de film

Het ‘filmlichaam’ kan in eerste instantie omschreven worden als de filmische technologie. Deze bestaat uit onder andere de celluloid, de camera, de projector, ...¹⁷¹ Niettemin is het filmlichaam niet louter machinaal of materieel. Het filmlichaam is deels menselijk en intentioneel doordat het gehanteerd wordt door een maker die zelf een geleefd lichaam is met een bewustzijn en intentionaliteit ten opzichte van de wereld.¹⁷² Het filmlichaam heeft zowel een materiële natuur als een existentiële natuur naar analogie met het menselijk geleefde lichaam dat ook steeds zowel fysiologisch als psychologisch is.¹⁷³ De psychologische factor wordt in geval van het filmlichaam bepaald door de filmmaker.

De camera kan gezien worden als instrument van de filmmaker. David MacDougall stelt dit scherp wanneer hij zegt dat “corporeal images are not just the images of other bodies; they are also images of the body behind the camera and its relations to the world.”¹⁷⁴ Het is *doorheen* de camera bijvoorbeeld dat de filmmaker de wereld kan ervaren, de wereld “... is seen and *felt* at the *end of the lens*.”¹⁷⁵ De camera geldt hier als extensie van een ervarend lichaam in de wereld. De uiteindelijke

¹⁶⁸ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 75.

¹⁶⁹ Ibid., 40-41.

¹⁷⁰ Ibid., 41.

¹⁷¹ Ibid., 171.

¹⁷² Ibid., 219.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ David MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2005), 3.

¹⁷⁵ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 175.

film is de zichtbare visuele relatie tussen het ‘belichaamde oog’ (de filmmaker die de camera hanteert) en de ervaarbare wereld.¹⁷⁶ De film bestaat daarbij altijd uit twee aspecten, namelijk wat Sobchack beschrijft als *viewed view* en *viewing view*.¹⁷⁷ De *viewed view* zou kunnen omschreven worden als het stuk van de wereld dat de filmmaker met de camera capteert, het intentionele object van diens bewustzijn, waarnaast de *viewing view* beschreven zou kunnen worden als de manier waarop de filmmaker het intentionele object in beeld zal brengen.¹⁷⁸ Het onderscheid is terug te brengen tot bijvoorbeeld het onderwerp van een shot en de stilering van het shot, het onderwerp van een film en de vormgeving van de film. Naar analogie met de camera zou de projector gezien kunnen worden als het instrument waardoor de kijker de (gefilmde) wereld ervaart.¹⁷⁹ De projector projecteert de film die als perceptie en expressie van de maker aan de kijker verschijnt. De film overstijgt haar materiële natuur en verschijnt als filmlichaam dat, zoals het geleefde lichaam, in staat is tot de commutatie van perceptie en expressie. De film mag dan wel haar materieel bestaan nodig hebben, doch fungeert ze ook als een verlengstuk van een ervarend wezen waardoor ze haar materialiteit kan overstijgen.¹⁸⁰

Het doel van het filmlichaam is om perceptie en expressie zichtbaar te maken in beweging. Arthur C. Danto zei al dat “...moving pictures are just that: *pictures* which move, *not* just (or necessarily at all) pictures of *moving* things.”¹⁸¹ De beweging wordt gegenereerd door twee filmorganen, namelijk de camera en de projector. Fotografische momenten worden door middel van de existentiële activiteit van de film in ‘momentum’ gebracht; “that is, they temporally come into being as they are introceptively perceived through the camera and visibly expressed through the projector.”¹⁸² Het scherm is dan een latente component waarop de gefilmde en bijgevolg geprojecteerde wereld weergegeven wordt. Door de samenwerking tussen al deze componenten bestaat de cinema als een zichtbare performance van de perceptuele en expressieve structuren van de ervaring van het geleefde lichaam.¹⁸³ Sobchack beoogt dus ook duidelijk te maken dat er een analogie bestaat tussen het (menselijke) geleefde lichaam en het filmlichaam.

Ook hier valt echter een belangrijke kanttekening te maken. Er wordt gewezen op de analogie tussen geleefd lichaam en filmlichaam; ze zijn belichaamd en in staat tot de commutatie van perceptie en expressie. Doch zijn er ook belangrijke verschillen te bemerken. Het grootste verschil toont zich in de mogelijkheden van beide lichamen. De film is een ‘instrumenteel object’

¹⁷⁶ Ibid., 204.

¹⁷⁷ Ibid., 195-203.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid., 176-177.

¹⁸⁰ Ibid., 171.

¹⁸¹ Arthur C. Danto, “Moving Pictures,” *Quarterly Review of Film Studies*, nr. 2 (1979): 15.

¹⁸² Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 207-208.

¹⁸³ Ibid., 299.

(het krijgt haar psychologische aspect door de filmmaker die het als instrument hanteert om de wereld te verkennen) daar waar het menselijke lichaam instrumentaliteit kan overstijgen en zichzelf als een “enabling subject” gedraagt (bijvoorbeeld de filmmaker zelf).¹⁸⁴ In tweede instantie is er nog een belangrijk verschil te duiden tussen het menselijke oog en het mechanische oog van de camera. De camera kijkt anders dan het menselijke oog. Soms kan de camera reducerend zijn; het instrument slaagt er misschien niet in om een schaduw zodanig fijn te zien als het menselijke oog dit kan. Ook zintuiglijke indrukken zoals geur en tactiele aspecten zullen verloren gaan. Anderzijds laat de camera net toe om ook meer te zien. Dit wordt zichtbaar in het gebruik van cinematografische technieken zoals slow motion en *extreme close-up*.¹⁸⁵

Het geleefde lichaam en het filmlichaam zijn beiden zowel object van het zicht als subject van het zicht. Hiermee overstijgt Sobchack gedachten over film die dit medium enkel als een object van het zicht zouden beschouwen. Zo stelt ze dat “... the film is encountered not merely as a visible object but also as a viewing subject, and our engagement with it is necessarily –if often invisibly– dialogic and dialectical.”¹⁸⁶ De filmervaring wordt dus geconstitueerd door een dialogische relatie tussen film en kijker.

II.2.3. De filmervaring

Aangezien zowel het geleefde lichaam als het filmlichaam in staat zijn tot de commutatie van perceptie en expressie, is er een mogelijkheid tot communicatie. Communicatie is aanwezig omdat er bewustzijn en intentionaliteit is, zowel van de kant van het filmlichaam als van de kant van het geleefde lichaam van de kijker.¹⁸⁷ Er zijn dus wat Sobchack beschrijft als “two “material residences” and two “intending residents” for cinematic communication to take place (...). The “address of the eye” demands two lived-bodies for its realization – as that subjective dialogue of vision which we too often reify as the objective cinematic text.”¹⁸⁸ Beide polen, filmlichaam en het geleefde lichaam van de kijker, bepalen dus de filmtekst.

Om de dynamiek tussen filmlichaam en de kijker te beschrijven, definieert Sobchack de filmervaring in termen van ‘dialectiek’ en ‘dialoog’. Haar visie op de filmervaring wordt in een lang citaat verduidelijkt:

¹⁸⁴ Ibid., 245.

¹⁸⁵ Ibid., 183.

¹⁸⁶ Ibid., 142.

¹⁸⁷ Ibid., 174.

¹⁸⁸ Ibid., 262.

“...two intentional acts engage and address each other in a complex and *reversible* structure. That is, through the respective mediation of camera and projector (mechanisms that intervene in acts of perception and expression, both duplicating and reversing them), the filmmaker and spectator are brought into indirect perceptual engagement with each other, and into direct engagement with a world that is their *mutual intentional object*. They are brought also into perceptual engagement with each other’s perceptive and expressive acts. Two embodied acts of perception and expression –each enabled by instruments– meet in a coterminous perception of a world that is also the coterminous expression of that world by the perceptive consciousnesses that engage it. (...) As a coterminous perception and expression of a mutually lived world, the film serves as a conduit for perception – its enabling technology as the technology able to bridge the spatial and temporal separation of filmmaker and spectator so that their perception and expression might still encounter each other’s activity, dialectically addressing each other’s vision (or “world view”) in visual *dialogue*.”¹⁸⁹

In de filmervaring vindt er een indirecte ontmoeting plaats tussen kijker en filmmaker door middel van het filmlichaam.¹⁹⁰ De woorden ‘dialogue’ en ‘dialectisch’ onderstrepen ook een belangrijk gegeven, namelijk dat er nooit een versmelting plaatsvindt tussen het filmlichaam en de kijker; de ervaring van de wereld *doorheen* het filmlichaam staat niet gelijk aan het ervaren van de wereld door middel van de directe perceptie in het geleefde lichaam.¹⁹¹ In de filmervaring wordt een wereld gecreëerd tussen beide lichamen, een intersubjectieve ruimte.¹⁹² Er kan absorptie zijn in de gecreëerde wereld maar nooit een absorptie in het filmlichaam of het bewustzijn van de maker. We zijn steeds noodzakelijk gedifferentieerd ten opzichte van de ander (of dit nu een ander menselijk wezen is of de film).¹⁹³

III.3. Vuistregels voor een analyse van de filmervaring

Met oog op een analyse van de filmervaring zal de fenomenologische insteek steeds vertrekken vanuit een beschrijving van de ervaring van het film kijken. Deze ervaring dient in tweede instantie verder geconcretiseerd te worden aan de hand van objectieve en subjectieve aspecten die deze ervaring als betekenisvolle ervaring markeren.¹⁹⁴ Sobchack stelt dat hoewel de ervaring in haar initiële staat particulier is, de fenomenologie tot doel heeft om algemene en mogelijke

¹⁸⁹ Ibid., 173.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid., 178.

¹⁹² Malin Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 18.

¹⁹³ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 273-274.

¹⁹⁴ Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, 5.

ervaringsstructuren uit deze ervaring te deduceren. Een individuele ervaring kan dus het startpunt vormen voor een onderzoek maar moet in kader van dat onderzoek verder uitgedacht worden in termen van de structuur van de ervaring.¹⁹⁵ Hoewel ervaring historisch en cultureel bepaald is, gaat Sobchack er toch vanuit dat er ook een algemene grond of conventionele beleving is. Enerzijds is de ervaring deels bepaald door dominante culturele gewoontes maar er kan ook een algemene grond gevonden worden door condities van belichaming te onderzoeken aan de hand van algemene noties als temporaliteit, spatialiteit, intentionaliteit, reflectie en reflexiviteit.¹⁹⁶ Bijgevolg is de basisgedachte dat:

“The proof of an adequate phenomenological description, then, is not whether or not the reader has actually had—or even is in sympathy with—the meaning and value of an experience as described—
but whether or not the description is resonant and the experience’s structure sufficiently comprehensible to a reader who might “possibly” inhabit it (even if in a differently inflected or valued way).”¹⁹⁷

Wat dit citaat benadrukt is het verschil dat geduid moet worden tussen de ervaringsstructuur en de evaluatie van een ervaring.¹⁹⁸ Sobchack voorzag een treffend voorbeeld wanneer ze haar eigen ervaring bij het bekijken van enkele horrorfilms beschreef in haar artikel *Peek-a-Boo! Thoughts on seeing (most of) ‘The Descent’ and ‘Isolation’* (2006). Hierin beschrijft Sobchack haar ervaring en lichamelijke reacties bij het bekijken van de films. Eerder dan het uitkijken naar de momenten van gruwel, wendt Sobchack haar blik al te vaak af naar de lege, donkere *offscreen* ruimte om te ontkomen aan de beelden. Niettemin wordt ze door dit cinefobe gevoel, dat ze duidt als ‘unpleasure’, net onverwachts verbonden met de zelfverklaarde horror-cinefielen die net genot scheppen in het bekijken van dezelfde beelden. De structuur van de ervaring, de ervaring van de spanning die zowel op het niveau van de *viewed-view* als van de *viewing-view* gecreëerd wordt, is hetzelfde voor zowel de cinefoob als de cinefiel; ze bevinden zich in dezelfde structurele ervaring maar geven het een andere evaluatie. De analyse van de ervaringsstructuur lijkt dus een goede grond om iets te zeggen over de sensorische en affectieve componenten van het horrorgenre¹⁹⁹ en wordt ook in deze masterproef de basis om de documentaire films van Werner Herzog te analyseren.

Sobchack volgt in haar fenomenologisch onderzoek de hermeneutische principes van de Amerikaanse filosoof Don Ihde. In eerste instantie stelt Ihde dat de fenomenen bekeken moeten

¹⁹⁵ Ibid., 5.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Vivian Sobchack, “Peek-a-BOO! Thoughts on Seeing (Most of) The Descent and Isolation,” *Film Comment* (2006), n.p..

worden zoals ze zich aan het bewustzijn voordoen. Vervolgens dient men te beschrijven maar niet meteen te verklaren en is het belangrijk om geen hiërarchie aan te brengen binnen de fenomenen. Deze eerste stap, het bekijken en beschrijven, vertoont gelijkenissen met wat Merleau-Ponty beschreef als de 'fenomenologische descriptie'. In connectie tot dit onderzoek naar de documentaire films van Werner Herzog betekent dit concreet dat eerst en vooral, los van bestudering van secundaire bronnen, de documentaire films bekeken en beschreven werden vanuit de filmervaring. In tweede instantie stelt Ihde dat de onderzoeker op zoek dient te gaan naar de structurele en invariabele componenten van een fenomeen, te vergelijken met Merleau-Ponty's stap van de 'fenomenologische reductie' waarin wordt gereduceerd of gethematiseerd. In laatste instantie is er dan de interpretatieve fase waar de onderzoeker betekenis geeft aan hoe de fenomenen ervaren zijn, door Merleau-Ponty voorgesteld als de 'fenomenologische interpretatie'.²⁰⁰ De drie stappen vormen samen de methodologische grond voor hoofdstukken III, IV en V van deze masterproef. Vooraleerst wordt in hoofdstuk III ingegaan op Herzog's mens- en wereldbeeld dat uiteenvalt in enkele waarneembare thema's die in zijn documentaire films besloten liggen. Vervolgens worden in hoofdstuk IV beeldstrategieën in termen van disruptie en temporaliteit samengebracht, beschreven en aangevuld met reeds verschenen theorievorming over deze onderwerpen. Tot slot wordt in hoofdstuk V een slotbeschouwing gemaakt over het kijkerschap (dat al sporadisch behandeld zal worden in hoofdstukken III en IV) in termen van affect.

Met Sobchack's uiteenzetting over de filmervaring en Don Ihde's hermeneutische principes in het achterhoofd, wordt overgegaan naar het analytisch tweede deel waarin de vier documentaire films van Werner Herzog uitgebreid behandeld worden in termen van de filmervaring.

²⁰⁰ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 48-49.

DEEL II: Analyse van de filmervaring

III. Werner Herzog in beeld

Het artistieke corpus dat in hoofdstukken III, IV en V van deze masterproef behandeld zal worden, betreft vier documentaire films van Werner Herzog: *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* (1974), *The Dark Glow of the Mountains* (1984), *Grizzly Man* (2005) en *Into the Abyss: A Tale of Death, a Tale of Life* (2011). In hoofdstuk III wordt stilgestaan bij een aantal thema's die in deze selectie van Herzog's documentaire films besloten liggen. Vivian Sobchack gaat er in haar analyse van de filmervaring vanuit dat de film zowel getuigt van een *viewed-view* als een *viewing-view*.²⁰¹ Het is de filmmaker die met de camera een intentioneel object in beeld brengt (*viewed view*) en er ook voor opteert dat aan de hand van een bepaalde stileringswijze (*viewing-view*).²⁰² Herzog gebruikt de filmcamera als een extensie van het eigen ervarende lichaam.²⁰³ Het intentioneel object dat Herzog als onderwerp van zijn documentaire films kiest, de *viewed-view*, vormt het onderwerp van dit hoofdstuk. Er wordt vanuit gegaan dat de subjecten en onderwerpen die Herzog voor zijn documentaire films kiest mogelijks binnen een mens- en wereldbeeld ingepast kunnen worden. Een inzicht in enkele thema's zou dus ook Herzog's mens- en wereldbeeld 'in beeld' kunnen brengen. In dit luik wordt daarom in eerste instantie een schets gemaakt van twee thema's, de 'natuur' en de 'mens'. In tweede instantie wordt de samenkomst van deze twee thema's in een derde thema getiteld 'de menselijke conditie' besproken.

III.1 Een wereldbeeld in beeld

"All I can say is that I understand the world in my own way and am capable of articulating this understanding through stories and images that are coherent to others."²⁰⁴

Meer nog dan een auteur die zijn stempel drukt op het genre van de documentaire film, getuigen Herzog's documentaire films van een mens- en wereldbeeld. In bovenstaand citaat verbindt Herzog zijn begrip van de wereld met de films die hij maakt. Het sluit aan bij wat Sobchack bedoelt wanneer ze stelt dat de filmmaker de wereld ervaart 'doorheen' de camera; "... it is seen and *felt* at the *end of*

²⁰¹ Ibid., 199.

²⁰² Ibid., 203.

²⁰³ Ibid., 204.

²⁰⁴ Cronin en Herzog, *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*, 77.

*the lens.*²⁰⁵ De beelden die Herzog's documentaire films constitueren, zijn daarbij niet louter beelden van de wereld; David MacDougall stelt dat het ook beelden zijn van het lichaam achter de camera en diens relatie tot de wereld die in beeld gebracht wordt.²⁰⁶ Het is een visuele vertaling van de eigen visie op de wereld en wat mogelijks de eigen plaats daarin is. Herzog's films gelden als een expressie van de eigen perceptie.²⁰⁷

In een interview met Paul Cronin stelt Herzog dat “... some of the basics probably haven't changed; my fundamental perspective on the world is the same. (...) I'm basically the same person I was when I was fourteen, with my shifting fascinations and way of looking at the world, even if I'm open to new ideas and have cast aside certain attitudes I had when I was younger.”²⁰⁸ Het is dit perspectief op de wereld, een manier van kijken, die ook haar uiting zal vinden in Herzog's artistieke praktijk. Herzog ziet zichzelf met betrekking tot het maken van films als een onderzoeker. Met een onderzoekende blik kijkt hij naar de wereld en zoekt verschillende plaatsen op, op zoek naar nieuwe beelden.²⁰⁹ Het onderzoekende aspect dat in zijn werk overheerst, kan de grote variëteit aan onderwerpen (en geografische locaties) verklaren. Zo zijn *Dark Glow* en *Woodcarver Steiner* in andere continenten opgenomen en is elke documentaire film een onderzoek naar de mentale staat, de *mentalité*,²¹⁰ van de subjecten die geportretteerd worden. Ook in *Grizzly Man*, waar Herzog aan de slag gaat met het videoarchief van activist Timothy Treadwell, probeert hij een nieuwe dimensie in de beelden van Treadwell bloot te leggen. Via een selectie uit het beeldmateriaal probeert Herzog daarbij zijn eigen visie op de natuur te formuleren alsook een inzicht te geven in de persoon die Timothy Treadwell was. Tot slot is ook *Into the Abyss* een onderzoek, namelijk naar de menselijke conditie. Meer dan een oordeel vellen over de gevangenen op *death row* probeert Herzog een portret te schetsen van alle betrokkenen, daders en slachtoffers, met als centrale spil ‘leven’ en ‘dood’. Herzog betracht geen spektakelfilms te maken.²¹¹ Zijn documentaire films zijn enerzijds een filmisch onderzoek naar de motieven en innerlijke wereld van de subjecten en anderzijds een audiovisuele vertaling van Herzog's eigen wereldbeeld en visie op mens en natuur.

Een wereldbeeld definiëren of trachten te grijpen is een complexe opdracht, niettemin wordt in volgende secties een poging ondernomen, dit aan de hand van de thema's ‘natuur’, ‘de mens’ en ‘de menselijke conditie’.

²⁰⁵ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 175.

²⁰⁶ MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, 3.

²⁰⁷ *Ibid.*, 4-6.

²⁰⁸ Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 431.

²⁰⁹ *Ibid.*, 210.

²¹⁰ Winston, “Introduction: The Filmed Documentary,” 22.

²¹¹ Brad Prager, “Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's Films,” in *Cinema and Landscape*, red. Graeme Harper en Jonathan Rayner. (Chicago: Intellect Ltd., 2010), 89-103.

III.1.1. De natuur: in en tegen de Romantische traditie

In zowel *Dark Glow*, *Woodcarver Steiner* als *Grizzly Man* speelt de natuur een grote rol. Wanneer Herzog's werk besproken wordt met betrekking tot dit thema, wordt al snel verwezen naar verscheidene Romantische elementen die in zijn werk besloten lijken te liggen. Brad Prager beschrijft in zijn boek *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth* (2013) hoe Herzog in zijn werk gebruik maakt van topoi die specifiek refereren aan de Romantische schilderkunst zoals "...the prevalence of fog and waterfalls, of diminutive human figures, and of compositions that deny the spectator a convenient point of access where their eye might easily enter and search the frame."²¹² Het zijn aspecten die doen denken aan de schilderkunst van Caspar David Friedrich.²¹³ Daarnaast wordt Herzog ook in verband gebracht met de Romantiek vanwege de inzet van het landschap als een externe representatie van de complexiteit van de interne psychologie.²¹⁴ De landschappen in zijn films worden met andere woorden ingezet als innerlijke landschappen en niet als letterlijke landschappen. In volgende uiteenzetting worden de Romantische topoi opgespoord in de documentaire films die hier behandeld worden en zullen ze ook al in functie gezien worden van de twee andere belangrijke thema's, 'de mens' en 'de menselijke conditie'.

III.1.1.1. Natuur als fenomeen

Herzog's visie op de natuur ontstond in zijn jaren als adolescent. Herzog ontwikkelde naar eigen zeggen een woede ten opzichte van de natuur. Hij ziet het universum verschijnen als monumentale onverschilligheid en chaos.²¹⁵ Het universum is

"...hostile and murderous (...) what looks friendly to us is always actually two hundred thousand atomic explosions every second. The sun is a tiny grain of sand and there are many even nastier suns out there. Down here, we humans are the living proof that things have gone warped."²¹⁶

De mens wordt door Herzog gezien als een nietige stip in het onmetelijke universum. Op een kleinere schaal ziet Herzog de aarde en de natuur als fenomenen die aan dezelfde wetten onderhevig zijn als het universum waar ze deel van uitmaken.²¹⁷

²¹² Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 12.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid., 142.

²¹⁶ Ibid., 16.

²¹⁷ Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art* (New York: Routledge, 2011), 114.

Herzog's visie op de natuur staat enigszins radicaal tegenover de visie die ontstond binnen de Romantische periode omstreeks de eerste helft van de negentiende eeuw. Mensen verhuisden van het platteland naar de stad onder invloed van urbanisatie en industrialisering, de stad contrasteerde echter sterk met herinneringen aan het platteland dat daardoor steeds meer een idyllisch karakter kreeg.²¹⁸ Waar Herzog spreekt over de natuur als onverschillig en hardvochtig, zouden sommige Romantici de natuur eerder als heilzame plek zien en als belangrijk onderwerp in en voor de kunst. Herzog zelf spreekt enig verband met de Romantiek tegen. Reeds in Paul Cronin's boek *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed* (2014) zet Herzog zich af tegen de Romantische traditie met de woorden: "You can't get a more contrary position towards the Romantic point of view than mine."²¹⁹ Niettemin stelt Prager dat Romantische werken steeds onze ideeën over de limieten en grenzen van de perceptie zullen gaan bevragen,²²⁰ een insteek die ook in Herzog's werk doorschemert. Herzog verwerpt enerzijds het beeld dat Romantici van de natuur hadden, anderzijds lijkt hij wel met hun esthetica aan de slag te gaan, al hoeft dat niet te betekenen dat hij daarom meteen mee in lijn van een traditie gezien moet worden.²²¹

Herzog's visie op de natuur leunt aan bij die van de Romantici op het sublieme landschap. Door reizen die ondernomen werden in de Alpen aan het begin van de negentiende eeuw ontstond er een gevoeligheid voor de natuurlijke wereld.²²² Berglandschappen, zoals Herzog ze op de voorgrond schuift in zowel *Woodcarver Steiner* als *Dark Glow*, zijn geen lieflijke landschappen maar eerder sublieme landschappen. Herzog beschrijft het sublieme landschap als "... beyond us and outside us and larger than us, yet not wholly abstract or foreign."²²³ Aangezien er in de Romantische periode zowel aan klassieke, pittoreske als sublieme landschapsschilderkunst²²⁴ werd gedaan, zou kunnen gesteld worden dat Herzog's visie op de natuur raakpunten vertoont met de visie die de sublieme landschapsschilderkunst weerspiegelt. In de sublieme landschapsschilderkunst werd de natuur voorgesteld als grootser dan de mens. In *The Devil's Bridge* (1802) van de Engelse kunstschilder Joseph M. W. Turner (1775-1851) wordt een deel van de Alpen afgebeeld met een aantal kleine menselijke figuren in de bergketen. Michelle Facos stelt dat "...the Alps met the criteria of Burke's Sublime: vast, terrifying and dangerous."²²⁵ De natuur werd voorgesteld als ontzaglijk groot en in contrast geplaatst met de nietigheid van de mens. Herzog's beeldvoering in *Dark Glow* getuigt van een gelijkaardige visie. Herzog volgt Reinhold Messner en Hans Kammerlander in hun onderneming

²¹⁸ Ibid., 112.

²¹⁹ Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 141.

²²⁰ Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 12.

²²¹ Ibid.

²²² Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 114.

²²³ Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 3-4.

²²⁴ Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 117.

²²⁵ Ibid., 114.

om de bergen Gasherbrum I en II in Pakistan te beklimmen. Herzog contrasteert in de beeldvoering de grootsheid van de bergketen en de woestheid van de rivier met de kleine mens die ze wil bedwingen. De natuur is in het werk van Turner noch in het werk van Herzog voorgesteld als lieflijk. Herzog zal zich in eigen werk ook openlijk uitlaten tegenover een lieflijke of sentimentele visie op de natuur zoals bijvoorbeeld de hoofdfiguur in *Grizzly Man*, Timothy Treadwell, erop nahield.

In *Grizzly Man* (bijlage II), een documentaire film van Werner Herzog uit 2005, staat de levensloop en tragische dood van activist Timothy Treadwell centraal. Treadwell (geboren als Timothy Dexter²²⁶) was een Amerikaans activist die ongeveer dertien zomers tussen de beren in Alaska leefde. Treadwell was er rotsvast van overtuigd dat hij in Alaska nodig was om de beren te beschermen en tegelijkertijd ook om het ruimere publiek te kunnen onderwijzen over het belang en de bescherming van deze dieren. Tijdens de laatste vijf zomers die hij in Alaska zou spenderen, nam hij steeds een videocamera mee. Hij filmde veruit honderd uur beeldmateriaal bij elkaar waarmee hij de beren in hun natuurlijke habitat in beeld bracht maar ook, en misschien nog belangrijker voor *Grizzly Man*, zichzelf. In 2003 viel Treadwell, samen met zijn vriendin Amie Huguenard, ten prooi aan één van de beren. Ze werden op gruwelijke wijze gedood zoals blijkt uit getuigenissen die Herzog heeft verzameld. In *Grizzly Man* appropriateert Herzog het videomateriaal van Treadwell en maakt niet alleen een portret van de man maar poneert doorheen het materiaal ook zijn eigen visie op de natuur en de plaats van de mens daarin.²²⁷ Herzog's visie op de natuur staat diametraal tegenover deze van Treadwell.²²⁸ In tegenstelling tot Treadwell is Herzog ervan overtuigd dat het universum, en op kleinere schaal de natuur, chaotisch en onverschillig is.²²⁹ De mens onderneemt pogingen om natuur en universum te bedwingen maar volgens Herzog slaan deze vaak terug.²³⁰ Dit is het gegeven dat Herzog naar voor schuift in *Grizzly Man*; Treadwell sterft door de naïeve visie op de natuur die hij erop nahield. De krachtige en niets ontziende natuur is een thema dat, naast *Grizzly Man*, ook prominent aanwezig is in *Dark Glow* en *Woodcarver Steiner*. Daarin wordt de natuur de locus voor de krachtmetingen van de mens, in de vorm van topsporters die natuurfenomenen bedwingen. De grootsheid van de natuur en de nietigheid van de mens die de thema's waren van de Romantische, sublieme landschapsschilderkunst vinden dus ook hun ingang in het werk van Herzog.

²²⁶ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 240.

²²⁷ *Ibid.*, 239.

²²⁸ Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 142.

²²⁹ Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 13.

²³⁰ Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 96.

III.1.1.2. Het landschap als “emotionele cartografie”

De landschappen die verschijnen in het werk van Herzog doen dat niet enkel als (sublieme) locatie. Zo zullen de berglandschappen voor *Dark Glow en Woodcarver Steiner* of de vlakten in Alaska voor *Grizzly Man* ook als metafoor gelden, als “inner landscapes.”²³¹ Zo zetten de landschappen in *Grizzly Man* de solitude van Treadwell extra in de verf. Treadwell maakte actief de keuze om zich gedurende dertien zomers terug te trekken in deze omgeving; de fysieke ruimte is een vertaling van een *state of mind*, een veruiterlijking van Treadwell’s ongenoegen met betrekking tot de maatschappij. Herzog stelt:

“I never present literal landscapes in my films. What I show instead are landscapes of the mind, locales of the soul. Just as there is no such thing as a background music in my films, landscapes aren’t picturesque or scenic backdrops as they are in Hollywood, nor merely representations of physical space.”²³²

Het landschap is nooit louter een fysieke ruimte in Herzog’s werk maar vertaalt de innerlijke belevingswereld van de subjecten die hij in beeld brengt. Het vormt voor hem toch een aanknopingspunt met de Romantische schilder Caspar David Friedrich. Volgens Herzog schilderde Friedrich nooit landschappen per se maar wist hij innerlijke landschappen te reveleren, “...ones that exist only in our dreams,”²³³ iets wat Herzog zelf altijd geprobeerd heeft te doen in zijn films.²³⁴ In zowel *Dark Glow* als *Woodcarver Steiner* wordt het landschap als te bedwingen obstakel op de voorgrond geplaatst, als een locus voor grensverleggende ondernemingen. Het toont de strijd die individuen zoals Reinhold Messner en Walter Steiner leveren en die niet louter fysiek maar ook mentaal van aard is.

In *The Dark Glow of the Mountains* (1984) volgt Herzog de Italiaanse bergbeklimmers Reinhold Messner en Hans Kammerlander tijdens de bedwinging van de bergen Gasherbrum I en II in Pakistan (bijlage II). Messner en Kammerlander staken uiteindelijk de twee bergen over zonder de hulp van extra zuurstof, het hoogste punt van de keten bevindt zich op 8000 meter hoogte.²³⁵ Als uitgangspunt van de documentaire poneert Herzog een simpele vraag. Hij is namelijk niet zozeer geïnteresseerd om een film over het bergbeklimmen aan sich te maken. Wat hij wou onderzoeken is de *state of mind* van de bergbeklimmer, wat Messner ertoe aanzet om zo’n gevaarlijke onderneming

²³¹ Ibid., 97.

²³² Ibid., 97.

²³³ Ibid., 142.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid., 209.

steeds opnieuw aan te vatten. Herzog vraagt zich in een *voice-over* aan het begin van de documentaire film luidop af wat nu net voor deze klimmers de fascinatie inhoudt “... that drives them up to the peaks like addicts? Aren't these mountains and peaks like something deep down inside us all?”²³⁶ De persoonlijke uitdaging, de ambitie en de wil om zich te meten met een ontzaglijk natuurfenomeen duidt Herzog aan als iets dat in de mens in het algemeen verscholen ligt.

Eric Ames verwees in zijn artikel *Herzog, Landscape, and Documentary* (2009) al naar de tweeledige functie van het landschap in *Dark Glow*. Het gaat niet alleen over de fysieke act, de bestijging van de bergketen, maar de bergketen staat ook symbool voor emotionele, mentale intensiteiten.²³⁷ Ames spreekt met betrekking tot Herzog's landschappen in termen van “emotionele cartografie,”²³⁸ waarmee hij verwijst naar het werk van Giuliana Bruno:

“Combining a passion for landscape views with an insistently inward movement, his documentaries render a cinematic terrain that is largely detached from the referential world and oriented toward the inner world, instead. Herzog's ephemeral vistas open up a paradoxical space of imagined interiority, which is also a representation of the physical world that we inhabit.”²³⁹

Ook Ames duidt op het verband tussen de fysieke en innerlijke wereld. Het landschap wordt evengoed een personage dat op deze manier als spiegel fungeert voor geportretteerde individuen. Het landschap omringt Messner niet alleen maar is ook zijn antagonist, de partner waarmee hij dialoogt en die deels ook een zichtbare manifestatie is van de krachtmeting die Messner voor zichzelf oplegt. Het landschap is de concretisering van de onmetelijkheid van de natuur en de nietige plek die de mens daarin inneemt.

III.1.2. De mens

Naast de aanwezigheid van het thema ‘natuur’ zijn ook ‘de mens’ en diens ‘menselijke natuur’ een constante in de vier casussen die in deze masterproef behandeld worden. De documentaire films bestaan grotendeels uit ontmoetingen, interviews die Herzog afneemt. Paul Cronin, redacteur van het boek *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed* (2014), vroeg Herzog of hij daarom gezien zou kunnen worden als etnograaf of antropoloog:

²³⁶ *The Dark Glow of the Mountains*, geregisseerd door Werner Herzog (1984; Wenen: Werner Herzog Film GMBH, 2016), DVD.

²³⁷ Eric Ames, “Herzog, Landscape, and Documentary,” *Cinema Journal* 48, nr. 2 (2008): 50.

²³⁸ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2007).

²³⁹ Ames, “Herzog, Landscape, and Documentary,” 51.

“Only in so far as my goal is to use cinema to explore and chronicle the human condition and our states of mind. I don’t make films using only images of clouds and trees; I work with human beings because the way they function within different cultural groups interests me.”²⁴⁰

Herzog werkt met mensen, individuen die leven of geleefd hebben in de wereld die we samen delen. Hij ontmoet echte subjecten die hij bevraagt, wat niet vrijblijvend is. Vanwege het format van de documentaire film, zoals eerder werd verduidelijkt in hoofdstuk I, begrijpt de kijker dat hij of zij dezelfde historische wereld deelt met de figuren in de documentaire.²⁴¹ Het betekent dat de kijker zich tot de gefilmde subjecten zal gaan verhouden. Herzog cirkelt in zijn ontmoetingen met de gefilmde subjecten rond de menselijke conditie, rond thema’s als leven en dood.²⁴² Het zijn thema’s die de gefilmde subjecten en de kijker met elkaar verbinden; beiden zijn immers bepaald door de menselijke conditie.

In de vier documentaire films van Herzog die in deze masterproef onderzocht worden, zijn er ruwweg twee soorten subjecten te onderscheiden. In eerste instantie wordt de kijker geconfronteerd met figuren die aan extreme sport doen zoals Walter Steiner in *Woodcarver Steiner* of Reinhold Messner in *Dark Glow*.²⁴³ Herzog neemt topsporters als onderwerp; ze tasten grenzen af en zoeken het moment van extase op waarbij ze balanceren op grens van leven en mogelijke dood. Zo wordt Walter Steiner in *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* door Herzog gevolgd in zijn gooi naar het wereldrecord schansspringen te Planica in 1972, in voormalig Joegoslavië (bijlage 1). In het kielzog van Steiner probeert Herzog een beeld te schetsen van de man achter de ‘sportman’. Hij verbindt het concept van ‘ekstasis’ met Steiner. In haar Griekse betekenis betekent het woord het ‘uit zichzelf treden’. Hij ziet deze vorm van extase in de schansspringers “... as they sweep past the camera, mouths agape, with their extraordinary expressions.”²⁴⁴ Herzog is gefascineerd door het spirituele aspect van de sport, hoe Steiner in kwestie doodsangst overmeestert in de sprong. Daarbij is het niet per se de meest atletische springer die wint; Steiner oogt tenger en er is een zekere eenzaamheid die hem kenmerkt. Zijn focus en ambitie plaatsen hem alleen in zijn onderneming. Hij traint om sprongen te maken die hem toelaten om bijna buiten het menselijke domein te treden, de zwaartekracht te tarten en te balanceren tussen de sprong en een mogelijk te pletter storten. Hij is een voorbeeld van de menselijke droom om aan het menselijke voorbij te gaan; de wetten van de natuur te tarten.²⁴⁵

²⁴⁰ Cronin en Herzog, *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*, 269.

²⁴¹ Nichols, *Introduction to Documentary*, xi.

²⁴² Cronin en Herzog, *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*, 414.

²⁴³ Prager, *The Cinema of Werner Herzog – Aesthetic Ecstasy and Truth*, 21.

²⁴⁴ Cronin en Herzog, *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*, 117-118.

²⁴⁵ Ibid.

In tweede instantie worden we met subjecten geconfronteerd die reeds overleden zijn en waar dood en sterfelijkheid als aspecten van de menselijke conditie op de voorgrond treden. Niet alleen *Grizzly Man* is gewijd aan de overleden Timothy Treadwell, ook *Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life* stelt de doden(cel) centraal. In zowel *Grizzly Man* als *Into the Abyss* wordt de kijker geconfronteerd met personen die dood zijn op het moment dat de film gescreend wordt. Timothy Treadwell stierf in 2003, twee jaar voordat Herzog *Grizzly Man* zou maken. Ook in *Into the Abyss* zoekt Herzog de ter dood veroordeelde Michael Perry op, acht dagen voor diens executie in Texas in 2010. Met *Into the Abyss* (bijlage II) maakt Herzog een documentaire over de Texaanse dodencel aan de hand van één specifieke moordzaak, de drievoudige moord die gepleegd werd door Michael Perry en Jason Burkett. Zowel daders als slachtoffers in deze zaak worden door Herzog in beeld gebracht. De film gaat echter verder dan een documentaire film over criminaliteit. Het gaat in eerste instantie over mensen. Zowel slachtoffer als dader zijn in eerste instantie mensen met een verleden, heden en toekomst. Herzog wil de moordenaars in beeld niet humaniseren, ze zijn al menselijk in de eerste plaats.²⁴⁶ Bijgevolg spreekt Herzog zich via deze documentaire film ook openlijk negatief uit over de doodstraf. De documentaire film is een schets van de gefilmde subjecten als pleidooi voor menselijkheid.²⁴⁷

Steiner en Messner die aan extreme sporten doen, de geïsoleerde gevangenen in de dodencel of Treadwell in de vlaktes van Alaska zijn figuren die steeds op een bepaalde manier onder druk staan. Het is echter de druk van de omstandigheden die voor Herzog de sleutel biedt om ingang te vinden bij een subject. Hij gebruikt een treffende metafoor om dit te beschrijven:

“If you give a piece of an unknown metal alloy to a chemist, he will examine its structure by putting it under great pressure and exposing it to great heat; this gives him a better understanding of what metal is composed of. The same can be said of human beings, who often give insight into their innermost being when under duress.”²⁴⁸

Herzog probeert de gedachten en ervaringen van de mens te dissecteren en deze visueel te vertalen voor de kijker. Door aspecten van de menselijke conditie te behandelen, peilt hij naar de gevoelens, inzichten en ervaringen van de kijker die zelf ook onderworpen is aan de menselijke conditie.

²⁴⁶ Ibid., 420.

²⁴⁷ Ibid., 425.

²⁴⁸ Ibid., 25.

III.1.3. De gemene deler: de menselijke conditie

“*Into the Abyss* could have been the title of several of my films. Walter Steiner, Fini Straubinger, Reinhold Messner, Timothy Treadwell and the men on death row are somehow all part of the same family. They belong together. Wherever I look I seem to be peering into a dizzying, dark abyss, whether that of the human condition or, as with *Cave of Forgotten Dreams*, the recesses of human prehistory. I’ve always tried to give audiences short flickering moments of illumination, some kind of understanding of who we are.”²⁴⁹

Bovenstaand citaat is afkomstig uit Paul Cronin’s boek *A Guide for the Perplexed*, een boek dat is samengesteld uit gesprekken tussen Paul Cronin en Werner Herzog. De vier casussen die in dit onderzoek behandeld worden, werden aanvankelijk vanuit persoonlijke interesse gekozen; opvallend is echter hoe Herzog zelf in bovenstaand citaat deze vier casussen bij elkaar plaatst. Herzog plaatst zowel *Into the Abyss* als *Dark Glow*, *Woodcarver Steiner* en *Grizzly Man* in eenzelfde groep. De gemeenschappelijke deler van deze groep is de *condition humaine*, de menselijke conditie. Het duidt op Herzog’s interesse voor het menselijke bestaan en de vragen die daarmee verknoopt zijn. Het gebruik van een notie als ‘de menselijke conditie’ is echter enigszins problematisch. Het is immers een concept, een begrip, dat verschillende invullingen kent bij verschillende denkers. Dit wordt meteen duidelijk van zodra een poging ondernomen wordt om dit begrip te bestuderen en te begrijpen aan de hand van verschillende bronnen. In bovenstaand citaat beschrijft Herzog de menselijke conditie als een metaforische “duistere afgrond”. Hij stelt dat hij via zijn documentaire films een kijker, zelfs al is het maar kort, een moment van inzicht wil geven in wie we zijn als mens. Zijn invulling van de menselijke conditie wijst dus enigszins naar een meer “stormachtige” kant van het menszijn die hij als onderwerp van zijn documentaire films neemt.

Herzog ontmoette en sprak persoonlijk met Michael Perry, Reinhold Messner en Walter Steiner. Wat deze drie personen met elkaar kan verbinden, is de scherpte waarmee de lijn tussen leven en dood zichtbaar wordt gemaakt in Herzog’s documentaire films. ‘Leven’ en ‘dood’ zijn de twee aspecten die door verschillende denkers verbonden worden met de menselijke conditie, waaronder de zeventiende eeuwse denker Blaise Pascal die de menselijke conditie zelfs zag als een vooruitgang naar de dood.²⁵⁰ De dood is veruit de enige zekerheid die een mens heeft, het is een onvermijdelijk empirisch en existentieel feit.²⁵¹ De drie bovengenoemde gefilmde subjecten worden

²⁴⁹ Ibid., 414.

²⁵⁰ Blaise Pascal, *Pensees*, vert. A.J. Krailsheimer (Londen: Penguin Books, 1966), 434.

²⁵¹ Benjamin R. Bennett-Carpenter, *Moving Memento Mori Pictures: Documentary, Mortality, and Transformation in Three Films* (Washington: ProQuest, 2008), 1.

geconfronteerd met de idee van de dood, direct of indirect, en het is deze idee die in schril contrast staat met het levende gefilmde subject.

Zo wordt Michael Perry acht dagen voor zijn eigen executie geïnterviewd door Herzog. Op het moment dat de kijker de beelden ziet, is Perry al lang overleden. Daarnaast wordt de kijker ook geconfronteerd met beeldmateriaal van en getuigenissen over de drievoudige moord die Perry, samen met medeplichtige Jason Burkett, pleegde. Het thema van de dood dat prominent aanwezig is in *Into the Abyss* scherpt echter ook de aspecten van het leven aan. Via interviews wordt duidelijk hoe alle betrokkenen dat leven ingevuld zagen. Familiebanden, en voornamelijk het ontbreken of verloren gaan daarvan, zijn een centraal aspect in de film. De documentaire film toont hoe het verval of gebrek aan sterke familiebanden mee een subject vormt tot wie hij of zij is. Herzog graaft dus via aspecten als 'leven' en 'dood' naar dat wat menselijk is en probeert dit naar voor te schuiven.²⁵² Dit betekent niet dat hij de daden van Michael Perry en Jason Burkett goedkeurt, in tegendeel. Het betekent wel dat beide individuen als mens met verleden, heden en toekomst verschijnen; het schetst een complexer beeld dan het etiket van 'moordenaar'.²⁵³

In de confrontatie met de dood of de mogelijkheid ervan, affirmeert bergbeklimmer Reinhold Messner in *Dark Glow* het leven. Het bergbeklimmen boort een wil aan om te leven en de top van de bergketen te bereiken.²⁵⁴ De dood is in verschillende aspecten aanwezig maar boort net de vitalistische aspecten in het bergbeklimmen aan. De dood komt op gelijkaardige wijze naar voor in *Woodcarver Steiner*. Herzog kondigde in 1973 aan dat hij een documentaire film zou maken over Walter Steiner, een film die onder meer zou gaan over "...the fear of dying, among other things."²⁵⁵ Ook daar treedt vooral de extase in de sprong op de voorgrond, het balanceren tussen extreme vitaliteit en het mogelijk te pletter storten. Met Timothy Treadwell gaat Herzog de ontmoeting aan over tijd en ruimte heen.²⁵⁶ Treadwell staat als symbool voor de mens die de weg verliest en een weg creëert naar een nieuw ideaal dat hem op indirecte en directe wijze in aanraking brengt met de dood. *Grizzly Man* werd voor Herzog een uniek document over de relatie tussen de mens en de natuur en slaagde erin een blik te werpen in de diepe afgrond van de menselijke ziel. Het is voor hem een verhaal over de menselijke conditie, over de pijnigingen en de extase die de mens op zijn pad tegenkomt.²⁵⁷ Op deze manier vertelt *Grizzly Man* iets over de 'menselijke natuur'.²⁵⁸ Alle gefilmde subjecten in de vier documentaire films flirten met de grens tussen leven en dood, de

²⁵² Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 424-425.

²⁵³ *Ibid.*, 419-420.

²⁵⁴ Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 109.

²⁵⁵ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 109.

²⁵⁶ Trent Griffiths, "An Argument across Time and Space : Mediated Meetings in *Grizzly Man*," *Networking Knowledge* 7, nr. 2 (n.d.): 4-19.

²⁵⁷ Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 367.

²⁵⁸ Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 87.

extase maar ook de mogelijke val. Herzog's interesse in de extremiteit van het leven maar ook van de dood, in datgene wat tegen de grens aandrukt van het onvoorstelbare dat enkel ervaren kan worden, schemert door in heel wat van zijn documentaire films.

III.2. Conclusie

Het artistieke corpus werd in hoofdstuk III op thematische wijze besproken. Door een uiteenzetting over thema's als 'de natuur', 'de mens' en 'de menselijke conditie' werd het mens- en wereldbeeld dat in Herzog's documentaire films besloten ligt stap voor stap gereveleerd. Zijn perceptie van de wereld werd opgespoord in de *viewed-view*, de onderwerpen en thema's die waarneembaar zijn in zijn documentaire films. Herzog's negatieve visie op de natuur en het belang van de mens en het menselijke zijn belangrijke thema's in zijn werk en kunnen verenigd worden onder de noemer van 'de menselijke conditie'. Het is het onderwerp van de menselijke conditie dat Herzog in al zijn documentaire films op de voorgrond brengt en presenteert aan de kijker (die aan diezelfde menselijke conditie onderhevig is). Het thema keert terug in de portretten van Walter Steiner en Reinhold Messner maar ook in de biografie van Timothy Treadwell en in het verhaal dat geschetst wordt in *Into the Abyss*. Het vraagstuk van de menselijke conditie, dat 'natuur' en 'mens' in zekere zin samenbrengt, komt enerzijds inhoudelijk op de voorgrond maar wordt vormelijk nog onderstreept, genuanceerd of bevraagd aan de hand van filmische beeldstrategieën. De documentaire films bestaan immers niet enkel uit een *viewed-view* maar ook uit een *viewing-view*²⁵⁹ dat omschreven kan worden als de stilering; de documentaire films hebben niet alleen een onderwerp maar getuigen ook van een specifieke visuele vertaling van dat onderwerp. Herzog zal bepaalde filmische strategieën aanwenden om de wereld in beeld te brengen, het zijn deze strategieën die het onderwerp zijn van hoofdstuk IV van deze masterproef.

²⁵⁹ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 199.

IV. Disruptieve beeldstrategieën in termen van temporaliteit

In hoofdstuk IV staan enkele filmische strategieën centraal waarmee Herzog de onderwerpen van de documentaire films visualiseert. In hoofdstuk II werd reeds geduid hoe een (documentaire) film steeds een fysiologische en psychologische component heeft, hoe het filmlichaam een samengaan van een technisch apparaat met de psyche van een ander belichaamd subject, de filmmaker, betreft.²⁶⁰ Bijgevolg kan er niet alleen gesproken worden van een wereldbeeld dat in de documentaire film vervat ligt, zoals behandeld in voorgaand hoofdstuk, maar tevens van een bepaalde stijl; er is naast een *viewed-view* (het onderwerp) dus ook een *viewing-view*,²⁶¹ een manier waarop de filmmaker naar de wereld kijkt en probeert om dit audiovisueel vorm te geven. Er is dus zowel perceptie van de wereld als expressie in de vorm van de filmpraktijk; de filmpraktijk uit zich als een voorstelling van de wereld maar ook als een zeer specifieke manier van kijken naar die wereld.²⁶² Volgens Herzog moet de filmmaker zich bijna als archeoloog opstellen om op zoek te gaan naar “...unprocessed and fresh images.”²⁶³ Het is ook deze insteek die hij in de eigen filmpraktijk lijkt te volgen. De onderwerpen die hij schetst zijn niet ongewoon; hij brengt extreme sport in beeld alsook de biografie en levensloop van een activist en maakt een documentaire over de dodencel in Texas. In dit hoofdstuk wordt aangetoond dat de filmische vertaling, de *viewing-view*, een cruciale component is om de onderwerpen via een zeer persoonlijke en treffende insteek aan de kijker te presenteren.

De indeling van hoofdstuk IV werd in eerste instantie bekomen door fenomenologische, prereflectieve beschrijving die in de diepte duikt van het artistieke corpus. Er werd voornamelijk een focus gelegd op filmische strategieën die in het oog sprongen vanwege hun disruptieve en affectieve werking, die als anomalie op de voorgrond verschijnen en opgemerkt werden in de filmervaring. Malin Wahlberg sprak in haar boek *Documentary Time - Film and Phenomenology* reeds over het concept van ‘frame-breaking events’ en vraagt zich af waarom “... some sequences, camera movements, and so forth strike us as either pleasant or disturbingly hard to watch?”²⁶⁴ In hoofdstuk IV wordt het artistieke corpus, via enkele concrete voorbeelden, vanuit deze vraag benaderd.

De behandelde disruptieve strategieën vallen uiteen in twee grote secties die met elkaar verbonden worden onder de noemer ‘temporaliteit’. Mary Ann Doane, professor in film en media aan de University of California, maakt in haar boek *The Emergence of Cinematic Time* (2002) een

²⁶⁰ Ibid., 219.

²⁶¹ Ibid., 278-281.

²⁶² Ibid., 91.

²⁶³ Prager, “Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog’s Films,” 89-103.

²⁶⁴ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 44.

distinctie tussen een aantal types filmische tijd in de cinema.²⁶⁵ Vooraleerst is er volgens Doane de temporaliteit van het apparaat zelf die lineair en mechanisch is. Daarnaast is er de temporaliteit van de diëgese, de manier waarop tijd gerepresenteerd wordt in het beeld. Deze tijd is in staat om variabel te zijn, om potentieel zowel heden, verleden als toekomst te evoceren. Tot slot is er volgens Doane de temporaliteit van de receptie,²⁶⁶ waar ook Jacques Aumont al naar verwees als de ‘oculaire tijd’, de tijd van het kijken, de ervaren tijd door de kijker.²⁶⁷ Deze drie noties van filmische tijd zijn allemaal van belang voor volgende analyses, toch moet er bij Doane’s distincties een kleine kanttekening gemaakt worden. Doane maakt namelijk haar temporele distincties met betrekking tot de klassieke cinema en de narratieve fictiefilm. Hoewel de receptie van de kijker en de temporaliteit van het apparaat ook aanwezig zijn bij de documentaire film, krijgt de temporaliteit van de diëgese misschien een andere invulling bij de documentaire film. In tegenstelling tot de narratieve fictiefilm hebben de beelden in de documentaire film een indexicaal potentieel (cf. supra). Documentaire beelden fungeren als index en verwijzen naar een bepaalde gebeurtenis in het verleden. De beelden zullen zowel een presentatie zijn van een gebeurtenis als een spoor zijn van die (werkelijke) gebeurtenis. Op dit punt is er een groot verschil tussen de fictiefilm en de documentaire film. Zo zou een beeld over het verleden in de narratieve film eerder verschijnen als een flashback daar waar in de documentaire film een beeld een ‘afdruk’ lijkt te zijn van het verleden. Het verschil berust op het punt van indexicaliteit. Niettemin is de notie ‘temporaliteit van de diëgese’ interessant als vertrekpunt om in deze sectie Herzog’s appropriatie van *found footage* te bespreken. Het laat toe om naar de beelden te kijken en een blik te werpen op het expressieve potentieel van temporalisering in de documentaire film.²⁶⁸

In dit hoofdstuk wordt in eerste instantie de focus gelegd op Herzog’s appropriatie van *found footage* beelden, geïllustreerd aan de hand van voorbeelden uit *Into the Abyss* en *Grizzly Man*. Daarbij wordt specifiek aandacht geschonken aan noties zoals ‘het spoor’ en ‘indexicaliteit’. In tweede instantie wordt een luik gewijd aan strategieën die gegroepeerd zouden kunnen worden als componenten van een ‘esthetiek van de traagheid’. Strategieën die behandeld worden zijn onder andere het gebruik van slow motion en accumulatie, het implementeren van de *long take* in de vorm van een ‘starende camera’ en tot slot de framing van het antefilmische waar de esthetiek van het portret centraal staat. Tot slot wordt nog een conclusie geformuleerd over de bevindingen uit secties IV.1. en IV.2. die als basis zal dienen voor de slotbeschouwing in hoofdstuk V.

²⁶⁵ Doane, *The Emergence of Cinematic Time - Modernity, Contingency, the Archive*, 30.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Jacques Aumont, *L’œil Interminable. Cinéma et Peinture* (Parijs: Librairie Séguier, 1989), 80.

²⁶⁸ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 147.

IV.1. Compilatie en collage van *found footage*: oscillatie van de kijkmodus

William C. Wees stelt in zijn boek *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (1993) dat de meeste filmmakers met *found footage* aan de slag gaan door het beeldmateriaal te ‘herwerken’ zodat rijkere implicaties zullen duidelijk worden.²⁶⁹ Hij stelt dat, naast het gebruik van een beeld zonder montage door bijvoorbeeld een film te vertragen, te versnellen of te bekrassen, er drie grote manieren zijn waarop men aan de slag gaat met meerdere fragmenten *found footage*: compilatie, collage en appropriatie. Een beeld zal door haar recyclage in een nieuwe context onmiddellijk de aandacht naar zich toe trekken als beeld,²⁷⁰ de herkenbaarheid van het beeldmateriaal als *found footage* is datgene wat alle *found footage* films met elkaar verbindt. Het beeldmateriaal wordt meteen herkend als een “recycled image” en door deze zelf-referentialiteit onderwerpt de kijker het beeld aan een meer analytische lezing (wat niet hoeft te betekenen dat er geen esthetische appreciatie kan zijn).²⁷¹ Er zijn verschillende manieren om *found footage* te gaan incorporeren in een nieuw geheel. Herzog zal zowel voor *Into the Abyss* als *Grizzly Man* aan de slag gaan met *found footage* beelden in de vorm van ‘compilatie’.²⁷² Hoewel de beelden vaak van één bron afkomstig zullen zijn, *crime scene* beelden in het geval van *Into the Abyss* en het videoarchief van Timothy Treadwell voor *Grizzly Man*, kan gesproken worden van compilatie. De beelden worden in een nieuwe constellatie gebracht en voorzien van bijkomende toelichting in de vorm van getuigenissen, ingevoegde tekst of een *voice-over*.²⁷³ De beelden zullen op deze manier hun originele status van bewijzend of registrerend beeld overstijgen eenmaal ze opgenomen worden in Herzog’s documentaire films.

In eerste instantie wordt in sectie IV.1.1. de compilatie van *found footage* onderzocht aan de hand van een voorbeeld uit *Into the Abyss*. Herzog hanteert *found footage* om het verleden in het heden van de diëgese te brengen. Hij gebruikt hiervoor originele *crime scene* beelden van de moordzaak die in *Into the Abyss* centraal staat. In tweede instantie wordt in sectie IV.1.2. *Grizzly Man* behandeld als voorbeeld waar Herzog net het omgekeerde doet en door middel van montage en compilatie van beelden uit Timothy Treadwell’s videoarchief de toekomst in het verleden brengt; de videobeelden van Treadwell verschijnen op deze manier als een akelig visioen over het lot dat hem te wachten zou staan.

²⁶⁹ William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (New York: Anthology Film Archives, 1993), 8.

²⁷⁰ *Ibid.*, 32.

²⁷¹ *Ibid.*, 11.

²⁷² *Ibid.*, 11-12.

²⁷³ *Ibid.*, 35.

IV.1.1. Het beeld als spoor in *Into the Abyss*

‘Herinneren’ wordt door het Van Dale woordenboek omschreven als iets “in het geheugen terugroepen”. Een persoon die zich feiten herinnert uit het verleden haalt deze op het moment van herinnering opnieuw voor de geest. Herinneren of de herinnering wordt door Herzog in zijn documentaire films aangewend als strategie; dit zowel op een beeldende wijze, het beeld dat fungeert als herinneringsbeeld, als op een verbale wijze waarbij het woord net bepaalde beelden oproept. Beide manieren hebben tot doel om via de herinnering de kijker op een actieve wijze dichterbij de herinnerde feiten te brengen.

Ter introductie van dit onderdeel, en om de kracht van het gebruik van een beeld als een herinneringsbeeld te onderstrepen, wordt eerst teruggegrepen naar een interessante gedachte die beeldend kunstenaar Jelena Jureša op de voorgrond plaatste tijdens een lezing aan de Universiteit Gent, getiteld *A Collision of Past and Present: Artistic Practice as a Quest for Individual Identity*. Jureša gaf een uiteenzetting omtrent haar artistiek werk waarbij zij voornamelijk gebruik maakt van de media fotografie en videokunst en waar haar interesses vooral uitgaan naar culturele identiteit, geheugen en geschiedenis.²⁷⁴ Ze sprak over haar werk *MIRA, Study for a Portrait* (2010-2014) dat bestaat uit een geluids- en videoinstallatie, een serie foto’s en een boek. In dit werk doorweeft Jureša grote politieke gebeurtenissen uit het verleden met het microverhaal van de jonge vrouw Mira en haar familie en onderzoekt daarbij de grenzen van het geheugen. De tijd van het werk an sich ligt daarbij tussen de historische en subjectieve tijd.²⁷⁵ Hoewel Jureša’s werk danig verschilt van Herzog’s documentaire films, schreef Sarah Mendelssohn een interessante reflectie op de omgang met geheugen en herinnering in *MIRA* die interessant is om te vermelden. De reflectie gaat in op de potentialiteit van beelden om als trigger voor de herinnering te fungeren. Een shot genomen in een bos brengt bijvoorbeeld de plek in beeld waar Roma, Servische en Joodse vluchtelingen zich schuilhielden tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het landschap is echter ontdaan van menselijke aanwezigheid, de plek fungeert als spoor dat terug leidt naar de geschiedenis. Het werk wordt gekenmerkt door een spanning tussen wat wel en niet getoond kan worden; de notie van ‘het spoor’ staat in dit werk centraal.²⁷⁶

²⁷⁴ “Jelena Jureša - MIRA, Study for a Portrait,” laatst geraadpleegd op 28 maart 2016, <http://www.km-k.at/en/exhibition/jelena-juresa/text/>.

²⁷⁵ Branka Bencic, “Double Exposure - A Collision of Past and Present,” laatst geraadpleegd op 28 maart 2016, <http://jelenajuresa.com/mira/essay-branka-bencic/>.

²⁷⁶ Sarah Mendelssohn, “MIRA, Study for a Portrait,” laatst geraadpleegd op 28 maart 2016, <http://www.openspace-zkp.org/2013/en/artslab.php?a=7&w=59>.

Ook in *Into the Abyss* zal Herzog *found footage* beelden gebruiken met als inzet het spoor. De beelden worden ingezet om de drievoudige moord die Michael Perry en Jason Burkett pleegden in herinnering te brengen.

IV.1.1.1. Het herinneringsbeeld

In *Into the Abyss* deelt Herzog de documentaire film op in verschillende hoofdstukken. Een van deze hoofdstukken, getiteld 'The Crime', bestaat grotendeels uit *crime scene footage* dat het verhaal over de moordzaak begeleidt. Het beeldmateriaal van de plaats delict werd aanvankelijk niet gemaakt met het oog op het verschijnen ervan in een documentaire film. Het beeldmateriaal werd gemaakt omwille van haar indexicaal karakter en haar bewijskracht in een politieonderzoek. Op zichzelf is dit beeldmateriaal wat Nichols zou beschrijven als "mere footage."²⁷⁷ De term verwijst naar beeldmateriaal zoals geïsoleerde shots, ruw beeldmateriaal en andere vormen van ongemonteerd beeldmateriaal. Zelfs al zou dit materiaal een perspectief bevatten, is het erg minimaal. Nichols geeft als voorbeeld bewakingsbeelden die erop gericht zijn om een winkeleigenaar te beschermen tegen diefstal en dus in minimale mate wel iets zeggen over wat belangrijk is voor de winkeleigenaar.²⁷⁸ *Crime scene footage* zou in zijn originele functie bij dit voorbeeld kunnen aansluiten; er is een beperkt perspectief aanwezig, beelden worden genomen om een functie als bewijsmateriaal te vervullen. De beelden zijn van belang vanwege hun indexicaliteit, ze zijn een opname van het antefilmische, van alles wat zich op een gegeven moment voor de camera bevond en als bewijsmateriaal in het politieonderzoek kan dienen. Op deze manier zijn de ruwe beelden een document, ze fungeren als een bewijs. Het beeld als document wordt echter ingeschakeld door Herzog in een documentaire film, wat meteen een ander kader impliceert dat gekleurd wordt door een mogelijke argumentatie, perspectief of interpretatie van de filmmaker. Het document als bewijs, de *crime scene* beelden, wordt dus actief ingeschakeld in een groter geheel dat bepaald is door de visie van de filmmaker.²⁷⁹

Wanneer Herzog deze beelden 'opneemt', zich het originele materiaal toe-eigent om het als *found footage* in te zetten in zijn documentaire film, spreekt zijn stem uit de keuzes die hij zal maken wanneer hij aan de slag gaat met dit beeldmateriaal. De manier waarop de beelden aan ons verschijnen, is gestuurd door een perspectief, de filmmaker bepaalt hoe de beelden zullen ingezet worden. In de meeste gevallen worden *crime scene* beelden zonder geluid opgenomen.²⁸⁰ De *crime scene* beelden verschijnen ook in *Into the Abyss* zonder diëgetisch geluid maar worden begeleid door

²⁷⁷ Nichols, *Introduction to Documentary*, 75.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid., 34-35.

²⁸⁰ John Horswell, "Crime Scene Photography," in *The Practice Of Crime Scene Investigation*, red. John Horswell. (Boca Raton: CRC Press, 2004), 125-38.

een compositie van de Amerikaanse componist Mark degli Antoni.²⁸¹ Door middel van de specifieke selectie van beeld en geluid, dekken de beelden een nieuwe lading.²⁸² Het statuut van enerzijds *crime scene footage* als “mere footage” en anderzijds de *crime scene* beelden zoals ze ingezet worden in de documentaire film verschilt danig. Door de beelden in een nieuwe context te plaatsen, zullen ze hun status als louter beeld of factueel document kunnen overstijgen.²⁸³ Het beeldmateriaal evoceert het verleden. De *crime scene* beelden worden hier strategisch ingezet als een ‘herinneringsbeeld’ waar de kijker de plaats inneemt van getuige.

In hoofdstuk I, ‘The Crime’, schetst Herzog een beeld van de drievoudige moord die de Amerikaanse tieners Jason Burkett en Michael Perry samen pleegden en die het onderwerp vormt van de documentaire film. Burkett en Perry hadden aanvankelijk het plan om diefstal te plegen. Toen ze zich naar het huis van hun slachtoffer Sandra Stotler begaven, in Highland Ranch, was het enige doel haar wagen, een rode Camero, te stelen. Eenmaal aangekomen, beseffend dat Stotler helemaal alleen thuis was, veranderde Perry het plan en besloot dat het beter was om haar te vermoorden.²⁸⁴ Ze dumpten haar lijk in Crater Lake een nabijgelegen meer en keerden terug naar het huis. Daar troffen ze Sandra’s zoon Adam Stotler en goede vriend Jeremy Richardson aan. Perry en Burkett lokten de twee jongens met een smoes mee naar Lindsay Lane waar ook zij vermoord werden. Perry en Burkett werden pas na enkele dagen, na een wilde achtervolging, gearresteerd. Burkett kreeg een levenslange gevangenisstraf, Perry kreeg de doodstraf en werd geëxecuteerd in Texas op 01 juli 2010.

Herzog laat in dit hoofdstuk zowel de politie, Jason Burkett, Michael Perry als familieleden van de slachtoffers aan het woord. In hoofdstuk I legt het gesprek met Damon Hall, de luitenant van de Montgomery County Sheriff’s Department, het zwaarste gewicht in de schaal. Hall rakelt de gepleegde feiten op als herinnering, Herzog voorziet flarden origineel *crime scene* materiaal dat als een naar droombeeld Hall’s herinnering ondersteunt. Hall’s verhaal, dat langzaam de misdaad toelicht en reveleert, wordt doorspekt met *crime scene footage* van de vier plaatsen delict; Highland Ranch, Crater Lake, Lindsey Lane en de plek van arrestatie. Door de getuigenis en de politiebeelden worden de feiten, het verhaal, in herinnering gebracht door middel van het spoor. Herzog laat *crime scene* beelden en de verbale beschrijving van de feiten elkaar versterken. Herzog werkt niet met reconstructie of *reenactment*; er worden geen beelden getoond waarin de misdaad opnieuw gereconstrueerd wordt. Hij gebruikt enkel beelden van een zoekende politiecamera die sporen detecteert en presenteert aan de kijker. Door de verbale beschrijving van de feiten in het interview met Damon Hall en de beelden die enkel de achterblijvende sporen in beeld brengen, wordt de kijker

²⁸¹ “Mark Degli Antoni,” laatst geraadpleegd op 25 juli 2016, <http://markdegliantoni.com>.

²⁸² Nichols, *Introduction to Documentary*, 75.

²⁸³ *Ibid.*, 101.

²⁸⁴ Cronin en Herzog, *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*, 415.

in een actieve positie geplaatst; de kijker overbrugt de ruimte tussen de beschrijving van de misdaad en het spoor dat naar de misdaad verwijst.

IV.1.1.1.1. ‘The Crime’: het spoor als evocatie

Hoofdstuk I opent met een shot dat het huisnummer ‘4019’ in beeld brengt. Het is het huis waar Sandra Stotler door Perry en Burkett vermoord werd (afb.2). De volgende shots tonen de buitenkant van het huis; een groot huis met een typisch Amerikaanse witgeverfde “porch”, de halloweendecoratie is al aangebracht. De *crime scene* beelden die het huis in beeld brengen, zijn van mindere kwaliteit en *handheld* gemaakt, Herzog brengt een ondertitel aan die duidelijk maakt dat deze beelden “police crime scene video” zijn.

De beelden visualiseren het verhaal haast als een nachtmerrie; een moord die plaatsvindt in een doodgewoon huis, gepleegd door kennissen van Sandra Stotler’s zoon, Adam. Er wordt een brutale moord gepleegd in een omgeving die zekerheid en veiligheid zou moeten garanderen. Het gebruik van het beeldmateriaal brengt een onbehaaglijk gevoel met zich mee voor de kijker dat soms doet denken aan de inzet van Suburban Gothic, een subgenre binnen Gothic Fiction.

De Amerikaanse cineast David Lynch (afb. 3) zou als een belangrijke exponent van dit genre in de film gezien kunnen worden met als passend voorbeeld de rol van de voorsteden in *Blue Velvet* (1986).²⁸⁵ Hoewel Herzog geen Suburban Gothic maakt, heeft zijn gebruik van de *crime scene footage* wel enkele raakpunten met het genre. De term ‘Suburban Gothic’ verwijst naar een subgenre van de Amerikaanse traditie van de ‘gothic literature’ waarbij verhalen zullen handelen over angsten die ontstaan zijn door de massale suburbanisatie in de Verenigde Staten na Wereldoorlog II. Suburban Gothic is een genre dat vooral inspeelt op het vermoeden dat zelfs de meest gewoon uitziende buurt of familie iets te verbergen heeft. Hoe kalm een plek er ook uitziet, “...it is only ever a moment away from dramatic (and generally sinister) incident.”²⁸⁶



Afb. 2: een shot uit *Into the Abyss* (Werner Herzog, 2011); het huis van de Stotler’s



Afb. 3: een shot uit *Blue Velvet* (David Lynch, 1986); de openingsscène

²⁸⁵ Bernice M. Murphy, *The Suburban Gothic in American Popular Culture* (Londen: Pallgrave Macmillan, 2009), 184.

²⁸⁶ *Ibid.*, 2.

Hoewel het huis van Sandra en zoon Adam Stotler niet in een voorstad ligt, roept het uitzicht van het huis associaties op met de huizen in de voorsteden. Het huis in de voorstad staat symbool voor een veilige plek waar het gezin centraal staat;²⁸⁷ brutaliteit en moord in deze context zorgen voor afkeer, gruweldaden staan immers haaks op deze geïdealiseerde context. Het is eenzelfde onbehaaglijk gevoel dat de kijker treft wanneer de eerste shots van de plaats delict over het beeld rollen: in een doodgewoon huis worden sporen in beeld gebracht die duiden op extreem geweld. Net zoals in het Suburban Gothic genre komt ook hier het geweld of gevaar van een bron dichtbij huis. Zoals Bernice M. Murphy stelt in haar boek *Suburban Gothic in American Popular Culture* (2009): “In the Suburban Gothic, one is almost always in more danger from the people in the house next door, or one’s own family, than from external threats.”²⁸⁸ Op deze manier plaatst Herzog de kijker in een affectief geladen relatie tot de beelden; de moord werd gepleegd op een onschuldige vrouw die alleen thuis was.

De onderzoeker treedt binnen in het huis met de camera en filmt de eerste sporen van de misdaad; een bloedvlek die bedekt wordt door een mat, bloeddruppels die op de deurstijl en het plafond terecht kwamen door de impact van het geweer, de huls van de afgevuurde kogel (afb. 4-5). De camera leidt de blik verder rond in het huis waar alles onveranderd is gebleven sinds de moord; de lichten branden, de televisie staat nog aan, een kookboek ligt nog open op het aanrecht, het deeg amper aangerogerd. Deze paar shots, die erg machinaal aandoen (door het gebruik van de zoomfunctie van de camera), werden aanvankelijk genomen om te dienen voor het politieonderzoek. Herzog geeft de beelden, door ze in een nieuwe context te plaatsen, een ander statuut dan een koude opname of ‘beeld als bewijs’; Herzog laat visueel de herinnering van Damon Hall ontvouwen die de misdaad toelicht. Daarbij zorgt de soundtrack van Mark degli Antoni voor versterking van het affectief potentieel dat nu bloot komt te liggen in de beelden; de beelden ogen niet langer koud maar tragisch. De klagende vioolpartij in de muzikale compositie van degli Antoni helpt om een gevoel te visualiseren dat in de beelden besloten ligt doch de muziek nodig heeft om door de machinale esthetiek van de camera te breken, om een menselijke component binnen te brengen.²⁸⁹ De *found footage* beelden dekken door deze ingrepen een complexere lading dan bij hun initiële opname.

De onderzoekende blik, zowel die van de camera/maker als die van de kijker die elkaar ontmoeten in de filmervaring,²⁹⁰ wordt geconfronteerd met een ontmenselijkte ruimte. De

²⁸⁷ Ibid., 3.

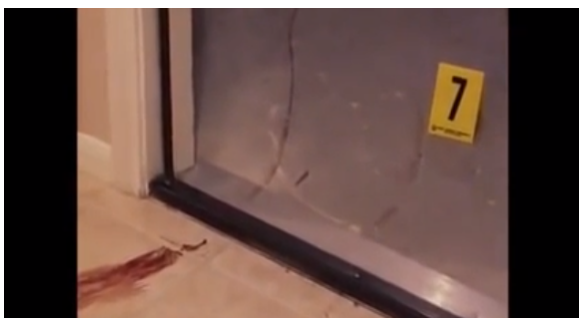
²⁸⁸ Ibid., 2.

²⁸⁹ De muziek is wel vaker een component die van belang is in Herzog’s werk. Zo deed hij vaak beroep op het ensemble Popol Vuh en componist Florian Fricke om de soundtrack van zijn films te verzorgen zoals in het geval van *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* en *The Dark Glow of the Mountains*.

²⁹⁰ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 260.

beeldflarden focaliseren vanuit een eerste persoonsperspectief, alsof de kijker door zijn eigen ogen naar de ruimte kijkt. Niettemin is de ruimte op het scherm noodzakelijk van de kijker gescheiden, zowel fysiek als mentaal. De perceptie van de kijker valt nooit naadloos samen met die van de film.²⁹¹ Sobchack benadrukt hoe de technologische belichaming van het filmlichaam en de menselijke belichaming van elkaar verschillen. Wanneer de camera een menselijke blik lijkt te pretenderen, zal de discrepantie tussen beide lichamen duidelijk worden.²⁹² Niettemin draagt de manier waarop de beelden worden ingezet bij tot een transparanter worden van de techniciteit van het filmmedium, waardoor de kijker zich minder bewust wordt van de machinale camera; de film's *viewing-view* verdwijnt naar de achtergrond en de *viewed-view*, de sporen die het in beeld brengt, zijn ook de focus van de kijker.

De beelden worden op zo'n manier gemonteerd dat ze een versplinterde, narratieve continuïteit bewerkstelligen.²⁹³ De flarden *crime scene footage* worden als visualisering van Hall's herinnering ingeschakeld. Hij beschrijft hoe de garagepoort en de deur naar het woongedeelte open stonden. Perry zou op eigen initiatief langs die weg zijn binnengegaan terwijl Burkett zou aanbellen aan de voordeur met de vraag of hij gebruik mocht maken van de telefoon. Sandra Stotler liet Burkett langs de voordeur binnen, Perry was op dat moment reeds in het huis. Hij klopte op de garagedeur zodat Stotler zich naar de deur begaf om deze open te doen. Op dat moment kwam Perry achter haar staan waarop hij haar neerschoot. De sporen van het geweld dat beschreven wordt, zijn reeds zichtbaar voor de kijker. De blik van de kijker wordt in de garage geleid waar Perry binnenkwam, naar binnen waar bloedsporen te zien zijn op de plek waar Perry Stotler vermoordde. De zichtbare sporen zetten de verbeelding van de kijker aan het werk.



Afb. 4: een shot uit *Into the Abyss* (Werner Herzog, 2011); bloedspoor op de plaats delict



Afb. 5: een shot uit *Into the Abyss* (Werner Herzog, 2011); kogelhuls op de plaats delict

De kijker wordt aangespoord zich de daden voor te stellen, de markers op het beeld te lezen als resultaat van een act. Malin Wahlberg stelt dat “... the trace has less to do with transcendence or

²⁹¹ Ibid., 272.

²⁹² Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 105.

²⁹³ Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, 15.

truth than with the activity of the viewer to imagine the past.²⁹⁴ De sporen die in de beelden zichtbaar zijn, refereren en worden getoetst aan de gesproken tekst maar vragen de verbeelding van de kijker om de brug te maken. Niet veel verder in het hoofdstuk is er een gelijkaardig voorbeeld waar Hall verwijst naar het moment waarop Burkett en Perry beslissen om het lijk van Stotler in lakens uit de slaapkamer te wikkelen en te vervoeren naar het meer waar ze haar zouden dumpen. Opnieuw, in plaats van een reconstructie van de feiten met acteurs, krijgt de kijker beelden van de slaapkamer te zien na de feiten; een bed waar de lakens in een haast werden afgehaald waarnaast kussens achteloos op de grond werden gegooid. Door middel van het spoor verschijnt het verleden in het heden van de diëgese,²⁹⁵ het bed is de locus van de verleden act. Het documentaire beeld is niet enkel een indexicaal teken maar in dat beeld verschijnt ook een spoor naar het verleden. Het markeert de “...uncanny presence of absence.”²⁹⁶ Paul Ricoeur benadrukt dat het spoor ‘betekent’ zonder iets te doen verschijnen. Het spoor getuigt van datgene wat is gebeurd en het verstrijken van de tijd tussen de act en het heden.²⁹⁷ Het verwijst altijd naar het afwezige, datgene wat onzichtbaar blijft en plaatst de kijker bijgevolg in een andere temporele laag. De uiteindelijke betekenis die gegenereerd wordt, ligt in de ervaring van de shots; het temporele spel bewerkstelligt een bepaalde ervaringsstructuur die de kijker tussen heden en verleden laat oscilleren.²⁹⁸ In het beeld wordt via het spoor een suggestie gemaakt die enkel een concrete persoonlijke invulling krijgt via de verbeelding van de kijker.

IV.1.1.1.2. Het dode lichaam: waar de index het spoor overtroeft

Het volgende deel van hoofdstuk I brengt een andere plaats delict in beeld, Crater Lake (afb. 6-7), waar het lichaam van Sandra Stotler gevonden werd. Hall wordt opnieuw in beeld gebracht en geïnterviewd op de plaats delict afgewisseld met *crime scene footage* die door de politie genomen werd toen ze het lichaam aantroffen. We krijgen het lichaam van Sandra Stotler niet te zien, toch wordt er in het beeldmateriaal wel gesuggereerd; in het troebele water liggen de lakens met daaronder de zichtbare contouren van een menselijk lichaam. Wanneer Hall vertelt over de ontdekking van nog twee lichamen in Lindsey Lane, deze van Adam Stotler en Jeremy Richardson, zal het beeldmateriaal betrekkelijk minder suggestief zijn (afb. 8-9). Terwijl de camera op een landweg tussen veld en bomen filmt, vertelt Hall hoe ze door bekentenissen van Michael Perry naar

²⁹⁴ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 58.

²⁹⁵ *Ibid.*, 42.

²⁹⁶ *Ibid.*, 34-35.

²⁹⁷ Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Volume 3*, vert. Kathleen Blamey and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 125.

²⁹⁸ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 278-281.

deze weg geleid werden waar ze nog twee lichamen zouden vinden. Op dat moment zoomt de camera, opnieuw op een zeer koude, haast machinale wijze, in op het lichaam van Adam Stotler dat een heel eind verder op de landweg ligt. Er wordt een shot getoond die de benen van Stotler in beeld brengt. De camera dwaalt boven het lichaam van het slachtoffer, meer dan de benen van het slachtoffer wordt niet getoond.



Afb.6-9: shots uit *Into the Abyss* (Werner Herzog, 2011); bovenaan het lichaam van Sandra Stotler in Crater Lake
onderaan het lichaam van Adam Stotler in Lindsey Lane

Het in beeld brengen van het dode lichaam heeft een andere impact dan de sporen in het huis. Wahlberg stelde reeds dat met betrekking tot de documentaire film het spoor steeds een indexicaal teken is maar dat daarom het indexicaal teken niet altijd een spoor is.²⁹⁹ Wat in deze beelden van het dode lichaam duidelijk wordt, is het moment waarop de indexicale kracht van het beeld haar potentialiteit als spoor doet verbleken. Het lichaam zou gezien kunnen worden als spoor van het geweld dat Perry en Burkett erop uitoefenden. Niettemin priemt het dode lichaam genadeloos doorheen het beeld. De kijker wordt geconfronteerd met een dood lichaam, geen

²⁹⁹ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 34-35.

“cinema-dood” lichaam; bijgevolg is er ook een specifieke impact aan verbonden.³⁰⁰ Hoewel Lawrence Langer reeds duidde op de alomtegenwoordige aanwezigheid van de dood in de media, ten gevolge van een ongeluk of geweld, lijken documentaire films deze directe of schokkende beelden wel te schuwen.³⁰¹ Herzog beperkt inderdaad de beelden tot het onderlichaam van het slachtoffer, niettemin zijn de korte beeldfragmenten genoeg om de indexicale kracht van het beeld te ervaren.

In haar boek *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* wijdde Sobchack een hoofdstuk aan de presentatie van het dode lichaam in de non-fictie film. Hoewel het moment van het sterven ons lijkt te ontsnappen, kan de dood begrepen worden als een zichtbaar contrast tussen twee verschillende staten van het fysieke lichaam; dat van het lichaam als ‘geleefd lichaam’, intentioneel en levend, en het lichaam als lijk, een onintentioneel vleselijk ding dat doods en statisch is. Het lijk symboliseert het afsterven van een belichaamd wezen.³⁰² Het is een aanzicht waar de kijker fysiek, emotioneel en verstandelijk op reageert; de gruwel van het lijk is dat het niet langer als een subject gepercipieerd wordt en bijgevolg de kijker confronteert met de limieten en het einde van de menselijke subjectiviteit.³⁰³ Wat het lijk doet, is de premisse vormen voor een reflectie op zijn en niet zijn, op het geleefde lichaam en het lichaamsobject.³⁰⁴

Het is deze schok, en de reflectie die volgt, die het beeld van het dode lichaam in een hier en nu brengt. Daar waar het beeld als spoor tussen verschillende temporele lagen oscilleert, zal de indexicale kracht van het beeld van de dode volgens Sobchack een “charge of the real” mogelijk maken door te peilen naar een kijker’s “documentary consciousness.”³⁰⁵ Sobchack bedoelt dat de kijker steeds een bepaalde belichaamde en ethische kijkerspositie bekleedt die hem of haar informeert waar het irreële overloopt in het reële. Dat wat fictie van documentaire scheidt, is bijgevolg het ‘ervaren verschil’ door de kijker wat ook de waardering van het filmisch object bepaalt.³⁰⁶ Het ‘ervaren verschil’ wordt duidelijk wanneer de kijker geconfronteerd wordt met het dode lichaam. Bijgevolg wordt de verbeelding, die bij het spoor nog de brug maakte tussen de zichtbare indexicale marker en de onzichtbare verleden daad, verpulvert; het dode lichaam schokt en adresseert een kijker in het hier en nu van de kijkervaring.

In deze eerste sectie werd aangetoond hoe het capteren van het spoor in beeld een temporeel spel tussen het heden van de diëgetische en het verleden van de act mogelijk maakt. Er werd aangetoond dat de verbeelding van de kijker de brug slaat tussen het visuele spoor en het verleden. Daarnaast werd kort verwezen naar de verpulvering van het spoor door de indexicale kracht van

³⁰⁰ Renée Epstein, “An Interview with Haskell Wexler,” *Sight and Sound* 45, nr. 1 (1975-76): 47.

³⁰¹ Lawrence L. Langer, *The Age of Atrocity: Death in Modern Literature* (Boston: Beacon, 1978), xii-xiii.

³⁰² Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, 236.

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Ibid., 237.

³⁰⁵ Ibid., 261.

³⁰⁶ Ibid.

het beeld, namelijk wanneer het dode lichaam in beeld wordt gebracht. In volgende sectie wordt aan de hand van voorbeelden uit *Grizzly Man* aangetoond hoe ook daar een temporeel spel op touw wordt gezet, ditmaal door middel van de infusie van de toekomst in het verleden beeld.

IV.1.2. Het beeld als voorspelling in *Grizzly Man*

In 1958 bracht de Franse filmtheoreticus André Bazin zijn boek *Qu'est-ce que le cinéma?* uit. In het eerste hoofdstuk 'Ontologie de l'image photographique' schreef hij over aspecten van de media fotografie en film. Breder gezien zag hij een 'mummie complex'³⁰⁷ aan de basis liggen van oudere kunstvormen zoals schilderkunst en beeldhouwkunst. Hij spreekt over een mummie complex omdat deze kunstvormen, net zoals mummificatie in het oude Egypte, tot doel hadden de presentie van een persoon te bewaren door het lichaam te bewaren, het uiterlijke verschijnsel vast te houden en vrij te maken van de verstrijkende tijd. Het beeld helpt ons om een persoon in herinnering te houden en te voorkomen dat een persoon een tweede spirituele dood zou sterven. In de twintigste en eenentwintigste eeuw is het maken van beelden niet langer enkel vanuit dat (religieuze) perspectief gemotiveerd maar vanuit een breder ideaal dat blijkt geeft van een wil om de realiteit te evenaren, dit vooral door middel van fotografie en film. Het zijn deze twee media die schilderkunst en beeldhouwkunst op vlak van de indexicale relatie tot de realiteit overtreffen. Fotografie en film bereiken het ideaal van de barokke schilderkunst; foto's en films vertonen de hoogste vorm van gelijkenis met het onderwerp uit de realiteit dat ze afbeelden.³⁰⁸

Het fotografische of filmische beeld wordt gecreëerd door een apparaat waarnaast de persoonlijkheid van de fotograaf volgens Bazin enkel manifest wordt in de keuze van het object dat hij fotografeert en de manier waarop hij dat object in beeld brengt. De weergave van de realiteit in fotografie of film lijkt door haar indexicale kwaliteit meer van de orde van de overdracht dan van de benadering zoals dat in schilderkunst het geval is. Foto en film kunnen zorgen voor een bijna tastbare connectie tussen de kijker en het beeld van een verleden realiteit. Bazin spreekt met betrekking tot het familiealbum daarom van de foto als "... la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée..."³⁰⁹ Wanneer men naar een foto kijkt, ziet men de gebalsemde tijd; het houdt een bepaald beeld in de tijd vast. Film gaat een stap verder; film balsemt verandering, het wekt de illusie van bewegend beeld dat een beeld van de duur wordt. Het komt tegemoet aan de groeiende intentie om een beeld te creëren dat gelijk op de realiteit die het afbeeldt.³¹⁰ Het is deze notie van film als "gebalsemde verandering" die belangrijk is voor een analyse van *Grizzly Man* als praktijk van

³⁰⁷ Bazin, *Qu'est-Ce Que Le Cinéma?*, 11-19.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Ibid., 18.

³¹⁰ Ibid.

compilatie. Hoewel Treadwell stierf in 2003 gaat Herzog met Treadwell's videoarchief aan de slag en incorporeert een selectie ervan in zijn film *Grizzly Man* uit 2005. Treadwell verschijnt in deze nieuwe constellatie bijgevolg als een 'levende dode' met wie Herzog over tijd en ruimte heen zal dialogeren.³¹¹

IV.1.2.1. Het videoarchief: Treadwell als 'revenant'

Tijdens de laatste vijf zomers die berenactivist Timothy Treadwell in Alaska spendeerde, nam hij steeds een videocamera mee. Hij filmde veruit honderd uur beeldmateriaal bij elkaar waarmee hij niet alleen de beren in hun natuurlijke habitat in beeld bracht maar ook zichzelf.³¹² In het geval van Treadwell had de camera niet enkel de functie van registrerend apparaat maar ook van een metgezel, als een platform voor zichzelf. Michael Renov stelt in *The Subject of Documentary* (2004) dat het medium video uitermate geschikt is om het subject in beeld te brengen:

“Video preserves and deepens that dynamic of privatization and entrepreneurship. Now, with the help of their cameras, videomakers can exhume their deepest fears and indiscretions all on their own – then put their neuroses on display. In a sense, first-person video confession is uniquely suited to its moment.”³¹³

Aan het einde van de vorige eeuw fungeerde de videocamera als een apparaat dat toeliet om allerlei gebeurtenissen te capteren. Het werd gebruikt om familierituelen zoals huwelijken of vakanties te vast te leggen op beeld. Verder werd het ook een belangrijk apparaat voor de uitwisseling van informatie (zoals voor datingbureaus, instructievideo's, ...) en in mindere mate, maar wel belangrijk in het geval van Timothy Treadwell, als een do-it-yourself apparaat dat een vorm van 'technotherapie' toeliet.³¹⁴ In het beeldmateriaal van Treadwell ligt heel duidelijk zijn persoonlijke visie op de natuur maar ook op de ruimere wereld vervat. Wanneer de beelden van Treadwell worden opgepikt door Herzog, treden beide visies in een filmische dialoog.

Twee jaar na de dood van Timothy Treadwell werd diens videoarchief ter beschikking gesteld van Werner Herzog. De videobeelden zouden als materiaal dienen om in te zetten binnen *Grizzly Man*, een documentaire van Herzog over Treadwell. Het beeldmateriaal verandert op dat moment van status: de beelden worden uit het archief gelicht en opnieuw ingezet in een nieuwe constellatie, een nieuwe film. De manier waarop het videoarchief van Timothy Treadwell wordt

³¹¹ Griffiths, “An Argument across Time and Space : Mediated Meetings in *Grizzly Man*,” 4-19.

³¹² Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 239.

³¹³ Michael Renov, *The Subject of Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 204.

³¹⁴ *Ibid.*, 199.

aangewend in *Grizzly Man* kan gezien worden als meer van de orde van de compilatiefilm dan van de collage- of appropriatiefilm; het is een documentaire film die duidelijk *found footage* op een realistische manier inzet.³¹⁵ Het is evenwel van belang om te benadrukken dat er ook een kritische montage en bewerking van het materiaal aanwezig is wat dan weer dichter aanleunt bij aspecten van de collagefilm. Wees stelt echter in de introductie van zijn boek dat hoewel hij de drie categorieën hanteert, deze niet absoluut zijn. De categorieën dienen als houvast maar willen geen reductie zijn van creatieve en persoonlijke beslissingen van de filmmaker. *Found footage* wordt in *Grizzly Man* op zo'n manier ingezet dat de beelden, door middel van een kritische montage, enerzijds Herzog's eigen visie of wereldbeeld blootleggen en anderzijds hun indexicale kracht in de verf zetten; ze verwijzen naar de realiteit en naar Treadwell, wat de spanning tussen het levende en het dode onderstreept. Het gebruik van *found footage* heeft hier dus enerzijds de functie van kritiek, het beeldmateriaal schetst een bepaald beeld van Treadwell waar ook Herzog's visie op Treadwell duidelijk wordt, en anderzijds fungeert het als een reanimatie van het beeldmateriaal waarin Treadwell als een soort *revenant* aan de kijker verschijnt.

Het documentaire beeld, zoals de beelden die het videoarchief van Treadwell constitueren, wordt door een publiek geassocieerd met de realiteit. We zien Treadwell in verschillende settings, op verschillende momenten, maar de kijker gaat er steeds vanuit dat wat getoond wordt een captatie is van een bepaald moment in de verleden werkelijkheid. De beelden worden op dat vlak treffend omdat ze niet alleen een beeld tonen van een verleden werkelijkheid maar ook van een levende persoon van wie de kijker weet dat hij op het moment van de creatie van *Grizzly Man* reeds overleden is. Volgens Vivian Sobchack schuilt daarin een belangrijk verschil tussen de fictionele ruimte en de non-fictionele of documentaire ruimte. De fictionele ruimte bestaat binnen een diëgese die geen indexicale relatie heeft met de realiteit. De documentaire ruimte reikt echter verder *offscreen* in de ervaarbare wereld waar de kijker zelf deel van uitmaakt. Sobchack stelt met betrekking tot de representatie van de dood in fictiefilm of in documentaire film dat er een verschil te bemerken valt dat teruggaat op wat ze beschrijft als *extracinematic knowledge* die de kijker informeert over de status van de dood die gerepresenteerd wordt.³¹⁶ Door de kennis die de kijker heeft over de omstandigheden en de afkomst van het videomateriaal is hij of zij reeds ingelicht over het feit dat Timothy Treadwell geen fictioneel personage is dat een fictionele dood stierf. De kijker (h)erkent Treadwell's videoarchief als een captatie van momenten die plaatsvonden voor zijn dood die in de context van *Grizzly Man* worden overschaduwd door zijn tragische dood. De energieke manier waarop hij verschijnt en zijn ongebreideld idealisme staan in schril contrast met zijn dood

³¹⁵ Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, 34.

³¹⁶ Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, 245-247.

die op het moment dat hij tot de kijker spreekt al een voldongen feit is. Het is deze spanning die Herzog op de voorgrond brengt wanneer hij met Treadwell's videoarchief aan de slag gaat.

De spanning tussen leven en dood die prominent aanwezig is in *Grizzly Man* wordt hier behandeld aan de hand van twee "hoofdstukken" uit de documentaire film, namelijk de beelden die een proloog vormen aan het begin van de film en de laatste elf shots die samen de epiloog vormen. Daar waar in de proloog de spanning tussen leven en dood zich vooral manifesteert op een macroniveau tussen het heden en verleden, de juxtapositie van de beelden met de *extracinematic knowledge* van de kijker, is het ook interessant om te bekijken hoe deze spanning zich in de epiloog voordoet op microniveau, namelijk in de kadrering van het antefilmische. De proloog zal gekenmerkt worden door een voorspellend karakter waar de spanning tussen leven en dood benadrukt wordt door prospectie. De epiloog heeft een revelerend karakter; tijd, ruimte en beschrijving reveleren het moment van Treadwell's dood.

IV.1.2.1.1. Proloog: "I can smell death all over my fingers"

Grizzly Man opent met een beeld (afb. 10) uit Treadwell's videoarchief. Treadwell stapt in beeld en spreekt tot de camera:

"(...) they're challenging everything, including me, it goes with the territory. If I show weakness, if I retreat I may be hurt I may be killed. I must hold my own if I'm gonna stay within this land. Once there is weakness they will exploit it to take me out, they will decapitate me, they will chop me into bits and pieces... I'm dead. But so far I persevere. Most times I'm a kind warrior out here, most times I'm gentle, I'm like a flower, I am like a fly on the wall. Observing, non-committal, non-invasive in any way. Occasionally I am challenged and in that case the kind warrior must-must-must become a samurai. Must become so fermitable, so fearless of death, so strong that you will win. You will win. Even, the bears will believe that you are more powerful. And in essence you must be more powerful if you are to survive in this land with the bear. No one knew that, no one ever freaking knew that there are times when my life is on the precipices of death, and that these bears can bite, they can kill and if I am weak I go down. I love them with all my heart, I will protect them, I will die for them but I will not die at their claws and paws. I will fight, I will be strong, I'll be one of them, I will be a master... still, a kind warrior.(...) I can smell death all over my fingers."³¹⁷

³¹⁷ *Grizzly Man*, geregisseerd door Werner Herzog (2005; Californië: Lions Gate Films, 2006), DVD.

Herzog selecteert als openingsbeeld een beeld dat fungeert als *establishing shot* en onmiddellijk de toon zet voor de rest van de documentaire film. Het landschap toont een uitgestrekt veld, afgesloten door een bergketen op de achtergrond, waar een beer in beeld wordt gebracht. Treadwell, gekleed in een zwarte outfit met zonnebril, komt in beeld gestapt en plaatst zicht aan de rechterzijde van het beeld. Herzog toont



Afb. 10: een shot uit *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005); de openingsscène

vrijwel onmiddellijk Treadwell's geboorte- en sterfdatum onderaan het beeld.³¹⁸ Vanaf de eerste seconden van de documentaire film wordt duidelijk gemaakt dat de persoon die de kijker levendig en gepassioneerd aanspreekt kwam te overlijden en, zoals later blijkt, door toedoen van het dier dat met hem in hetzelfde kader verschijnt. De kijker wordt zo, in het eerste shot van de film, geconfronteerd met de dood van Treadwell. Roland Barthes beschreef de impact van dit type beeld met betrekking tot de fotografie. In *Camera Lucida* (1980) besprak hij Alexander Gardner's foto van de ter dood veroordeelde Lewis Payne. Barthes behandelt de foto aan de hand van de begrippen 'studium', de esthetische non-disruptieve kwaliteiten van de foto, en het 'punctum'. Het 'punctum' lijkt doorheen te foto te priemen. Barthes beschrijft het verschil als volgt:

"The photograph is handsome, as is the boy: that is the *studium*. But the *punctum* is: *he is going to die*. I read at the same time: *This will be and this has been*; I observe with horror an anterior future of which death is the stake."³¹⁹

Het is ook deze vorm van 'punctum' die terug te vinden is in *Grizzly Man*. In de diëgetische, die een captatie is van het verleden, wordt het besef van het heden ingebracht. Het 'punctum' kan ook alleen maar mogelijk zijn door de *extracinematic* of *extratextual knowledge* die Sobchack beschrijft.³²⁰ De levende Treadwell wordt begeleid van een sterfdatum, wat de ervaring van de kijker bepaalt. De status van het eerste shot verandert dus wanneer het opgepikt wordt uit het archief en hier in de nieuwe constellatie wordt gebracht met de ondertitel. Het shot zal in deze nieuwe context enerzijds de kijker confronteren met Treadwell als 'levende dode', anderzijds is het ook een beginpunt voor Herzog om Treadwell's enigszins naïeve of sentimentele visie op de natuur te schetsen die hem het

³¹⁸ Griffiths, "An Argument across Time and Space : Mediated Meetings in Grizzly Man," 4-19.

³¹⁹ Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 94-97.

³²⁰ Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, 272.

leven gekost heeft.³²¹ Treadwell geloofde namelijk dat hij een geprivilegieerde positie had tussen de beren, hij was immers nog niet aangevallen. Wat Treadwell in dit eerste shot vertelt, staat in schril contrast met zijn gruwelijke dood.

Treadwell's en Herzog's visie op de natuur worden al duidelijk uiteengezet in de proloog die op het openingsbeeld volgt. De shots bevatten beelden van Treadwell's ontmoetingen met de beren die in de context van *Grizzly Man* opnieuw in het licht van zijn dood te plaatsen zijn. Herzog stelt in een *voice-over* dat Treadwell een onzichtbare grens overschreed door zichzelf zo dicht bij de beren te plaatsen. Herzog beperkt zijn visie op Treadwell echter niet tot een *voice-over* commentaar maar vertaalt ze ook visueel, in de keuze van beeldfragmenten en hun appropriatie. Herzog opteert voor shots die Treadwell's naïviteit illustreren zoals beelden waar Treadwell de beren aanraakt. Zo is er een shot waar Treadwell een klein berenjong wil aanraken dat op zijn beurt uithaalt naar de camera. Door het eerste persoonsperspectief in de cameravoering, wordt de kijker op directe wijze geconfronteerd met de dreiging. Het toont het dier dichtbij Treadwell, hij hanteert immers de camera, maar het etaleert ook de agressieve attitude van de beer. Treadwell's aanraking van een berenjong is schokkend door de indexicaliteit; het betreft immers geen fictie maar een aanraking die werkelijk heeft plaatsgevonden en vastgelegd is.³²² Het is een tekenend beeld dat enerzijds Treadwell's naïviteit onderstreept en anderzijds Herzog's visie op de natuur onderschrijft. Herzog toont beelden die duidelijk aantonen hoe de beren zich als dieren gedragen en niet als een antropomorf wezen.³²³ Ondanks de agressiviteit en schijnbare onverschilligheid van de dieren verkeert Treadwell in een haast extatische houding ten opzichte van de beren. De beelden die de proloog afsluiten mediteren opnieuw op Treadwell's lot. Treadwell werd na verloop van tijd enorm bekend in de Verenigde Staten en vaak gevraagd voor interviews. Aan het einde van de proloog vraagt een interviewer aan Treadwell of hij op het moment dat hij zou aangevallen worden door een beer een wapen zou willen. Treadwell stelt dat hij nooit een beer zou doden uit zelfverdediging.³²⁴

De proloog of openingssequentie, die samengesteld is uit beeldmateriaal van Treadwell, staat in het teken van de 'levende dode' maar doet het videoarchief van Treadwell ook verschijnen als een een akelig visioen. Herzog wijst met de beelden die hij koos vooruit naar de dood van Treadwell.³²⁵ Het lijkt alsof in deze beelden uit het verleden reeds een inzicht besloten lag dat betekenis krijgt door de dood van Treadwell en Huguenard in 2003. Dit wordt nog duidelijker in de epiloo die Herzog creëerde.

³²¹ Cronin en Herzog, *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*, 490-491.

³²² Nichols, *Introduction to Documentary*, 35.

³²³ Griffiths, "An Argument across Time and Space : Mediated Meetings in *Grizzly Man*", 5.

³²⁴ *Grizzly Man*.

³²⁵ Griffiths, "An Argument across Time and Space : Mediated Meetings in *Grizzly Man*," 4-19.

IV.1.2.1.2. Epiloog: “I am right on the precipices of great bodily harm or even death”

In zijn artikel *An Argument across Time and Space: Mediated Meetings in Grizzly Man* (2014) stelt Trent Griffiths de dood van Treadwell voor als een gebeurtenis die open is om mee in dialoog te treden door middel van de technologie van de documentaire film.³²⁶ Vanaf het openingsshot stelt Herzog dit gegeven op de voorgrond door de geboorte- en sterfdatum van Treadwell te incorporeren in het beeld. Aan het einde van *Grizzly Man* werkt Herzog naar een sequentie toe waar Jewel Palovak, Kathleen Parker en Willy Fulton samen de as van Treadwell uitstrooien dichtbij zijn laatste kampplaats in de vlaktes van Alaska. Na deze sequentie plaatst Herzog nog een korte epiloog die ingaat op de laatste uren en de dood van Treadwell. Herzog zal als het ware de toekomst injecteren in beelden uit het videoarchief. De epiloog wordt een voorspelling die Treadwell's laatste momenten in beeld brengt aan de hand van zijn eigen videomateriaal. Daarbij zijn zowel de plek en het tijdstip van zijn overlijden, de manier waarop hij gedood werd en de ‘moordenaar’ zichtbare ankerpunten.

In het eerste shot zien we Treadwell voor een statische camera verschijnen, op de achtergrond de *grizzly maze*. Herzog geeft het beeld een andere lading dan in zijn originele context door tijdens het shot twee gedrukte titels toe te voegen. Bij de opening van het shot leest de kijker “A few days before his death”. Treadwell elaboreert over hoe gevaarlijk het is om te verblijven tussen de beren, maar hij schat zichzelf sterker in dan anderen. Hij stelt dat

“It is the most dangerous camping, the most dangerous living in the history of the world by any human being. I have lived longer with wilde brown grizzly bears, without weapons —and that’s the key— without weapons, in modern history than any human on earth and I have remained safe. But every second of every day that I move through this jungle or even at the tent I am right on the precipices of great bodily harm or even death.”³²⁷

Zelfs wanneer Treadwell het gevaar lijkt te begrijpen, meet hij zichzelf toch een zekere onsterfelijkheid aan. Anderen zouden sterven maar hij niet. Door de kennis die de kijker reeds heeft, en de titel die Herzog invoegt, wordt het beeld echter ironisch. Het beeld fungeert als visioen, een voorspelling, voor wat nog moet komen. Herzog maakt vervolgens een overgang naar een shot waarin Treadwell vertelt hoe dankbaar hij is dat hij de beren vond waarna hij naar de site achter zich kijkt. Het is echter de plek waar hij zal sterven. Hier creëert Herzog een spatiale spanning in het

³²⁶ Ibid., 7.

³²⁷ *Grizzly Man*.

beeld en injecteert de toekomst in het verleden; de levende Treadwell kijkt naar de plek waar hij niet veel later zal sterven (afb. 11).

Herzog dialogeert hier met het videoarchief van Treadwell over tijd en ruimte heen.³²⁸ Vanuit zijn kennis over Treadwell's dood, creëert Herzog een spanning in het beeld door middel van de titel die hij toevoegt. Treadwell kijkt immers onwetend naar de plek van zijn komend overlijden. In een seconde creëert Herzog voor de kijker een tastbaar beeld over de



Afb. 11: een shot uit *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005); Treadwell kijkt naar zijn plek van overlijden

plek van overlijden; de scène transformeert van een natuurbeeld naar een plaats delict waar alle voorafgaande beelden van *Grizzly Man* aan gekoppeld worden. Treadwell stapt uit beeld en besluit, terwijl de camera nog mediteert op zijn plek van overlijden, dat “...this is my life, this is my land.”³²⁹

In de volgende shots van de epiloog gaat Herzog verder op de ingeslagen weg. De volgende vier shots brengen de potentiële moordenaar van Treadwell in beeld, een bruine beer die onderzoekers de naam ‘beer 141’ gaven. Opnieuw gebruikt Herzog Treadwell’s videomateriaal. Treadwell capteert zichzelf immers onwetend met zijn moordenaar beer 141 in hetzelfde frame. Wahlberg stelde al in verband met de historische documentaire “... that we cannot foresee the split between the temporal context of inscription/recording and the space-time of our contemplation of it (...) you never know what you actually are filming.”³³⁰ Treadwell wist niet dat hij zichzelf in beeld bracht met zijn moordenaar. Op het moment dat Herzog de beelden in handen heeft gekregen, was Treadwell reeds overleden. Het uitlichten van dit specifieke beeld kan daardoor worden ingezet om een nieuwe lading te dekken. De volgende shots zijn vermoedelijk andere beelden van beer 141, opnieuw genomen door Treadwell zelf. Hij filmt beer 141 terwijl deze in het meer duikt, op zoek naar voedsel. Een volgend shot brengt de beer in beeld op minder dan enkele meters afstand. Ook Amie Huguenard verschijnt hier in beeld, wat uitzonderlijk is; in Treadwell’s videoarchief duikt ze

³²⁸ Griffiths, “An Argument across Time and Space : Mediated Meetings in *Grizzly Man*,” 7.

³²⁹ *Grizzly Man*.

³³⁰ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 102.

slechts twee à drie keer op.³³¹ Treadwell zoomt in op de ogen van de beer. Herzog's *voice-over* staat hier in schril contrast met de visie van Treadwell:

“What haunts me is that in every face of all the bears that Treadwell ever filmed I discover no kinship, no understanding, no mercy. I see only the overwhelming indifference of nature. To me, there is no such thing as a secret world of bears, and this blank stare speaks only of a half-bored interest in food.”³³²

De vraag of dit de beer is die Treadwell en Huguenard vermoordde, kan niet beantwoord worden en is ook niet belangrijk. Herzog injecteert deze betekenis in de beelden waardoor de kijker hoe dan ook mogelijk de “moordenaar” in de ogen kijkt. De *voice-over* wordt hier strategisch ingezet om de beer aan te duiden als moordenaar en wordt nog versterkt door het volgende shot waarin Herzog dr. Franc Fallinco interviewt. Fallinco beschrijft op zeer grafische wijze hoe de doodstrijd van Treadwell en Huguenard moet verlopen zijn. De beelden van de moordenaar en de plaats delict komen samen in het verhaal van Fallinco. Zijn beeldende beschrijving van het geroep van Huguenard en de wonden die Treadwell opliep, vragen de kijker om een invulling te geven aan de feiten. Het laatste woord wordt door Herzog echter niet aan Fallinco gegeven maar aan Treadwell, via het laatste beeldmateriaal dat hij maakte.

Na de beschrijving van Treadwell en Huguenard's doodstrijd, verschijnt Treadwell nog een laatste keer op het scherm. Het weer is omgeslagen, de lucht is grijs en harde rukwinden teisteren het landschap. Het laatste beeld is een zoveelste herhaling van zijn visie; hoe hij voor de beren leeft, van de beren houdt, en voor de beren wil sterven. Het beeld is ironisch gezien de omstandigheden en Herzog zet dit nogmaals kracht bij door het beeld te voorzien van de ondertitel “The last shot of his last tape October 5th, hours before his death”. Alles wordt nu in functie van zijn nakende dood gelezen en maakt Treadwell's optreden tragisch. Herzog vertelt in de *voice-over* commentaar hoe het lijkt alsof Treadwell twijfelt om uit het laatste beeld te stappen waarmee hij Treadwell's dood nogmaals projecteert op de levende Treadwell. Wanneer Treadwell het beeld verlaat, sluit Herzog zijn documentaire film af met beelden van Treadwell die, geflankeerd door de dieren, van de camera wegstapt richting de open vlaktes van Alaska.

In voorgaande uiteenzetting werd aan de hand van een focus op found footage geduid hoe Herzog aan de slag ging met het beeldmateriaal van Timothy Treadwell. Beelden uit het videoarchief van Treadwell werden niet alleen gecompileerd in functie van Herzog's visie op de natuur maar werden ook de locus waar verleden en toekomst samenkwamen. Samen met het

³³¹ Cronin en Herzog, *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*, 370.

³³² *Grizzly Man*.

voorbeeld uit *Into the Abyss* getuigt het gebruik van *found footage* in *Grizzly Man* van een temporeel spel dat door Herzog op touw wordt gezet en dat zijn impact heeft op de kijkmodus. Er vindt een oscillatie plaats tussen verschillende temporaliteiten; het kijken en de perceptie worden uitgedaagd, de kijker dient steeds de verschillende temporele lagen te gaan verknopen. Deze actie brengt een ervaring van disruptie met zich mee; er ontstaan kleine barsten waardoor verleden of toekomst in het heden van de diëgetische verschijnen. De verbeelding van de kijker dient hierdoor de brug te slaan tussen verschillende temporele lagen die zich in de diëgetische bevinden. In volgende sectie wordt in het kader van het onderzoek naar disruptieve beeldstrategieën een uiteenzetting gemaakt over Herzog's aanwenden van filmische strategieën zoals, slow motion, accumulatie, de long take en framing die zich op het temporeel niveau van het medium/apparaat bevinden. Er wordt nagegaan hoe ze verschijnen en welke impact ze hebben op de kijker.

IV.2. Ritmering: naar een esthetiek van de traagheid

Malin Wahlberg onderzoekt in haar boek *Documentary Time - Film and Phenomenology* de experimentele documentaire film. Ze beschrijft de film als een *time-based medium* en bij uitstek temporele kunst. Ze onderzoekt daarbij de creatieve mogelijkheden die de temporaliteit van het medium schenkt.³³³ De ruggengraat voor haar analyses is Erving Goffman's concept van het 'frame-breaking event'. Wahlberg stelt dat:

“In documentary where experimental figures of isochronal representation, repetition, or altered speed are further marked by a significant reference to real events, people, and places, there is the possibility of frame-breaking events where unexpected modes of representation meet with motifs at odds with visual taboos or in line with voyeuristic pleasures.”³³⁴

Het zijn deze elementen van aangepaste snelheid, herhaling en isochrone representatie die centraal zullen staan in deze sectie, met als titel 'een esthetiek van de traagheid'. De verschillende elementen zijn in verband te brengen met de notie van 'ritmering', een element dat van belang is voor de gehele expressieve structuur van een werk (en dat zowel voor film als voor dans, muziek of theater) en dat bepalend is voor de affectieve respons van de kijker.³³⁵

In deze sectie worden filmische strategieën onderzocht die als componenten binnen een esthetiek van de traagheid passen. Er wordt gekeken naar de notie van de temporaliteit van het

³³³ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, xiii.

³³⁴ *Ibid.*, 44.

³³⁵ *Ibid.*, 63.

apparaat met een focus op disruptieve beeldstrategieën op dat niveau. In eerste instantie wordt ingegaan op het gebruik van slow motion en accumulatie in *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*. Deze strategieën bepalen zeer sterk de esthetiek alsook de receptie van de beelden die Herzog daar incorporeert. In tweede instantie wordt stilgestaan bij wat hier benoemd wordt als de ‘genadeloze camera’. Het betreft het specifieke gebruik van de *long take* in Herzog’s *The Dark Glow of the Mountains*. Tot slot wordt ingegaan op de framing van het antefilmische waar een gebruik van de esthetiek van het portret wordt opgemerkt. Deze sectie gaat dieper in op de aanwezigheid van het theatrale beeld, waarbij aspecten als remediëring en dieptescherpte worden uitgelicht, en het gebruik van beeldspraak waarbij verhalen centraal staan die als *pars pro toto* voor de hele film fungeren.

IV.2.1. Slow motion en accumulatie

Aspecten zoals het gebruik van slow motion en accumulatie of de herhaling van beelden, zijn meteen strategieën die ingrijpen op het ritme van de film en de ervaring van de kijker. Het gebruik en het effect van deze aspecten kan het duidelijkst geïllustreerd worden aan de hand van een analyse van *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*. Herzog maakt hier extensief gebruik van slow motion en accumulatie, opvallend is dat beide strategieën ook aangewend worden in reguliere sportverslaggeving. De manier waarop in sportverslaggeving deze strategieën worden ingezet, verschilt echter danig van de manier waarop Herzog deze implementeert. In deze sectie wordt daarom onderzocht hoe deze strategieën bijdragen tot een bepaalde ervaring van de beelden.

Herzog wijdt in *Woodcarver Steiner* een aanzienlijk aantal minuten, ongeveer een derde van de hele speeltijd, aan beelden van schansspringers. Hij toont de sprong en soms ook de val van de atleten, vaak in slow motion maar soms ook in reële tijd. Een groot deel van de beelden die de kijker te zien krijgt, zijn beelden van een sprong; een mens die via een aanloop enkele seconden door de lucht zweeft terwijl hij de zwaartekracht tart. Deze beelden doorspekken de hele film maar worden vooral aan het begin van de film sterk en in successie ingezet; ze zetten de toon voor de rest van de documentaire film. Herzog kiest om met het beeld van een springende Walter Steiner de film te openen en af te sluiten. Herzog opent de documentaire film met een beeld in slow motion van Steiner die van de schans springt. Herzog zet de lijn van het openingsbeeld verder; gedurende een twee à drietal minuten laat hij beelden op elkaar volgen die schansspringers in volle vlucht in beeld brengen, sommigen om in slow motion een mooie landing te maken, anderen om zich in *realtime* te pletter te storten op het ijs. In deze sequentie komen slow motion en herhaling samen, doch worden ze met een heel ander doel ingezet dan in reguliere verslaggeving. Het is vanuit een analyse van dit onderscheid tussen reguliere verslaggeving en Herzog’s implementatie van deze strategieën dat het doel en effect ervan in *Woodcarver Steiner* duidelijk wordt.

IV.2.1.1. De sprong als affectief beeld

In 2012 publiceerde Brad Prager zijn boek *A Companion to Werner Herzog* waarin Roger F. Cook een boekbijdrage schreef, getiteld *The Ironic Ecstasy of Werner Herzog – Embodied Vision in ‘The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner’*. In zijn bijdrage koppelt Cook de implementatie van slow motion en de herhaling van de beelden aan de notie van belichaamd kijken; het zien van de schansspringer in volle vlucht heeft voor de kijker een affectieve impact.³³⁶ Cook stelde met betrekking tot Herzog’s film *Land of Silence and Darkness*, een film waar Herzog eenzelfde beeld van een vliegende schansspringer incorporeert, dat “...the shot of skiers floating in slow motion with open mouths becomes the hallmark image for representing the mind-body state of the ski flyer that he explores in *The Great Ecstasy*.”³³⁷

Cook stelt dat Herzog’s implementatie van slow motion en accumulatie enigszins onderscheiden kan worden van de manier waarop de reguliere sportverslaggeving de schansspringer benadert;³³⁸ Herzog ontleent de filmische technieken van slow motion en herhaling aan de reguliere verslaggeving maar weet deze ook te ontwrichten en te testen. Hij maakt gebruik van de strategieën om ze van binnenuit te ontmantelen. Zowat elke verslaggeving op de televisie maakt gebruik van hetzelfde stramien. De schansspringer wordt bovenaan de schans in beeld gebracht waarna een eerste beeld de afdaling en sprong in *real time* in beeld brengt. Wanneer de schansspringer landt, worden de beelden nogmaals uitgezonden ditmaal vertraagd om de sprong in detail te bekijken. Interessant is hoe Herzog ook deze combinatie van *real time* beelden, slow motion en herhaling gebruikt maar met een ander doel. De implementatie van deze strategieën doelt op het presenteren van beelden die de kijker als belichaamd subject haast op tactiele wijze kunnen aanspreken. De beelden worden verder ondersteund door de muzikale composities van de Duitse musicus Florian Fricke en zijn groep Popol Vuh. De composities variëren van etherisch klinkende werken tot heldere, elegische pianostukken. De muzikale composities begeleiden de zwevende en neerstortende lichamen van de schansspringers.

Volgens Cook zal Herzog vaak focussen op de sprong in kwestie. De sprong wordt vanuit een kikkerperspectief of *low angle* in beeld gebracht zodat enkel de schansspringer zichtbaar is; zijn relatie tot het oppervlak ontbreekt. De schansspringer zweeft tegen een staalblauwe lucht, de relatie van het lichaam van de schansspringer tot de grond is hierdoor onzichtbaar. Door het ontbreken van oriëntatiepunten zoals plaats en tijd wordt het ook moeilijk volgens Cook om als kijker een gevoel van lichaamsgewicht aan het zwevende lichaam toe te kennen. Door het bekijken van dit

³³⁶ Roger F. Cook, “The Ironic Ecstasy of Werner Herzog – Embodied Vision in *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*,” in *A Companion to Werner Herzog*, red. Brad Prager. (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), 282.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Ibid., 284.

zwevende lichaam, zonder ruimtelijk oriëntatiepunt en in een vertraagde modus, wordt volgens Cook bij de kijker een gevoel van gewichtloosheid bewerkstelligd.³³⁹ In kader van dit onderzoek kan deze laatste bemerking echter genuanceerd worden. Meer dan een ‘gevoel van gewichtloosheid’ is het voornamelijk de verwachting van de kijker die opgeschort wordt. Elk oriëntatiepunt in het beeld is verdwenen, enkel het vitale lichaam van de schansspringer is in focus. De sprong lijkt eindeloos, de aandacht en concentratie van de kijker wordt op het zwevende lichaam gefixeerd. Dit sluit weer aan bij wat Cook verder onderstreept als de *mind-body state* waar de schansspringer zich in bevindt tijdens de sprong en waar de kijker mee in dialoog treedt. De schansspringer toont in een staat van opperste concentratie en momentum om een sprong tot een goed einde te brengen. De kijker maakt eenzelfde mentale boog van een staat van bewuste perceptie, wanneer hij de schansspringer in de vlucht volgt, naar een bewustzijn van het naderende oppervlak om het lichaam te coördineren in de landing.³⁴⁰ Deze boog wordt gespannen door middel van de beelden in slow motion, door de suspensie van het menselijke lichaam in de vlucht. De verwachting van de kijker wordt geprikkeld, het creëert een momentum. Een interessant moment doet zich voor wanneer er een verschuiving in het gecreëerde momentum plaatsvindt, in de overgang van vlucht naar val. In de vertraagde beelden komt ook bij de kijker een perceptuele erkenning van het moment waarop de sprong uit balans raakt en eindigt in een val.³⁴¹ De beelden worden zo vertraagd dat in de concentratie van de kijker ook een verschuiving plaatsvindt en de overgang van vlucht naar val niet alleen gepercipieerd wordt maar ook (lichamelijk) ervaren wordt. Sobchack stelde al dat we immers niet enkel een film percipiëren via onze ogen maar ook via onze andere zintuigen die ons in staat stellen om lichamelijk te ervaren.³⁴²

Het vertraagde beeld van de schansspringende Walter Steiner is geen beeld dat toelaat om Steiner’s sportprestaties te meten. Het verschijnt in de eerste plaats als een affectief beeld, een beeld dat gekenmerkt wordt door intensiteit en ook zo ervaren wordt door de kijker.³⁴³ Het is interessant hoe de manipulatie van de snelheid van het beeld, het vertragen van het beeld in afwisseling met shots in *realtime* die elkaar in succesie volgen, een uitdaging vormt voor de documentaire film. Wahlberg stelt dat “... different from an everyday gesture in real time, speed presents a more radical challenge to the popular conception of the documentary image as a representation of the real.”³⁴⁴ Niettemin is het een strategie om voorbij de ‘sportman’ te kunnen peilen naar de beleving van Walter Steiner. Het vertraagde beeld probeert iets dat in het gewone beeld besloten ligt maar niet

³³⁹ Ibid., 290.

³⁴⁰ Ibid., 291.

³⁴¹ Ibid., 290.

³⁴² Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 76-78.

³⁴³ Brian Massumi, “The Autonomy of Affect,” *Cultural Critique*, nr. 31 (1995): 83-109.

³⁴⁴ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 80.

tot uiting komt toch te reveleren. Het beeld getuigt van intensiteit. Brian Massumi beschrijft in *Parables for the Virtual* (2002) de ervaring van intensiteit door de kijker als het verkeren in “...a state of suspense, potentially of disruption.”³⁴⁵ De strategieën die in sportverslaggeving dus worden aangewend om factuele informatie te voorzien, worden hier door Herzog opgenomen als poëtisch instrument om vat te krijgen op de *mentalité* van Steiner die steeds zweeft tussen vitaliteit en mortaliteit, respectievelijk benadrukt in de vorm van het vertraagde beeld van de zwevende schansspringer en de *realtime* beelden van schansspringers die zich te pletter storten.³⁴⁶

IV.2.2. Het dissonante beeld: de genadeloze camera in *The Dark Glow of the Mountains*

Een ‘dissonant’ wordt in het Van Dale woordenboek beschreven als een “valse klank” of als “iemand die ergens niet past”. Hoewel een betere beschrijving zou zijn om in plaats van een valse klank te spreken over een klank die niet welluidend is, en dus geen consonant is, duidt de beschrijving wel een spanning aan. Een dissonant is een klank die in de context waarin hij verschijnt de harmonie of melodie uitdaagt en kleurt. Naar analogie met de dissonante klank, wordt in deze sectie een analyse gemaakt van Herzog’s gebruik van de genadeloze camera die eenzelfde dissonant beeld bewerkstelligt. In *The Dark Glow of the Mountains*, een filmisch onderzoek naar de psyche van de bergbeklimmer Reinhold Messner, besteedt Herzog een sequentie van een tiental minuten aan een interview met Messner. Het interview duurt lang, ongeveer een vierde van de gehele duurtijd van de documentaire film. Het is een lange sequentie die niettemin slechts een drietal scènes kent en uit zeven shots bestaat. Het ritme ligt laag en de camera wisselt voornamelijk van shot type, niet van onderwerp. Herzog varieert daarbij tussen het *long shot* en het *medium shot* om Messner in beeld te brengen. De lange shots zouden kunnen gezien worden als een successie van *long takes*, waarvan de laatste het meest in het oog springt en hier als dissonant beeld wordt benaderd.

Een *long take* wordt beschreven als een shot dat langer duurt dan het geval zou zijn bij een gemiddeld shot. Om te bepalen wat voor een documentaire film de gemiddelde lengte van een shot zou kunnen zijn, werd op zoek gegaan naar het werk van andere documentairemakers die net als Werner Herzog Reinhold Messner als onderwerp van hun film namen. Zo maakte Leo Dickinson de documentaire *Everest Unmasked* (1978), een documentaire over Reinhold Messner en Peter Habeler die de Mount Everest beklommen zonder extra zuurstof. De insteek is gelijkaardig aan *Dark Glow*, doch is de focus en uitvoering van een heel andere aard. Dickinson’s documentaire film wordt gekenmerkt door een sterkere focus op de beklimming zelf, niet zozeer op wie Messner is, en

³⁴⁵ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Londen: Duke University Press, 2002), 26.

³⁴⁶ Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 24.

bestaat uit een veel snellere successie van shots en sequenties die korter van lengte zijn.³⁴⁷ De nadruk of de focus ligt op de klim en de spectaculaire facetten die eraan gekoppeld zijn; Messner komt daarbij slechts sporadisch aan het woord, dit in tegenstelling tot Herzog's *Dark Glow* waar het grootste deel van de beelden interviews met Messner zijn. Veel recenter nog maakte de Amerikaanse regisseur, schrijver en producer Les Guthman de documentaire film *Messner* (2002) waar beeldmateriaal uit Herzog's *Dark Glow* gerecycleerd wordt. Opvallend is hoe het lange shot van Herzog, dat in deze sectie beschreven zal worden, in *Messner* gereduceerd wordt tot een haast emotionele essentie. Guthman gebruikt slechts een kleine (gemonteerde) minuut uit het drie en een half minuten durend shot dat Herzog nam.

In Herzog's lange sequentie wordt Messner gevraagd naar wat hem drijft om de bergen te bestijgen, maar ook naar de impact die de dood van zijn broer Günther Messner op hem had. Enkele jaren voordien hadden Günther en Reinhold samen de Nanga Parbat in Pakistan beklommen, bij de afdaling werd Günther echter meegesleurd door een lawine en overleed.³⁴⁸ In Herzog's interview met Messner wordt een antwoord gezocht op de vraag waarmee Herzog *Dark Glow* opende:

“We weren't so much interested in making a film about mountainclimbing per se, or about climbing techniques. What we wanted to find out was what goes on inside mountainclimbers who undertake such extreme endeavours? What is the fascination that drives them up to the peaks like addicts?

Aren't these mountains and peaks like something deep down inside us all?”³⁴⁹

In de lange shots probeert Herzog van Messner een antwoord te krijgen, hoewel Messner aanvankelijk moet besluiten dat hij het antwoord niet weet: “I can't answer the question of why I do it just as I can't say why I live.”³⁵⁰ Niet veel later vertelt Messner hoe hij enkele keren per jaar het gevoel krijgt zichzelf te moeten uitdagen. Hij stelt dat het bergbeklimmen de beste manier is om jezelf te meten. Hij vertelt ook over de eenzaamheid en het besef van je eigen nietigheid en hulpeloosheid ten opzichte van het natuurfenomeen dat je bedwingt. Niettemin komt het verlangen om te gaan klimmen steeds terug, zoals bij een verslaving.³⁵¹

Herzog monteert hierna een shot van Messner in de tent waar het interview wordt verder gezet. Herzog brengt Messner in beeld via een *medium close-up*. Herzog steekt van wal met de erg confronterende vraag of Messner, sinds de dood van zijn broer Günther, een andere visie heeft op de dood. Messner beaamt dat. Hij stelt dat hij vaak het gevoel heeft, wanneer hij naar de bergwand

³⁴⁷ *Everest Unmasked*, geregisseerd door Leo Dickinson (1978; s.l.: 2000), VHS.

³⁴⁸ *Messner*, geregisseerd door Les Guthman (2002; s.l.), TV.

³⁴⁹ *The Dark Glow of the Mountains*.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *The Dark Glow of the Mountains*.

kijkt, dat zijn broer nog steeds leeft maar dat hijzelf op de expeditie gestorven is. Herzog peilt op dat moment nog verder door te vragen hoe Messner's moeder omging met het nieuws. Daarop barst Messner in tranen uit voor de camera en stelt dat zijn moeder het beter dan wie ook begreep. Herzog houdt een huilende Messner ongeveer een minuut in beeld. Wahlberg, verwijzend naar Jean-Luc Godard's *Bande à part* (1964), stelt dat een minuut soms een eeuwigheid kan duren.³⁵² Door de genadeloze camera, die letterlijk een huilende Messner emotioneel aanstaart en in beeld houdt, wordt een kijker bewustgemaakt van zichzelf. Het statische shot benadrukt de duur van het shot,³⁵³ de *viewed-view* of het intentioneel object van de blik, namelijk Messner, maakt plaats voor een confrontatie met de *viewing-view* van de maker, het statische shot dat hij hanteert. De kijker wordt hierdoor meer dan voordien bewust gemaakt van zijn eigen blik. De *long take* vervult hier een taak van observatie maar lijkt de kijker ook te confronteren met de eigen voyeuristische houding.³⁵⁴ Het werpt een kijker terug op zichzelf en maakt tegelijk bewust van hoe men kijkt, van de eigen *viewing-view*. Wahlberg stelt dat de '... static framing and excessive length of the shot are an intimidating reminder of the social and ethical implications of voyeurism in cinema.'³⁵⁵

De lange shots, de *long takes* die de sequentie uitmaken, bouwen samen op naar een culminatiepunt in het laatste shot van een huilende Messner. De kijker werd al geconfronteerd met het trage ritme van de sequentie om zich aan het einde van de sequentie in een ietwat onbehaaglijke positie te bevinden. De kijker ziet op dat moment niet de professionele bergbeklimmer maar de persoon Messner die door de geconstrueerde persona breekt. Het laatste beeld creëert een ambiguïteit die alle voorgaande beelden van Messner in een ander daglicht plaatst. Achter de bergbeklimmer schuilt een mens.

³⁵² Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 91.

³⁵³ *Ibid.*, 90.

³⁵⁴ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 44.

³⁵⁵ *Ibid.*, 91.

IV.2.3. Framing van het antefilmische: de esthetiek van het portret

Het laatste voorwerp van analyse betreft Herzog's vormgeving en inzet van scènes. In een interview met *DGA Quarterly* sprak Herzog over zijn specifieke constructie van scènes in de documentaire film:

“If you shoot an entire scene in one take, by weaving in and out, and being close to what fascinates you, you create an inner flow of a scene, which is something an audience needs to weave itself into the rhythm of a film. The ideal thing is to do every single sequence in one shot.”³⁵⁶

Herzog's documentaire films worden gekenmerkt door deze opzet, voornamelijk de interviewscènes. Eerder dan een selectie te maken en in een flitsende montage kleine stukjes uit verschillende interviews samen te brengen en zo een narratieve lijn te vormen, zal Herzog vaak langere shots van eenzelfde subject samenbrengen als scène. Een eerste voorbeeld hiervan werd al kort aangehaald in verband met het gebruik van de genadeloze camera in *The Dark Glow of the Mountains*. Het lange shot waarin Messner huult, wordt voorafgegaan door amper zes shots maar allemaal samen duren ze ongeveer een tiental minuten en vormen ze een sequentie die focust op het interview met Messner. Het tempo van de sequentie ligt bijgevolg laag wat twee zaken tot gevolg heeft. In eerste instantie laten de trage successie en de lengte van de shots de kijker toe om *in* het beeld te lezen. Met betrekking tot het fotografische beeld stelde Roland Barthes reeds dat geen enkel beeld slechts denotatief is, zonder toegevoegde betekenis. Het nemen van de foto, het beeld, geeft het steeds een connotatie die in meer of mindere mate expliciet zichtbaar is.³⁵⁷ Dit kan door middel van de selectie van de realiteit die in beeld gebracht wordt, door symbolische objecten die in het kader opgenomen zijn, door tekst bij het beeld te voegen en dergelijke meer. Naar analogie met de fotografie zal in film, en ook de documentaire film, de keuze voor een beeld met specifieke kadrering ook niet zonder impact op de kijker zijn. Dit wordt voornamelijk duidelijk daar waar Herzog een portret-esthetiek lijkt te hanteren en gebeurtenissen *framed* in de vorm van lange statische shots.

Via deze framingtechniek, en ook via de andere strategieën die reeds in secties IV.2.1. en IV.2.2. besproken werden, slaagt Herzog erin om te ontsnappen aan het gebruik van snelle, imitatieve beelden. David MacDougall stelt in zijn boek *The Corporeal Image* (2006) dat de inzet op snelle, imitatieve beelden een praktijk is waar menig documentairemaker zich door laat verleiden. Het vloeit voort uit een angst om de kijker niet te kunnen boeien. De beelden van de documentaire

³⁵⁶ Jeffrey Ressler, “The Mystery of Werner Herzog,” laatst geraadpleegd op 01 april 2016, <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0904-Winter-2009-10/DGA-Interview-Werner-Herzog.aspx>.

³⁵⁷ Roland Barthes, “Le Message Photographique,” *Communications*, nr. 1 (1961), 127-138.

film razen aan een sneltempo voorbij en brengen afwisseling met zich mee. “In the end,” stelt MacDougall, “it is only the changes that keep us watching, since we are never allowed to pay attention to anything.”³⁵⁸ Herzog’s implementatie van de esthetiek van het portret, wat zich uit in het gebruik van lange en statische shots, probeert hier een tegengewicht te bieden. Wahlberg stelt dat in tegenstelling tot andere media zoals fotografie en schilderkunst, de film vaak gezien wordt als een medium dat de blik van de kijker geen contemplatie gunt, er is immers een bepaalde duur die het kijken beperkt.³⁵⁹ Niettemin zou kunnen gesteld worden dat door de implementatie van de esthetiek van het portret net wel tijd aan de kijker gegund wordt om het beeld te lezen en op het vertelde verhaal te mediteren. De laatste strategieën die daarom besproken zullen worden zijn de visuele strategie van theatraliteit en *facingness* en de inzet van het persoonlijke verhaal als *pars pro toto* voor de documentaire film.

IV.2.3.1. Theatraliteit en *facingness*

David MacDougall stelt dat het fotografische beeld altijd al reflexief is. Naar analogie met de foto kan ook gesteld worden dat het filmische beeld steeds verwijst naar zijn maker en het moment van de captatie of de ontmoeting tussen maker en gefilmd subject.³⁶⁰ MacDougall stelt dat het kijken aan het filmen voorafgaat en het uiteindelijk shot een gevolg is van de visie van de maker.³⁶¹ Herzog kiest een bepaalde framing voor zijn subjecten die niet achteloos gekozen is. Hij kijkt naar de realiteit en kiest ervoor om de individuen die hij interviewt niet uit hun context weg te rukken maar ze net te ontmoeten in hun eigen ‘habitat’. De geïnterviewden worden zelden of nooit tegen een neutrale achtergrond gefilmd maar eerder in een bepaalde setting zoals hun huiskamer, de gevangenis, hun werkplaats of in de natuur. Door de lengte van de shots en de lengte van de sequenties kan een kijker zich daardoor niet enkel concentreren op het gesproken woord maar ook op de setting waar de gefilmde persoon zich in bevindt. De blik van de kijker wordt heen en weer gekeerd en de setting vervolledigt het beeld dat van de geïnterviewde wordt geschetst.

Het artistieke corpus dat in deze masterproef behandeld wordt, bevat genoeg voorbeelden van deze strategie. Zo is er Walter Steiner die zowel in de bergen als in zijn eigen atelier wordt gefilmd in *Woodcarver Steiner*, of Reinhold Messner die gedurende lange tijd geïnterviewd wordt voor een reusachtige bergflank in *Dark Glow*.

In *Dark Glow* wordt Reinhold Messner voor het lange interview dat Herzog van hem afneemt opgesteld tegen de bergflank; hij wordt opgesteld voor het natuurfenomeen dat hij probeert te

³⁵⁸ MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, 8.

³⁵⁹ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, ix.

³⁶⁰ MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, 3.

³⁶¹ *Ibid.*, 6-7.

bedwingen. De wind die luid raast en het gure weer dat kan worden waargenomen, onderstrepen de barre omstandigheden waarin Messner zijn onderneming aangaat (afb. 12). Het belang van deze setting wordt maar duidelijk wanneer er een vergelijking wordt gemaakt met bijvoorbeeld beelden uit de documentaire *Messner* van Les Guthman. Daar waar in Herzog's documentaire film Messner duidelijk in de condities wordt geplaatst die het gevaar en de onmetelijkheid van de natuur mee in beeld brengen, opteert Guthman ervoor om Messner in gewone kledij op een groene heuvel te interviewen. De setting indiceert matig Messner's relatie tot de bergen en de natuur; de setting in Guthman's documentaire film fungeert niet als een factor die zaken in het interview zal onderstrepen. Herzog zal, in tegenstelling tot Guthman, een kijker wel confronteren met de omstandigheden waarin Messner klimt. Herzog maakt de omstandigheden voelbaar en creëert op deze manier een veel intenser beeld.



Afb. 12: een shot uit *Dark Glow* (Werner Herzog, 1986); Messner voor de bergflank

Een ander, prangender voorbeeld, is terug te vinden in *Grizzly Man*. Herzog ondernam enkele reizen naar de familie en vrienden van Treadwell om interviews af te nemen, zo ook naar de plek waar Treadwell's ouders, Val en Carol Dexter, wonen. Herzog zoekt hen op na de dood van hun zoon Timothy. Herzog opent deze sequentie met een shot van de ouders voor hun huis. Het is een beeld van een normaal Amerikaans koppel; de voortuin is mooi aangelegd met een aantal details, de Amerikaanse vlag prijkt in beeld. Na het shot van de ouders voor hun huis brengt Herzog hen in de woonkamer in beeld (afb. 13). De ouders hebben plaatsgenomen op de sofa, Herzog brengt ze door middel van een *medium long shot* in beeld. Ze worden centraal en frontaal in beeld gebracht, in wat lijkt op een uitgekende mise-en-scène. Door de horizontaliteit van het het beeld, krijgt de kijker tijd om al het aanwezige in ogeschouw te nemen.



Afb. 13: een shot uit *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005); Val en Carol Dexter

Het beeld trekt de aandacht vanwege de compositie en de beeldende kwaliteiten die eruit spreken: het verschijnt als een ‘theatraal’ portret. In *Absorption and Theatricality* (1988) verwijst Michael Fried naar de achttiende eeuwse Franse schilderkunst om het begrip ‘theatraliteit’ te duiden. Het is het tegenovergestelde van de “... Diderotian notion of an absorptive art.”³⁶² Dat wat theatraal is geeft een indruk danig geënceneerd te zijn voor de kijker, een indruk van *staginess*. Het slorpt de kijker niet op in het geheel maar confronteert hem net met het kader waarin het geheel verschijnt.

Val en Carol Dexter worden centraal in beeld genomen met het ‘vluchtpunt’ tussen hen beiden in achteraan. De vader kijkt in de camera, de moeder adresseert Herzog die interviewt. Het beeld kan ervaren worden in termen van wat Michael Fried met betrekking tot de schilderkunst en de fotografie al eerder beschreef als een vorm van *facingness*.³⁶³ De frontaliteit van de kadrering valt parallel met de positionering van de gefilmde individuen,³⁶⁴ de sofa en de achterste muur met kast waar het vluchtpunt in toekomt. Het is een vorm van beeldrijm die zich in de diepte van het beeld ontvouwt. De frontaliteit van het shot introduceert een indruk van *staginess*, een theatraliteit die de kijker adresseert in zijn positie als kijker. Eerder dan geabsorbeerd te worden in het frame wordt de aandacht van een kijker net op het frame gericht. Er wordt een zekere ambiguïteit binnengebracht in het frame; het oogt namelijk bijna geforceerd zowel door de frontaliteit van het shot als de benadrukte huiselijkheid die het onderwerp is van het shot. De setting draagt bij tot het begrip dat de kijker krijgt van Treadwell’s ouders. Hoewel ze bijna niets concreets communiceren over zichzelf of over Timothy’s jeugd, afgezien van een aantal factuele zaken, wordt Treadwell’s vertrek naar Alaska, het zich afkeren van de menselijke wereld, ook in het licht gezien van deze mensen en vooral de woonkamer waarin ze geportretteerd worden. De kijker kijkt naar de inrichting van de woonkamer die in schril contrast lijkt te staan met alle beelden die de avontuurlijke Treadwell in Alaska maakte. Het maakt een kloof zichtbaar tussen het gezin waar Treadwell is opgegroeid en de man die hij uiteindelijk geworden is. Het geforceerde decor, letterlijk en figuurlijk, staat in schril contrast met Treadwell zelf en communiceert bijgevolg de wereld van verschil die er bestaat tussen Treadwell en zijn ouders. De opstelling in de woonkamer toont als een druk schilderij dat voor de kijker werd opgesteld; de kijker ziet de bloemensofa, de knuffelberen, kaarsen, bloemen, enzovoort. In tegenstelling tot dit huiselijke tafereel, tonen Treadwell’s eigen beelden geen knusse omgeving maar het leven tussen wilde dieren. In het licht van eerdere beelden in *Grizzly Man*, die Treadwell tonen wanneer hij een berenjong aanraakt, tussen de beren loopt of met hen zwemt, wordt het beeld van Treadwell’s ouders met twee knuffelberen op schoot frappant. Het shot van zijn ouders in

³⁶² Ken Wilder, “Michael Fried and Beholding Video Art,” in *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, red. Fabian Dorsch, Jakub Stejskal, en John Zeimbekis. (s.l.: s.n., 2011), 294-315.

³⁶³ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (Connecticut: Yale University Press, 2008), 148-149.

³⁶⁴ Vered Maimon, “Michael Fried’s Modernist Theory of Photography,” *History of Photography* 34, nr. 4 (2010): 387-95.

de sofa brengt de beschermde omgeving in beeld die voor Treadwell misschien te belemmerend is gebleken. Via zijn eigen videomateriaal construeerde Treadwell immers een alternatief familiebeeld; een beeld waarin niet zijn eigen ouders maar de beren en vossen in de vlaktes van Alaska centraal staan.³⁶⁵

Ook in *Into the Abyss* maakt Herzog gebruik van een theatrale enscenering van het antefilmische. Daar waar in *Grizzly Man* de setting vaak een reflectie biedt op de geïnterviewde, verschijnt in *Into the Abyss* naast theatraliteit en *facingness* nog een andere strategie op de voorgrond, namelijk die van de ‘remediëring’.

IV.2.3.1.1. Remediëring

Wat reeds opvalt bij de scène met Treadwell’s ouders is de manier waarop de geïnterviewden in het kader worden geplaatst; meestal vrij centraal en frontaal in tegenstelling tot andere documentaires die subjecten vaker *off-center* zullen plaatsen. Ook in *Into the Abyss* wordt duidelijk een theatraal kader gehanteerd. Zo wordt Lisa Stotler-Balloun, de dochter van Sandra Stotler en zus van Adam Stotler, zittend achter een tafel geïnterviewd in enkele hoofdstukken van de film (afb. 14-15). Door de horizontale lijn die de tafel creëert, krijgt het beeld het karakter van een tableau; een tweedimensionaal vlak waarop Lisa verschijnt met naast haar foto’s van haar broer Adam en moeder Sandra. De blik van de kijker krijgt de kans om heen en weer te kaatsen tussen Lisa Stotler en de foto’s. De fysieke aanwezigheid van de foto’s is geen toevallige ingeving van Herzog. Ook in een interview met Charles Richardson, de broer van Jeremy Richardson die het derde slachtoffer was van Michael Perry en Jason Burkett, worden twee foto’s van zijn broer in beeld getoond.



Afb. 14-15: shots uit *Into the Abyss* (Werner Herzog, 2011); Lisa Stotler-Balloun

³⁶⁵ Marsha Orgeron en Devin Orgeron, “Familial Pursuits , Editorial Acts : Documentaries after the Age of Home Video,” *The Velvet Light Trap - A Critical Journal of Film and Television*, nr. 60 (2007): 57.

Herzog brengt Lisa Stotler vermoedelijk in haar huis in beeld. Ze bevindt zich in een relatief kleine ruimte met achter haar een deur die naar buiten leidt en een kast met enkele planten en foto's. Door middel van een statische camera wordt Lisa centraal in beeld gebracht, voor en naast haar staan de foto's. De strategie om een foto zichtbaar als fysieke foto op te nemen in het filmshot wordt door Jay David Bolter en Richard Grusin als 'remediëringstrategie' omschreven, meer bepaald als 'representatie'.³⁶⁶ De foto die als medium verschilt van het medium film blijft daarbij intact, het frame van de foto valt niet samen met het frame van het shot. Opnieuw is er een vorm van beeldrijm; het kader dat de camera creëert, valt parallel met de frontale opstelling van de foto's waardoor deze de kijker lijken te adresseren.

Door de opstelling in het kader kunnen visuele verbanden gelegd worden waardoor een extra betekenislaag op de sequentie aangebracht wordt. De relatie die hier in het beeld gecreëerd wordt, kan in de breedte gelezen worden; Lisa verschijnt op een tweedimensionaal vlak naast haar overleden familieleden. Lisa is het enige bewegende subject binnen de statische ruimte waarin ze geportretteerd wordt, ze bevindt zich tussen de kamer en de foto's en fungeert als een soort middelpunt waar de blik van de kijker van weggaat en naar terugkeert. Lisa vertelt voornamelijk over de dag waarop ze op de hoogte werd gebracht van de verdwijning en de uiteindelijke vondst van het lichaam van Adam. Het verhaal in kwestie dirigeert daardoor de blik voornamelijk tussen Lisa en de foto van Adam. Alles wat Lisa over haar broer vertelt, wordt door de blik van de kijker gekoppeld aan de foto die zichtbaar is. De kijker wordt steeds geconfronteerd met het gelaat van een levend persoon op de foto hoewel de beschrijving van Lisa in het teken staat van Adam's dood. De levendige uitdrukking van de nog erg jonge Adam staat daardoor in sterk contrast met de tragische gebeurtenissen waarover Lisa vertelt en sluit aan bij wat eerder in deze masterproef al vermeld werd als de kracht van het 'punctum'.³⁶⁷

De keuze om de foto niet als een tijdelijk shot te incorporeren maar eerder als representatie mee in het antefilmische te plaatsen is opvallend. De foto is blijvend fysiek aanwezig en maakt dat er steeds een visuele representatie in beeld is van de persoon waarover Lisa spreekt. De foto lijkt het leven vast te houden maar getuigt tegelijkertijd van een moment dat al lang voorbij is en bekeken wordt in termen van de latere gebeurtenissen.³⁶⁸ De levendige foto's van Adam en Sandra staan in schril contrast met de verhalen van Lisa Stotler over de dood van beide familieleden. De lachende gezichten op de foto's lijken ongepast wanneer Lisa Stotler huilt om de vele familieleden die ze reeds verloren. Herzog's keuze voor het medium shot, de statische camera, de lengte van het shot en de incorporatie van de foto's ondersteunen echter haar verhaal. Deze keuzes zorgen er niet alleen

³⁶⁶ Jay David Bolter en Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, *Journal of Chemical Information and Modeling* (Cambridge: MIT Press, 1999), 32.

³⁶⁷ Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 96.

³⁶⁸ *Ibid.*, 96-97.

voor dat de kijker via het verhaal van Lisa Stotler notie krijgt van de familiebanden en de tragedie die zich heeft afgespeeld. Herzog confronteert de kijker ook op een uiterst visuele manier met de band tussen Lisa Stotler en haar overleden familieleden.

IV.2.3.1.2. Dieptescherpte

Zoals in voorgaande paragrafen duidelijk werd, worden geïnterviewde personen meestal met een statische camera in beeld gebracht. Geïnterviewden worden daarbij frontaal in beeld gebracht, vaak in het centrum van het beeld. Het shot-type dat Herzog hanteert, varieert voornamelijk tussen het *long* en *medium shot* met eerder zelden gebruik van een *medium close-up*. Met deze beelden vraagt Herzog een actieve blik van de kijker, dit voornamelijk door het meer afstandelijke karakter dat het frontale beeld creëert. Het is niet de montage die de blik van de kijker zal leiden, de kijker dient zelf in het beeld te lezen. Dit wordt mogelijk gemaakt door de lange shots en het tempo van de successie aan shots dat erg laag ligt. Door het gebruik van lange, statische beelden wordt de aandacht van de kijker gefixeerd op het beeld. In deze paragraaf wordt geduid hoe ook het gebruik van *deep focus* of 'dieptescherpte' de geïnterviewde in een visuele relatie brengt ten opzichte van de voor- of achtergrond in het frame. Deze strategie maakt het voor de kijker mogelijk om relaties te creëren tussen voor- en achtergrond, tussen de geïnterviewde en de ruimte waarin hij zich bevindt.

Reeds in *Grizzly Man* werden duidelijke voorbeelden gegeven van wat het gebruik van dieptescherpte tot gevolg kan hebben. Treadwell capteerde zichzelf bijvoorbeeld met zijn eigen moordenaar in hetzelfde beeld. *Into the Abyss* opent met een vijf minuten durende proloog waarin Herzog in gesprek gaat met Richard Lopez, de *death house chaplain* van de gevangenis in Texas. Lopez wordt hiervoor in beeld gebracht met op de achtergrond het kerkhof van de gevangenis waar tientallen kruisen met nummers te zien zijn, voor een overleden gevangene plaatst men geen naam op het kruis. Herzog interviewt Lopez amper een uur voordat deze getuige zal zijn van een executie van een gevangene in de dodencel. Als priester is Lopez in dienst van de gevangenis en wordt hij verondersteld om aanwezig te zijn bij de executies die plaatsvinden.

Eenzijds laat het gebruik van het *medium shot* toe om Lopez vanop een afstand waar te nemen. Het gebruik van dieptescherpte draagt ertoe bij dat niet alleen Lopez in beeld wordt gebracht maar ook de achtergrond. De functie van dieptescherpte dient om alle niveaus van het antefilmische, voor- en achtergrond, met dezelfde scherpte in beeld te brengen zodanig dat ze gelijktijdig gelezen kunnen worden; het tonen van een beeld in de diepte zet aan tot een

getemporaliseerd kijkproces.³⁶⁹ Bazin stelde reeds dat het gebruik van dieptescherpte een groter engagement vraagt van de kijker om betekenis toe te kennen aan de beelden die hij of zij te zien krijgt. De kijker moet op dat moment zelf beslissen waar hij of zij naar zal kijken. Het is ook uit deze keuze dat een deel van de betekenis zal voortvloeien.³⁷⁰

Het beeld van Lopez heeft een picturale kwaliteit die een lezing vraagt. Wanneer Herzog Lopez voor het kerkhof plaatst, is dit geen neutrale keuze. Terwijl Lopez spreekt over een “loving, caring, forgiving and merciful God” staan de rijen kruisen achter hem opgesteld. Elk kruis representeert de dood van een gevangene. Op Herzog’s vraag waarom deze God de doodstraf toestaat, moet Lopez het antwoord schuldig blijven. “I don’t know the answer,” zegt Lopez, “I believe that there is always a purpose why God allows things to happen.” Woorden als “loving”, “caring” of “forgiving” staan echter in contrast met de achtergrond waar Lopez voor geplaatst wordt en het duidt meteen ook de contradictie die doorheen het verdere verloop van de documentaire film loopt. Het bevestigt Herzog’s eigen standpunt ten opzichte van de doodstraf. Iets verder in de documentaire, wanneer Herzog een eerste en enige ontmoeting heeft met Michael Perry, vertelt Herzog aan Perry:



Afb. 16: een shot uit *Into the Abyss* (Werner Herzog, 2011); Richard Lopez

“I have the feeling that destiny, in a way, has dealt you a very bad deck of cards. It does not exonerate you, and when I talk to you it doesn’t necessarily mean that I have to like you. But I respect you and you are a human being. And I think human beings should not be executed. As simply as that.”³⁷¹

Het is deze stelling die reeds vervat ligt in het paradoxale openingsbeeld van Richard Lopez voor het kerkhof. De blik van de kijker wordt langsheen Lopez steeds naar achteren in het beeld getrokken om heen en weer te kaatsen tussen de woorden van de priester en de dodelijke realiteit. Het

³⁶⁹ Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 9.

³⁷⁰ André Bazin, *What Is Cinema? Volume I*, vert. Hugh Gray (Los Angeles: University of California Press, 1967), 36.

³⁷¹ *Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life*, geregisseerd door Werner Herzog (2011; New York: Skellig Rock Productions, 2012), DVD.

introduceert ambiguïteit in het beeld;³⁷² het verhaal van de priester wordt telkens weer afgetoetst aan de realiteit die zich op de achtergrond bevindt. Het wordt op zich een soort 'frame-breaking event' zoals Wahlberg naar het voorbeeld van Goffman stelt.³⁷³ In deze sequentie is niet alleen de relatie tussen voor- en achtergrond van belang, ook ligt er nog een belangrijk persoonlijk verhaal in vervat dat verder behandeld wordt in volgende sectie over het gebruik van het verhaal als *pars pro toto*.

IV.2.3.2. Beeldspraak: het verhaal als *pars pro toto*

Na een uiteenzetting over de theatralisering van het frame in sectie IV.2.3.1. wordt tot slot nog ingegaan op voorbeelden van beeldspraak. Door middel van de lange, statische shots die Herzog gebruikt, kan hij sterk focussen op de verhalen van gefilmde subjecten. Zo neemt Herzog de tijd om een aantal persoonlijke verhalen op te nemen in bepaalde sequenties van zijn documentaire films, verhalen die als *pars pro toto* fungeren voor het onderwerp van de film. Hij zal via een klein deeltje, de opname van een persoonlijke anekdote of een jeugdverhaal van een individu, een reflectie bieden op het grotere geheel, de film an sich. Een illustratie van dit gebruik wordt voorzien aan de hand van afsluitende analyses van de proloog in *Into the Abyss* en de epiloog die Herzog voorzag in *Woodcarver Steiner*.

IV.2.3.2.1. Proloog: de persoonlijke anekdote

In de sequentie in *Into the Abyss* die in paragraaf IV.2.3.1.2. besproken werd met betrekking tot het gebruik van dieptescherpte, stelt Herzog priester Lopez een aantal vragen over wat zijn taak bij executies exact inhoudt, alsook de vraag waarom God de doodstraf toelaat. Als antwoord krijgt Herzog niets dan platitudes te horen.³⁷⁴ Lopez gelooft dat God voor alles een plan heeft. Alles heeft een doel, zo ook de doodstraf. Tot Herzog een opmerkelijke vraag stelt. Lopez is ondertussen afgeweken van het onderwerp en vertelt over de momenten die hij spendeert op het golfterrein. Wanneer hij vertelt over de ontmoeting met twee eekhoorns vraagt Herzog hier verder over uit te wijden. Lopez beantwoordt deze vraag met het volgende verhaal:

“I was driving on the golf course and I was on the cart path, and I saw two squirrels, they were chasing eachother. As I was getting closer they were running across the cart path and I put on my

³⁷² Bazin, *What is Cinema? Volume I*, 36.

³⁷³ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 44.

³⁷⁴ Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 240.

brakes and they stopped in the middle of the cart path and looked at me. And I said, well how about this. If I wouldn't have stopped I could have run over one of these squirrels. Their life would have ended. And that reminds me... the many people that I have been with in their last breath of life. And due to bad choices and mistakes throughout their lives, their life is taken away in the moment. So, life is precious. Whether it's a squirrel or a human being."³⁷⁵

Tijdens dit verhaal breekt de façade die Lopez aan het begin van het interview had opgebouwd. Zijn stem begint te trillen en de laatste zinnen worden met moeite uitgesproken. Later in een interview met Paul Cronin zou Herzog dit moment nog verder toelichten. Herzog verklaart dat hij niet wist waarom hij de vraag over de eekhoorns stelde, maar dat hij het gevoel had dat hij iets moest doen om de façade van platitudes te doorbreken. Op dat moment moest hij als filmmaker eerder putten uit de eigen menselijkheid dan uit de professionele ervaring.³⁷⁶ Uiteindelijk werd Lopez' persoonlijke anekdote het verhaal dat in de proloog meteen de toon zet voor de spanning die centraal staat doorheen de hele film, namelijk deze tussen leven en dood en de vraag wie hierover kan of mag beslissen. Het confronteert de kijker meteen met de levensbelangrijke vraag of een straf als de doodstraf gerechtvaardigd is en of mensen het recht hebben om over het leven van een mens te beslissen. Herzog grijpt in deze documentaire film de mogelijkheid aan om de menselijkheid van de gefilmde individuen, slachtoffer en dader, in beeld te brengen als belangrijkste argument tegen de doodstraf.

Het persoonlijke verhaal dat Lopez onverwachts uit zijn lood sloeg, wordt nog verder bekrachtigd door een 'dood' moment aan het einde van de sequentie. Daar waar Herzog ook van een genadeloze camera gebruik maakte in *Dark Glow* om van de huilende Messner een confronterend en ambigue beeld te scheppen, hanteert hij een soortgelijke beeldvoering in deze proloog. Aan het einde van de proloog houdt hij een vertwijfelde Lopez in beeld. Er wordt niets gezegd, wat wel zichtbaar wordt is hoe het verhaal dat Lopez vertelde hem zelf onverwachts geraakt heeft. De schijnbaar lege inhoud van het lange, statische shot verschijnt aanvankelijk als een dood moment; het draagt niet bij tot een gevormd narratief of capteert geen actie. Het beeld verschijnt als een dissonant en heeft het karakter van wat Wahlberg eerder als een 'frame-breaking event' (cf. supra) beschreef.³⁷⁷ Net zoals de dissonant een harmonie anders kan kleuren, kleurt ook dit beeld van Lopez zijn eigen interview en de rest van de film. Het evocert een ambigue orgelpunt aan het einde van de sequentie dat ook de perceptie van de kijker niet ontgaat. Omdat de aandacht sterk komt te liggen op het verstrijken van de tijd, de duur van het shot, kan de kijker ook reflecteren op de

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Wahlberg, *Documentary Time - Film and Phenomenology*, 53.

voorgaande shots en Lopez' verhaal. De persoonlijke anekdote fungeert als *pars pro toto* die meteen een ambigue startpunt vormt om de moordzaak van Michael Perry en Jason Burkett uiteen te zetten en blijvend de vraag te stellen of mensen mogen sterven in de handen van de staat.

IV.2.3.2.2. Epiloog: het jeugdverhaal

Naast het gebruik van een Lopez' persoonlijk verhaal als *pars pro toto* voor het vervolg van *Into the Abyss*, implementeert Herzog een persoonlijk verhaal ook als metaforisch slotstuk in *Woodcarver Steiner*. Het verhaal fungeert dan als terugblik op de film. In *Woodcarver Steiner* wordt dit geïllustreerd aan de hand van een jeugdverhaal van Steiner zelf. Na de beelden die Steiner als overwinnaar op het toernooi in Planica in beeld brengen, monteert Herzog Steiner's verhaal net voor het slotbeeld (dat een echo is van het openingsbeeld, namelijk van de vertraagde sprong begeleidt door muziek van Popol Vuh).³⁷⁸ Steiner wordt met een statische camera via de *medium close-up* in beeld gebracht. Terwijl hij naar beneden kijkt en slechts sporadisch zijn ogen kort opricht naar Herzog, vertelt hij een verhaal uit zijn jeugd:³⁷⁹

“I once had a young raven. That was really something. It was still practically unfledged. I reared it on bread and milk and when it could fly, it used to meet me or saw me coming on my bike from far off. I whistled and it flew onto my shoulder and came home with me and stayed till I fed it. Sometimes it waited at the roadside when I came from school. Suddenly I heard it cawing. I looked around and saw it was my raven. And it came flying straight to me. Unfortunately, he kept losing more and more feathers. Maybe it was the food it ate. The other ravens plagued him. The row started early in the morning. They cawed. He tried to flee, of course, but couldn't get away and fell down. So I'm afraid I had to shoot him. It was a torture to see him being harried by his own kind because he couldn't fly anymore.”

Uit een interview met Herzog blijkt dat het een lange tijd heeft geduurd vooraleer Steiner bereid was om het verhaal te vertellen. Herzog vond een foto van Steiner en de raaf in een familiealbum en vroeg Steiner naar de betekenis van de foto. Steiner draaide de bladzijde om en weigerde verdere uitleg bij de foto. Na drie pogingen lukte het Herzog dan toch om Steiner zo ver te krijgen het verhaal voor de camera te brengen. Het is een verhaal dat hem ongemakkelijk maakt, zijn blik blijft gericht naar de grond.³⁸⁰ Brad Prager duidde het verhaal treffend als een metafoor

³⁷⁸ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 119.

³⁷⁹ Steiner vertelt zijn verhaal in het Duits, de opname die werd bekeken voor de analyse werd echter voorzien van Engelse ondertiteling en wordt daarom in het Engels geciteerd.

³⁸⁰ Cronin en Herzog, *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*, 118-119.

voor de isolatie waar Steiner zelf mee te maken krijgt in zijn leven en de sport die hij beoefent.³⁸¹ Steiner gaat diep en met volle overgave voor de sprong, de vlucht, in zo'n mate dat hij andere springers moeiteloos overtreft. Het plaatst hem echter ook in een vorm van isolement. Er is dus niet alleen een gelijkenis tussen de raaf en Steiner omdat ze allebei de vlucht betrachten maar nog meer omdat ook Steiner "feels harried by his own kind."³⁸² Steiner stelt openlijk dat hij het publiek ervan verdenkt hem te willen zien neerstorten.³⁸³

Het beeld van de eenzame Steiner werd al vormgegeven doorheen de documentaire film waar hij als sportman boven de andere kandidaten uittorent. Het jeugdverhaal geeft tijd en ruimte om terug te koppelen naar alle voorgaande beelden die een indruk van Steiner hebben gegeven. Door de tijd die Herzog aan het verhaal schenkt, wordt een moment van reflectie mogelijk waarin duidelijk wordt dat het verhaal over de raaf slechts een opstap is om iets te vertellen over Steiner zelf. Het is een strategie die Herzog aanwendt om in de *mentalité* van het gefilmde subject te kruipen, iets te reveleren over Steiner wat alleen via een omweg te bekomen is. Het verhaal wordt tot slot gevolgd door een laatste vertraagd beeld van een vliegende Steiner. Daarbij toont Herzog nog een poëtische epigraaf, gebaseerd op een tekst van Robert Walser,³⁸⁴ die het verhaal nog onderstreept:

"I ought to be all alone in the world. Just me, Steiner, and no other living thing. No sun, no culture, just me naked on a high rock. No storm, no snow, no streets, no banks, no money, no time, and no breath. Then, at least, I wouldn't be afraid."³⁸⁵

Zowel het jeugdverhaal als de poëtische epigraaf creëren geen beeld over een sportman in termen van gewin of verlies; ze zijn strategieën om verder te graven naar Steiner zelf. Het zijn strategieën die geen narratief voortstuwten maar net een moment van reflectie op het geheel bieden.

IV.3. Conclusie

Hoofdstuk IV opende met Mary Ann Doane's onderscheiding van drie types van temporaliteit, namelijk op het niveau van de diëgese, het apparaat en de kijker. In dit hoofdstuk werd opzoek gegaan naar momenten en strategieën die een disruptieve werking hadden in termen van temporaliteit. In een eerste luik werd onderzoek verricht naar Herzog's specifieke omgang met *found footage* waardoor de kijker verschillende temporaliteiten op het niveau van de diëgese moest

³⁸¹ Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 24.

³⁸² *Ibid.*, 25.

³⁸³ *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*, geregisseerd door Werner Herzog (1973; Londen: British Film Institute, 2014), DVD.

³⁸⁴ Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 25. *Ibid.*

³⁸⁵ *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*.

samenbrengen. In eerste instantie werd in *Into the Abyss found footage* ingezet als een herinneringsbeeld waarin sporen van het verleden centraal stonden. Daarnaast werd nog kort ingegaan op het moment wanneer de indexicale kracht van het *found footage* beeld het spoor overtreft, namelijk wanneer de kijker geconfronteerd wordt met het dode lichaam in beeld. In tweede instantie werd onderzoek verricht naar het beeld dat als voorspellend beeld werd ingezet in *Grizzly Man*. Niet alleen verscheen Timothy Treadwell op beeld als een 'levende dode', Herzog injecteerde als het ware de toekomst in het verleden beeld wat de beeldenreeks het karakter van een akelig visioen gaf. In beide films zal het gebruik van *found footage* ertoe bijdragen dat de verbeelding van de kijker geprikkeld wordt en deze vaak de brug zal slaan tussen de verschillende temporaliteiten die gesuggereerd worden.

In een tweede luik werden strategieën gebundeld die als componenten van een esthetiek van de traagheid gezien zouden kunnen worden en zich voornamelijk situeren op het temporeel niveau van het apparaat. Vooraleerst werd stilgestaan bij het gebruik van slow motion en accumulatie in *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* en de impact van deze strategieën op de kijker. Vervolgens werd ook Herzog's gebruik van een genadeloze camera geanalyseerd aan de hand van een voorbeeld uit *The Dark Glow of the Mountains*; het gebruik van het statische, lange shot om Reinhold Messner in beeld te brengen, maakte de kijker bewust van het kader en zijn eigen kijkervaring. Tot slot werd een laatste sectie gewijd aan de framing van het antefilmische waarbij stilgestaan werd bij het effect van het theatrale beeld op de kijker en de implementatie van persoonlijke verhalen die als *pars pro toto* fungeerden voor de documentaire film. In deze sectie werd aangetoond dat het gebruik van lange, statische shots de kijker ruimte en tijd geeft om deze framing te ervaren, visuele relaties in het beeld te ontdekken en voeling te krijgen met de gefilmde subjecten.

V. Slotbeschouwing over affect en kijkerschap

In hoofdstuk IV werd onderzoek verricht naar disruptieve beeldstrategieën in de documentaire films van Werner Herzog. Vanuit de notie van temporaliteit werd een uiteenzetting gemaakt die disruptieve momenten beschreef op het niveau van de diëgese enerzijds en op het niveau van het filmapparaat anderzijds. In dit laatste hoofdstuk wordt stilgestaan bij de positie van de kijker in verhouding tot de thema's en strategieën die uiteengezet werden in hoofdstukken III en IV. In onderstaande slotbeschouwing wordt de notie van disruptie verbonden met affect en kijkerschap.

V.1. Disruptie in de filmervaring

In *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* verwijst Sobchack naar de notie 'suture' met betrekking tot de narratieve film. 'Suture' is de actie waarbij cinematografische technieken enerzijds worden ingezet om het narratief te ondersteunen, bijvoorbeeld het gebruik van *shot-reverse-shot* in een scène, maar waar diezelfde technieken ook ingeschakeld worden om het geconstrueerd narratief onzichtbaar te maken, naadloze overgangen te creëren tussen shots.³⁸⁶ De poging om de constructie van een narratief onzichtbaar te maken wordt niet alleen in de fictiefilm ondernomen maar ook in de non-fictiefilm, de documentaire. Herzog wijkt hier echter deels van af. Hoewel ook hij een duidelijk verhaal brengt, tonen voorgaande analyses aan dat ook heel wat strategieën net de aandacht op zichzelf vestigen, zoals de starende camera of de portret-esthetiek, en dat sommige momenten eerder poëtisch dan bewijzend van aard zijn, zoals de persoonlijke verhalen die Herzog incorporeert. Ze creëren momenten van disruptie in de perceptie van de kijker.

De disruptie wordt mogelijk gemaakt door de beeldstrategie maar wordt mede geconstitueerd door de kijker. Dit kan toegelicht worden aan de hand van Sobchack's visie op de filmervaring. Aangezien Sobchack de filmervaring als inherent dialogisch beschouwd (cf. supra), kunnen bijgevolg momenten van disruptie verklaard worden. Indien er enkel vanuit gegaan zou worden dat de film een 'te bekijken object is' en de kijker een 'passieve recipiënt', wat betekent dat de filmervaring monologisch gestructureerd zou zijn, zouden momenten van disruptie en discontinuïteit niet verklaard kunnen worden. Indien de filmervaring monologisch zou zijn, zou er enkel een duiding gemaakt kunnen worden van momenten van convergentie en vervoering, de perceptie van de kijker zou dan immers samen moeten vallen met die van de film.³⁸⁷ In de dialogische structuur die Sobchack voorstelt, getuigt het filmlichaam zowel van perceptie (van dat wat het heeft gecapteerd in de externe wereld) als van expressie (dat wat geprojecteerd wordt als de film). De kijker is geen

³⁸⁶ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 228.

³⁸⁷ *Ibid.*, 286.

passieve recipiënt maar een belichaamd bewustzijn dat ook in staat is tot de commutatie van perceptie en expressie. Aangezien de perceptie van de kijker nooit samenvalt met die van de film,³⁸⁸ kan er wel duiding worden gemaakt van momenten van ontwrichting en disruptie.³⁸⁹ Het is namelijk een resultaat van de dialoog tussen het filmlichaam en de kijker, de (film)ervaring genereert de betekenis. Belichaamde wezens zijn altijd actief, ongeacht hoe passief ze er van buitenaf uitzien. Sobchack verwoordt dit treffend:

“... what the film is doing visibly, I am doing visually. I prospect the film’s viewing-view/viewed-view as energetically as it prospects the horizons of its world. In the specificity of its prereflective spatial situation and reflective temporal consciousness, my lived-body experience in-forms how and what I see, and I do not merely “receive” the film’s vision as my own, but I “take” it up *in my own*, and as an *addition* to my own. I am not a mere bodily receptacle for the film’s visual address, but rather a hospitable host, allowing this *other* visual address temporary residence in *my* visible address, in *my* body.”³⁹⁰

De film wordt gezien als ‘gast’ en de kijker als ‘gastheer’. Het duidt erop dat kijker en film nooit samenvallen. Het verklaart waarom een kijker verbaal en lichamelijk kan reageren op een film, bijvoorbeeld wanneer de film botst met de eigen visie en ervaring van de kijker.³⁹¹ Op dat moment wordt de kijker zich ook bewust van de camera die de wereld visueel medieert. De film is belichaamd, de camera is een actief instrument dat opgenomen wordt door de filmmaker en dat de wereld op een bepaalde manier zichtbaar maakt. In een bepaalde modaliteit van het kijkerschap kan de kijker dus zowel geïnteresseerd zijn in de perceptie, het intentionele object dat de camera in beeld brengt, als in de stilistische uitdrukking ervan, de manier waarop de camera zal capteren.³⁹² De filmische strategieën die onderzocht werden in hoofdstuk IV, zullen in onderstaande sectie verbonden worden met de notie van ‘affect’ en het kijkerschap. Tot slot wordt hoofdstuk V afgesloten met een reflectie op Hans Thies-Lehmann’s concept ‘politics of perception’ en de connectie ervan tot Herzog’s documentaire praktijk.

³⁸⁸ Ibid., 272.

³⁸⁹ Ibid., 271.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid., 272.

³⁹² Ibid., 280.

V.2. Affect en kijkerschap

In zijn artikel *Herzog, Landscape, and Documentary* (2008) verbond Eric Ames het werk van Herzog reeds met de affectieve ervaring van de kijker.³⁹³ Hij deed dit door een analyse te maken van Herzog's gebruik van het landschap in zijn documentaire films en daarbij na te gaan op welke manieren en met welk effect dat landschap werd ingezet.³⁹⁴ Ook in deze masterproef zal Herzog's werk verbonden worden met de notie van affect, dit voornamelijk in het licht van de besproken thema's en de disruptieve beeldstrategieën die eerder werden toegelicht in hoofdstukken III en IV.

Brian Massumi, professor aan het departement communicatiewetenschappen van de universiteit van Montreal, licht in zijn artikel *The Autonomy of Affect* de notie 'affect' toe. In eerste instantie markeert Massumi het verschil tussen 'affect' en 'emotie'. Wat beide noties onderscheidt, is een vorm van captatie of fixatie.³⁹⁵ Emotie zou gezien kunnen worden als de fixatie van affect, een gevoel dat duidelijk subjectief is en waarvan de oorzaak aanwijsbaar is. Affect ontsnapt hier echter aan;³⁹⁶ het blijft volgens Massumi "... unactualised, inseperable from but unassimilable to any particular functionally anchored perspective."³⁹⁷ Steven Shaviro stelt het verschil tussen emotie en affect scherp door te stellen dat subjecten 'overweldigd' worden door affect maar bij emotie de indruk hebben dat gevoel 'te bezitten'.³⁹⁸ Hij wijst naar een onderscheid tussen een lokaliseerbare emotie en onlokaliseerbaar affect.³⁹⁹

In tweede instantie drukt Massumi wel op de gelijkens tussen 'intensiteit' en 'affect' en laat deze bijgevolg hetzelfde betekenen.⁴⁰⁰ Met betrekking tot de filmervaring beschrijft Massumi de kracht en duur van het effect van een beeld als diens intensiteit.⁴⁰¹ Met betrekking tot film besprak Massumi in *The Autonomy of Affect* een onderzoek dat gevoerd werd naar affect en kijkerschap. Een groep kinderen werd bij elkaar gebracht om drie versies van hetzelfde filmpje te bekijken over een sneeuwman. Het korte verhaaltje ging als volgt:

³⁹³ Ames, "Herzog, Landscape, and Documentary," 49-69.

³⁹⁴ Ibid., 49.

³⁹⁵ Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 35.

³⁹⁶ Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 33-34.

³⁹⁷ Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 35.

³⁹⁸ Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect* (Hants: Zero Books, 2010), 3.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Massumi, "The Autonomy of Affect," 86.

⁴⁰¹ Ibid., 84.

“A man builds a snowman on his roof garden. It starts to melt in the afternoon sun. He watches. After a time, he takes the snowman to the cool of the mountains, where it stops melting. He bids it goodbye, and leaves.”⁴⁰²

Het filmpje was aanvankelijk niet voorzien van gesproken tekst maar werd in het onderzoek in drie versies getoond: een woordeloze versie, een versie voorzien van een factuele beschrijving en een versie voorzien van een emotionele beschrijving van wat zich in een scène afspeelde. De woordeloze versie werd door de kinderen ervaren als de meest aangename om te bekijken, nog specifiek vonden de kinderen de zogenaamd “triestige” scènes het aangenaamst.⁴⁰³ Hoewel deze resultaten het onderzoeksteam niets bijbrachten over het initiële onderzoeksonderwerp, namelijk ‘cognitie’, stond wel vast dat affectiviteit aanwezig was in de receptie van de beelden.⁴⁰⁴ De beelden droegen bij tot de ervaring van intensiteit.⁴⁰⁵

In termen van de filmervaring zou de ervaring van affect of intensiteit opgemerkt kunnen worden daar waar non-lineaire processen zich voordoen, bijvoorbeeld in een moment van resonantie en suspensie dat het normaal lineaire proces onderbreekt of vertraagt.⁴⁰⁶ Massumi beschrijft intensiteit als “...a state of suspense, potentially of disruption.”⁴⁰⁷ Affect wordt door Matilda Mroz beschreven als een intensiteit die voorbijgaat aan betekenis en in sommige gevallen haar net kan ontwrichten.⁴⁰⁸ Affectieve geluiden, momenten of beelden weten de lineaire temporaliteit op te schorten en passen niet naadloos in een narratieve vooruitgang; affect kan vergeleken worden met passie, een beginnende actie of uitdrukking.⁴⁰⁹ Het is de start van iets dat zichzelf niet concreet actualiseert maar niettemin duidelijk aanwezig is. Marta Zarzycka en Bettina Papenburg beschrijven affect als “... the flow, vibration, frequency, and circulation that creates resonances.”⁴¹⁰ Vanwege het belang van temporaliteit met betrekking tot affect in de filmervaring, verwijst Mroz naar Melissa Gregg en Gregory J. Seigworth die in *An Inventory of Shimmers* (2010) verwijzen naar het verschijnen van affect in een staat van “in-between-ness”.⁴¹¹ Op zoek gaan naar affect betaamt dat de kijker intensiteiten opmerkt die een temporele progressie kennen⁴¹² en die

⁴⁰² Ibid., 83.

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Ibid., 84.

⁴⁰⁶ Ibid., 86.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 5.

⁴⁰⁹ Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 30.

⁴¹⁰ Marta Zarzycka en Bettina Papenburg, “Motion Pictures : Politics of Perception,” *Discourse* 35, nr. 2 (2013): 165.

⁴¹¹ Melissa Gregg en Gregory J. Seigworth, “An Inventory of Shimmers,” in *The Affect Theory Reader*, red. Melissa Gregg en Gregory J. Seigworth. (Londen: Duke University Press, 2010), 1.

⁴¹² Ibid., 11.

zich zowel in hun punctuele gedaante (als moment van shock) kunnen tonen als in de vorm van een continue stroom.⁴¹³

De notie van affect laat toe om de reeds beschreven strategieën in Herzog's werk te beschrijven in termen van onlokaliseerbare intensiteiten.⁴¹⁴ De momenten en strategieën zijn weerbarstig en laten zich niet zomaar vastpinnen op een zekere betekenis; ze moeten vanuit de ervaring ervan begrepen worden. Eric Ames stelt met betrekking tot Herzog's documentaire films dat "... the viewer inhabits the intensity of a tactile feeling, an effect of simulation and spectatorship."⁴¹⁵ Toegepast op Herzog kunnen momenten van intensiteit beschreven worden als resultaat van het thema van de menselijke conditie dat hij door middel van bepaalde strategieën visueel vertaalt en zichtbaar maakt.

In *The Dark Glow of the Mountains* werd reeds duidelijk hoe de strategie van de *long take* werd ingezet om de kijker te confronteren met het leed en trauma van Reinhold Messner die vertelt over zijn overleden broer en het moment dat hij het nieuws aan zijn moeder moest brengen. Door het shot zodanig lang te rekken, wordt het beeld weerbarstig; het maakt plots een kleine opening waarin de kijker geconfronteerd wordt met menselijk leed en menselijke complexiteit. In *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* bleek het de captatie van de sprong die het voor Herzog mogelijk maakte om de extatische staat van Walter Steiner te reveleren. De kijker werd geconfronteerd met vertraagde beelden van de vlucht die afgewisseld werden met *realtime* beelden van sporters die zich te pletter storten op de bergflank. De stilistische vormgeving fungeert als affectief beeld en confronteert een kijker met de twee extremiteiten, vitaliteit en mortaliteit, waar Steiner zich zichtbaar en bewust tussen begeeft. Door middel van Steiner's jeugdverhaal dat Herzog opneemt in het geheel wordt opnieuw een poëtische doch treffende verbeelding gesuggereerd van het isolement waar Steiner zich in bevindt. Het zijn beelden en strategieën die niet bijdragen tot de vooruitgang van een narratief maar die een kijker moeten treffen. Bij zowel *Grizzly Man* als *Into the Abyss* bood een temporeel spel aan de hand van *found footage* beelden een mogelijkheid om affectieve beelden tot stand te brengen. In het geval van *Into the Abyss* werd via het spoor een temporeel spel op touw gezet tussen het verleden, de misdaad, en het heden van de diëgese, de film. Daarbij konden ook voorbeelden van het gebruik van de portret-esthetiek gevonden worden die de kijker aanmaanden om het beeld te lezen. Tot slot fungeerde *Grizzly Man* als een dialoog tussen Herzog en Treadwell over tijd en ruimte heen⁴¹⁶ waarbij de toekomst door Herzog in het verleden werd binnengebracht en de beelden van Treadwell uitermate tragisch kleurde.

⁴¹³ Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 36.

⁴¹⁴ Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 5.

⁴¹⁵ Ames, *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*, 24.

⁴¹⁶ Griffiths, "An Argument across Time and Space : Mediated Meetings in Grizzly Man," 4-19.

In al deze documentaire films wordt de kijker zich ervan bewust dat een bepaalde lezing gevraagd wordt die afwijkt van een louter volgen van een narratief gedreven montage. De kijker wordt in een bewuste positie gedwongen waarin hij of zij zelf, vanuit de ervaring van de beelden, een zeker affectief begrip zal opbouwen. Het is vanuit de intensiteit van de beelden en de dialoog die tussen kijker en beeld plaatsvindt dat de ervaring geconstitueerd wordt. Zowel maker als kijker geven blijk van een verscherpte blik; de maker visualiseert, de kijker kijkt.⁴¹⁷

Afsluitend wordt in volgende paragraaf kort stilgestaan bij het potentieel van het kijken en het visualiseren, van perceptie en expressie, aan de hand van Hans-Thies Lehmann's concept van een 'politics of perception'.

V.2.1. 'Politics of perception'

Herzog stelt dat de filmmaker steeds op zoek moet gaan naar nieuwe beelden. Men moet zich als filmmaker bijna opstellen als archeoloog om op zoek te gaan naar "...unprocessed and fresh images"⁴¹⁸ die uit de werkelijkheid te puren zijn. De filmmaker graaft naar nieuwe, affectieve beelden die de wereld kunnen belichten.⁴¹⁹ Nieuwe beelden zijn volgens Herzog wat de maatschappij nodig heeft om blijvend actief te percipiëren en geraakt te worden door wat men ziet.⁴²⁰ Nieuwe beelden vragen nieuwe manieren van kijken en percipiëren. Het is daarom interessant om als slotstuk de "grammar of new images"⁴²¹ die Herzog beoogt te koppelen aan Hans-Thies Lehmann's notie van 'politics of perception'.

In de epiloog van zijn boek *Postdramatisches Theater* (1999) beschreef Hans-Thies Lehmann reeds het belang van de perceptie met betrekking tot het theater. Aan het einde van de twintigste eeuw stelde Lehmann het theater voor als locus van een counterbeweging tegen de gemediatiseerde wereld. Hij stelde dat de mens in 'gemedieerd' contact treedt met de dingen waardoor de eigen ervaring gescheiden wordt van de feiten (en ficties) waarover verschillende media informeren.⁴²² De basisstructuur van gemedieerde perceptie is dat er geen directe ervaring of connectie bestaat tussen zender en ontvanger van een boodschap.⁴²³ Lehmann zag in theater het potentieel om die overbrugging te maken, namelijk via een 'politics of theatre' die gezien moest worden als een 'politics of perception'.⁴²⁴ In plaats van het onderscheid te bewaren tussen hier en daar, binnen en

⁴¹⁷ Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 271.

⁴¹⁸ Prager, "Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's Films," 89-103.

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Prager, *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*, 10.

⁴²¹ Ibid., 10.

⁴²² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jürs-Munby (Londen: Routledge, 2006), 185.

⁴²³ Ibid., 185-186.

⁴²⁴ Ibid., 185.

buiten, zou in zijn ogen een postdramatisch theater zowel de acteur als de toeschouwer impliceren in de theatrale productie van beelden en opnieuw persoonlijke ervaring en perceptie centraal stellen.⁴²⁵ Om dit te bereiken moet het theater een plek zijn die een speelse situatie kan creëren die via een ‘aesthetics of response-ability’ de cultivatie van het affect opnieuw centraal stelt.⁴²⁶

Het is ook dit wat Herzog lijkt te bedoelen wanneer hij stelt dat hij als filmmaker op zoek wil gaan naar nieuwe beelden. In verband met zijn film *Lessons of Darkness* (1992) over de Golfoorlog sprak hij zich al uit over het verschil tussen bijvoorbeeld beelden van nieuwsdiensten en de beelden die hij als filmmaker wil maken. Grote nieuwsdiensten als CNN voorzagen ten tijde van de Golfoorlog in beelden maar hadden volgens Herzog daarmee een te kleine impact op het maatschappelijke bewustzijn.⁴²⁷ De constante beeldenstroom en nieuwsupdates maakten van het gegeven een spektakel waardoor gewenning optrad, een fenomeen dat Susan Moeller beschrijft als het optreden van ‘compassion fatigue’.⁴²⁸ Herzog stelt: “...we have all watched so many horrific things on the news that we have become totally – and dangerously – inured to them.”⁴²⁹ In *Lessons of Darkness* wou Herzog een tegengewicht bieden door het gehavende landschap in Koeweit op een nieuwe manier in beeld te brengen, een manier die de kijker toeliet om met nieuwe ogen naar het conflict te kijken. Hoewel de documentaire films die in deze masterproef behandeld werden, afgezien van *Into the Abyss*, geen al te controversieel of politiek geladen onderwerp behelsen, zijn het toch ook documentaires die dieper willen graven dan de oppervlakte van fenomenen. Herzog’s documentaire films gaan voorbij de oppervlakte en peilen naar de *mentalité* van subjecten als Reinhold Messner, Walter Steiner, Timothy Treadwell en de gefilmde subjecten in *Into the Abyss*. De documentaire films confronteren de kijker met menselijke verlangens, teleurstellingen, doelen en overwinningen; ze peilen naar het menselijke achter de persona. Ook Herzog’s praktijk is dus een oefening in ‘politics of perception’ die via een arsenaal aan verschillende strategieën doelt op affect en poëtisch begrip van de mens en zijn plaats in de wereld.

⁴²⁵ Ibid, 185-186.

⁴²⁶ Ibid.

⁴²⁷ Cronin, *Herzog on Herzog*, 243-245.

⁴²⁸ Susan D. Moeller, *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War, and Death* (New York: Routledge, 2009).

⁴²⁹ Herzog en Cronin, *Herzog on Herzog*, 243-245.

Besluit

Deze masterproef opende met een eerste, theoretisch deel dat enerzijds een inzicht bood in de documentaire praktijk en anderzijds de krijtlijnen uittekende voor een fenomenologische benadering van de filmervaring. Het zwaartepunt van deze masterproef lag echter in het tweede deel dat een antwoord moest bieden op de gestelde onderzoeksvragen die in de inleiding werden geformuleerd.

In hoofdstukken III en IV van deze masterproef werd een antwoord geformuleerd op de onderzoeksvraag welke componenten in Herzog's documentaire films een bepaalde ervaring van de kijker mee constitueren. Om deze vraag te beantwoorden, werd zowel onderzoek verricht naar aanwezige thema's als naar beeldstrategieën die in Herzog's documentaire films vervat liggen.

In eerste instantie werd aangetoond dat uit Herzog's documentaire films een aantal thema's spreken die samen getuigen van het mens- en wereldbeeld van de maker. Thema's als 'de natuur' en 'de mens' werden samengebracht in een laatste thema, dat van 'de menselijke conditie'. Zowel de gefilmde subjecten als de kijker zijn onderhevig aan de menselijke conditie, het is dat wat hen ondanks de afstand kan verbinden.

In tweede instantie werden een aantal beeldstrategieën onderzocht die een disruptieve werking hadden en gegroepeerd werden onder de noemer 'temporaliteit'. De beeldstrategieën hadden hun impact op het temporele niveau van de diëgese, het temporele niveau van het apparaat en uiteraard ook op het temporele niveau van de receptie van de kijker. Vooraleerst werd aangetoond dat Herzog op het temporele niveau van de diëgese aan de hand van compilatie en collage van *found footage*, een oscillatie in de kijkmodus bewerkstelligde. Hij deed dit enerzijds door het spoor in beeld te brengen, waardoor het verleden in het heden werd binnengebracht, anderzijds wist hij ook de toekomst in het verleden te injecteren waardoor beelden als voorspelling fungeerden. Deze strategieën zetten de kijker in een actieve positie; de kijker sloeg via de verbeelding de brug tussen de verschillende gesuggereerde temporaliteiten. Vervolgens werden enkele disruptieve beeldstrategieën uitgelicht die vooral zichtbaar werden op het temporele niveau van het apparaat en benoemd werden als componenten van een esthetiek van de traagheid. Herzog's lange, statische shots boden een aantal mogelijkheden, zowel voor de maker als voor de kijker. Zo maakt Herzog bij momenten gebruik van een 'genadeloze' camera. De camera staarde subjecten soms zodanig lang aan dat de kijker zich niet alleen bewust werd van het gefilmde subject maar ook van het eigen kijkgedrag. Tot slot verschenen lange, statische shots in sommige gevallen haast als een portret wat voornamelijk een lezing *in* het beeld mogelijk maakte. De kijker werd geconfronteerd met een theateraal beeld dat de tijd gaf om nieuwe visuele relaties te leggen en voeling te krijgen met de gefilmde subjecten. Herzog ondersteunde dit laatste gegeven door persoonlijke verhalen in de diëgese op te nemen die als reverelend jeugdverhaal of ambigue anekdote een zekere intensiteit wisten te verpreiden.

De thema's en strategieën die in hoofdstukken III en IV onderzocht werden, creëerden samen intense, affectieve beelden die een impact hadden op de kijker. De bevindingen uit deze twee hoofdstukken werden in een laatste hoofdstuk in het licht van de notie 'affect' geplaatst om een antwoord te formuleren op de tweede onderzoeksvraag die peilde naar de natuur van de dialoog tussen het filmlichaam en de kijker.

In hoofdstuk V, dat stilstond bij affect en kijkerschap, werden de geschetste thema's en strategieën via de notie van 'affect' verbonden met de ervaring van de kijker. De notie van affect liet toe om de dialoog tussen de componenten van de film en de kijker te definiëren als een affectieve relatie. Herzog creëerde door het samenbrengen van thema's en disruptieve beeldstrategieën een arsenaal aan affectieve beelden die de kijker adresseerden. De relatie tussen het filmlichaam en de kijker kan bijgevolg gedefinieerd worden in termen van affect.

Afsluitend wordt de titel van deze masterproef opnieuw in herinnering gebracht. Deze masterproef kende als ultieme startpunt de particuliere filmervaring. Deze positie werd doorheen het onderzoek ontstegen aan de hand van een fenomenologische benadering van de filmervaring. Er werd besloten dat Herzog's samenbrengen van thema's en visualiseringsstrategieën een persoonlijk arsenaal aan beelden bewerkstelligt dat een affectieve impact heeft op de kijker en kadert in Herzog's blijvende zoektocht naar nieuwe, treffende beelden. Deze masterproef fungeerde als onderzoek dat tot doel had de affectieve relatie tussen filmlichaam en kijker in woorden te vatten; van de ervaring naar de reflectie en weer terug, "making meaning out of bodily sense."⁴³⁰

⁴³⁰ Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, 1.

Bibliografie

Audiovisueel beeldmateriaal

Everest Unmasked. VHS. Onder regie van Leo Dickinson. 1978; s.l., 2000.

Grizzly Man. DVD. Onder regie van Werner Herzog. 2005; Californië: Lions Gate Films, 2006.

Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life. DVD. Onder regie van Werner Herzog. 2011; New York: Skellig Rock Productions, 2012.

Land of Silence and Darkness. DVD. Onder regie van Werner Herzog. 1971; Londen: British Film Institute, 2014.

Messner. TV. Onder regie van Les Guthman. 2002; s.l..

The Dark Glow of the Mountains. DVD. Onder regie van Werner Herzog. 1984; Wenen: Werner Herzog Film GMBH, 2016.

The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner. DVD. Onder regie van Werner Herzog. 1974; Londen: British Film Institute, 2014.

Boeken

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

Aumont, Jacques. *L'œil Interminable. Cinéma et Peinture*. Parijs: Librairie Séguier, 1989.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Vertaald door Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1980.

Bazin, André. *Qu'est-Ce Que Le Cinéma?*. Parijs: Les Editions du Cerf, 1958.

———. *What Is Cinema? Volume I*. Vertaald door Hugh Gray. Los Angeles: University of California Press, 1967.

Bennett-Carpenter, Benjamin R. *Moving Memento Mori Pictures: Documentary, Mortality, and Transformation in Three Films*. Washington: ProQuest, 2008.

Bolter, Jay David, en Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media. Journal of Chemical Information and Modeling*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2007.

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

Cook, David A. *A History of Narrative Film*. New York: W. W. Norton & Company, 2004.

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

- Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time - Modernity, Contingency, the Archive*. Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- Ellis, John. *Documentary: Witness and Self-Revelation*. New York: Routledge, 2012.
- Facos, Michelle. *An Introduction to Nineteenth-Century Art*. New York: Routledge, 2011.
- Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Connecticut: Yale University Press, 2008.
- Herzog, Werner, en Paul Cronin. *Herzog on Herzog*. Londen: Faber & Faber Ltd., 2002.
- Jackson, Neil et al., red. *Snuff: Real Death and Screen Media*. New York: Bloomsbury, 2016.
- Langer, Lawrence L. *The Age of Atrocity: Death in Modern Literature*. Boston: Beacon, 1978.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. Londen: Routledge, 2006.
- MacDougall, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Londen: Duke University Press, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Vertaald door Colin Smith. Londen: Routledge en Kegan Paul, 1962.
- Moeller, Susan D. *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War, and Death*. New York: Routledge, 2009.
- Mroz, Matilda. *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Murphy, Bernice M. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Londen: Pallgrave Macmillan, 2009.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Pascal, Blaise. *Pensees*. Vertaald door A.J. Krailsheimer. Londen: Penguin Books, 1966.
- Prager, Brad. *The Cinema of Werner Herzog - Aesthetic Ecstasy and Truth*. Londen: Wallflower Press, 2007.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, Volume 3*. Vertaald door Kathleen Blamey en David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place*. Londen: Routledge, 1994.
- Shaviro, Steven. *Post-Cinematic Affect*. Hants: Zero Books, 2010.
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press, 2004.
- . *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Vermeersch, Etienne, en Johan Braeckman. *De Rivier van Herakleitos - Een Eigenzinnige Visie Op de Wijsbegeerte*. Antwerpen: Houtekiet, 2008.

- Vogels, Jonathan B. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.
- von Hantelmann, Dorothea. *How to Do Things with Art*. Berlijn: Diaphanes Verlag, 2007.
- Wahlberg, Malin. *Documentary Time - Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Wees, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

Hoofdstukken uit en inleidingen tot boeken

- Carr, David. "Maurice Merleau-Ponty: Incarnate Consciousness." In *Existential Philosophers: Kierkegaard to Merleau-Ponty*, onder redactie van George Alfred Schrader, 374–387. New York: McGraw-Hill, 1967.
- Cook, Roger F. "The Ironic Ecstasy of Werner Herzog – Embodied Vision in The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner." In *A Companion to Werner Herzog*, onder redactie van Brad Prager, 281–299. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- Corner, John. "Sounds Real: Music and Documentary." In *New Challenges for Documentary*, onder redactie van Alan Rosenthal en John Corner, 242–252. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Fischer, Tine, et al. "Welcome to Crossing Boundaries." In *Crossing Boundaries 2000*, onder redactie van Tine Fischer et al., n.p.. Kopenhagen: Danish Film Institute, 2000.
- Gregg, Melissa, en Gregory J. Seigworth. "An Inventory of Shimmers." In *The Affect Theory Reader*, onder redactie van Melissa Gregg en Gregory J. Seigworth, 1. Londen: Duke University Press, 2010.
- Grierson, John. "The First Principles of Documentary." In *Grierson on Documentary*, onder redactie van Forsythe Hardy, 147. Londen: Faber & Faber Ltd., 1966.
- Horswell, John. "Crime Scene Photography." In *The Practice Of Crime Scene Investigation*, onder redactie van John Horswell, 125–38. Boca Raton: CRC Press, 2004.
- Madison, Gary Brent. "Did Merleau-Ponty Have a Theory of Perception?." In *Merleau-Ponty and Postmodernism*, onder redactie van Thomas Busch, 94. New York: State University of New York Press, 1992.
- Prager, Brad. "Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's Films." In *Cinema and Landscape*, onder redactie van Graeme Harper en Jonathan Rayner. Chicago: Intellect Ltd., 2010.
- Reinelt, Janelle. "The Promise of Documentary." In *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, onder redactie van Alison Forsyth en Chris Megson. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

- Wilder, Ken. "Michael Fried and Beholding Video Art." In *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, onder redactie van Fabian Dorsch, Jakub Stejskal, en John Zeimbekis, 294-315. s.l.: s.n., 2011.
- Williams, Linda. "Truth, History and the New Documentary." In *New Challenges for Documentary*, onder redactie van Alan Rosenthal en John Corner, 59-75. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Winston, Brian. "Introduction: The Filmed Documentary." In *The Documentary Film Book*, onder redactie van Brian Winston, 1-32. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

Internetbronnen

- Bencic, Branka. "Double Exposure - A Collision of Past and Present." Laatst geraadpleegd op 28 maart 2016. <http://jelenajuresa.com/mira/essay-branka-bencic/>.
- "CHRONOLOGY OF DOCUMENTARY HISTORY." Laatst geraadpleegd op 06 april 2016. <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/docexhibit/docuchron.htm>.
- "Jelena Jureša - MIRA, Study for a Portrait." Laatst geraadpleegd op 28 maart 2016. <http://www.km-k.at/en/exhibition/jelena-juresa/text/>.
- "Junger Deutscher Film - Lexikon Der Filmbegriffe." Laatst geraadpleegd op 09 april 2016. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5680>.
- "La Sortie de l'Usine Lumière À Lyon (1895) - IMDb." Laatst geraadpleegd op 06 april 2016. <http://www.imdb.com/title/tt0000010/>.
- "Lo and Behold, Reveries of the Connected World (2016) - IMDb." Laatst geraadpleegd op 14 april 2016. http://www.imdb.com/title/tt5275828/?ref_=nv_sr_1.
- "Mark Degli Antoni." Laatst geraadpleegd op 25 juli 2016. <http://markdegliantoni.com>.
- Mendelsohn, Sarah. "MIRA, Study for a Portrait." Laatst geraadpleegd op 28 maart 2016. <http://www.openspace-zkp.org/2013/en/artslab.php?a=7&w=59>.
- "Phenomenology." Laatst geraadpleegd op 08 juli 2016. <http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/#4>.
- Ressner, Jeffrey. "The Mystery of Werner Herzog," Laatst geraadpleegd op 01 april 2016. <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0904-Winter-2009-10/DGA-Interview-Werner-Herzog.aspx>.
- "Werner Herzog - IMDb." Laatst geraadpleegd op 09 april 2016. http://www.imdb.com/name/nm0001348/bio?ref_=nm_ov_bio_sm.
- "Werner Herzog Film - Films by Werner Herzog." Laatst geraadpleegd op 09 april 2016. <http://www.wernerherzog.com/films-by.html>.

“Werner Herzog Film - Long Biography.” Laatst geraadpleegd op 09 april 2016.

<http://www.wernerherzog.com/long-biography.html>.

Online tijdschriftartikels

Jordan, Randolph. “The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception.” *Offscreen* 7, nr. 1 (2003): n.p.. Laatst geraadpleegd op 14 april 2016. <http://offscreen.com/view/documentary>.

Sobchack, Vivian, en Scott Bukatman. “Vivian Sobchack in Conversation with Scott Bukatman.”

Journal of E-Media Studies 2, nr. 1 (2009): n.p.. Laatst geraadpleegd op 15 juli 2016.

<http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/1/xmlpage/4/article/338>.

Tijdschriftartikels

Ames, Eric. “Herzog, Landscape, and Documentary.” *Cinema Journal* 48, nr. 2 (2008): 49–69.

Barthes, Roland. “Le message photographique.” *Communications*, nr. 1 (1961): 127–138.

Danto, Arthur C. “Moving Pictures.” *Quarterly Review of Film Studies*, nr. 2 (1979): 15.

Epstein, Renée. “An Interview with Haskell Wexler.” *Sight and Sound* 45, nr. 1 (n.d.): 47.

Griffiths, Trent. “An Argument across Time and Space : Mediated Meetings in Grizzly Man.”

Networking Knowledge 7, nr. 2 (n.d.): 4–19.

Maimon, Vered. “Michael Fried’s Modernist Theory of Photography.” *History of Photography* 34, nr. 4 (2010): 387–395.

Massumi, Brian. “The Autonomy of Affect.” *Cultural Critique*, nr. 31 (1995): 83–109.

Orgeron, Marsha, en Devin Orgeron. “Familial Pursuits , Editorial Acts : Documentaries after the Age of Home Video.” *The Velvet Light Trap - A Critical Journal of Film and Television* fall, nr. 60 (2007): 47.

Sobchack, Vivian. “Peek-a-BOO! Thoughts on Seeing (Most of) The Descent and Isolation.” *Film Comment*. (2006): n.p..

Spiegelberg, Herbert. “Husserl’s Phenomenology and Existentialism.” *The Journal of Philosophy*, 57 (1960): 64.

Zarzycka, Marta, en Bettina Papenburg. “Motion Pictures : Politics of Perception.” *Discourse* 35, nr. 2 (2013): 163–76.

Bijlagen

Bijlage I: *Minnesota Declaration* (1999)

MINNESOTA DECLARATION

Truth and fact in documentary cinema "LESSONS OF DARKNESS".

1. By dint of declaration the so-called Cinema Verité is devoid of vérité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.
2. One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. "For me," he says, "there should be only one single law: the bad guys should go to jail."
Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.
3. Cinema Verité confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.
4. Fact creates norms, and truth illumination.
5. 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.
6. Filmmakers of Cinema Verité resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts.
7. Tourism is sin, and travel on foot virtue.
8. Each year at springtime scores of people on snowmobiles crash through the melting ice on the lakes of Minnesota and drown. Pressure is mounting on the new governor to pass a protective law. He, the former wrestler and bodyguard, has the only sage answer to this: "You can't legislate stupidity."
9. The gauntlet is hereby thrown down.
10. The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, although a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life.
11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.
12. Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species - including man - crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota April 30, 1999

Werner Herzog

Bijlage I: Werner Herzog's *Minnesota Declaration* (1999), een manifest waarin Herzog persoonlijke standpunten neerschreef met betrekking tot documentaire cinema. Bron: "Minnesota Declaration," laatst geraadpleegd op 25 juli 2016, <http://wernerherzog.com/complete-works-text.html>.

Bijlage II: Filmcredits

Titel: The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner (Die Grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner)

Jaar: 1973

Type: Non-fictie, 47 minuten, 16mm, kleur

Regisseur: Werner Herzog

Producer: Werner Herzog

Camera: Jörg Schmidt-Reitwein

Montage: Beate Mainka-Jellinghaus

Geluid: Benedikt Kuby

Muziek: Florian Fricke (Popol Vuh)

Productiebedrijf: Werner Herzog Filmproduktion (voor Süddeutscher Rundfunk)

Locaties: Obertsdorf en Garmisch-Partenkirchen (Duitsland), Planica (Slovenië)

Participant: Walter Steiner

Première: November 1974, München

Titel: The Dark Glow of the Mountains (Gasherbrum - Der leuchtende Berg)

Jaar: 1984

Type: Non-fictie, 45 minuten, 16mm en Super 8, kleur

Regisseur: Werner Herzog

Producer: Lucki Stipetic

Camera: Rainer Klausmann

Montage: Maximiliane Mainka

Geluid: Christine Ebenberger

Muziek: Florian Fricke (Popol Vuh), Renate Knaup, Daniel Fichelscher

Productiebedrijf: Werner Herzog Filmproduktion (voor Süddeutscher Rundfunk)

Locaties: Karakorum, Pakistan

Participanten: Reinhold Messner, Hans Kammerlander

Première: Juni 1985, ARD (Duitse televisie)

Titel: Grizzly Man

Jaar: 2005

Type: Non-fictie, 103 minuten, Super 16, kleur

Regisseur: Werner Herzog

Producer: Erik Nelson

Camera: Peter Zeitlinger

Montage: Joe Bini

Geluid: Ken King

Muziek: Richard Thompson

Productiebedrijf: Real Big Productions (voor Lions Gate Films en Discovery Docs)

Locaties: Katmai National Park (Alaska)

Participanten: Timothy Treadwell, Amie Huguenard, Jewel Palovak, Carol Dexter, Val Dexter, Sam Egli

Première: Januari 2005, Sundance Film Festival

Titel: Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life

Jaar: 2011

Type: Non-fictie, 107 minuten, HDCAM, kleur

Regisseur: Werner Herzog

Producer: Erik Nelson

Camera: Peter Zeitlinger

Montage: Joe Bini

Geluid: Steve Osmon

Muziek: Mark degli Antoni

Productiebedrijf: Creative Differences, Werner Herzog Filmproduktion

Locaties: Texas

Participanten: Michael Perry, Jason Burkett, Richard Lopez, Lisa Stotler-Balloun, Jared Talbert, Damon Hall

Première: September 2011, Toronto Film Festival

Bijlage II: Filmcredits van de behandelde documentaire films. Bron: Cronin, Paul en Werner Herzog. *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed* (Londen: Faber & Faber Ltd., 2014).

