Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 19 (1959)
Heft: 11

Artikel: Robert J. Flaherty
Autor: Belser, Hansjakob
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964721

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Filmberater

Nr. 11 Juni 1959 19. Jahrgang

Inhalt

Robert J. Flaherty 85
Bibliographie . . . . . .
Kurzbesprechungen 90
Was schweizerischen Kinobesitzern an stilistischen Finessen zugemutet wird 92

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, St.Karliquai 12, Telephon (041) 2 69 12, Postcheck VII / 166. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.-, für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.-, im Ausland Fr. 12.- bzw. Fr. 16.-.
Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

Robert J. Flaherty

Man spricht von Flaherty als dem Vater des Dokumentarfilms, oder präziser ausgedrückt: des «Documentaire romancé», wie die Franzosen sagen. Das ist ein Dokumentarfilm, der eine durchgehende Handlung besitzt, oder ein Spielfilm, worin das Dokumentarische die wesentliche Rolle inne hat.

*

«Nanook»

Flahertys Filmschaffen empfing Anstoß und Richtung von der Natur. Sein Vater, ein Mineningenieur in Kanada, nahm den zwölfjährigen Robert auf Reisen in die Eiswüsten mit. Der Beruf des Forschers war dem Jungen vorgezeichnet. Auf seinen späteren Expeditionen an die Hudson-Bay und ins Baffin-Land empfand Flaherty das Bedürfnis, die photographische Dokumentation durch einen Film zu ergänzen. So begann er mit der Kamera zu arbeiten. Sein erster Versuch ging zwar wegen einer vergessenen Zigarette in Flammen auf, doch Flaherty ließ sich nicht entmutigen. Ihm schwebte nach diesem Lehrstück nicht eine Reisereportage vor, sondern ein richtiger Film mit einem zentralen Thema, ein Film, über eine dieser Eskimofamilien, die er auf seinen Reisen kennen gelernt hatte. Es gelang ihm, seine Idee zu realisieren: Das Pelzgeschäft der «Revillon Frères» finanzierte das Unternehmen (Flaherty schuf einige seiner Filme «auf Bestellung», z. B. «Louisiana Story» im Auftrag der «Standard Oil of New-Jersey»). 1920 verreiste er in den Norden, um «Nanook of the North» zu drehen.

Flaherty zeigte in seinem Erstlingswerk das Eskimoleben nicht einfach als ein seltenes, eigenartiges und malerisches Phänomen, sondern als eine mögliche Art zu leben, die ihre Berechtigung in sich selbst trägt. Er lebte mit den Eingeborenen in engem Kontakt, nahm Anteil an ihrem Leben, an ihren Mühen, Sorgen und Freuden und betrachtete sie mit Liebe, Verständnis und Respekt. Damit konnte das oberflächlich Malerische, dieser kommerzielle Exotismus der heute oft auf sensationelle Wirkung ausgerichteten Kulturfilme sich nicht einnisten. Es verblieb eine Einfachheit und Schlichtheit, wie wir sie etwa in Rouquiers «Farrebique» wiederfinden.

Am Beispiel seines ersten Films erkennen wir schon deutlich die Prinzipien, von denen sich Flaherty in seinem ganzen Werk leiten ließ. Hier offenbart sich bereits seine ganz eigene Form, die in seinen spätern Filmen immer wieder variiert und verfeinert zu finden ist.

Dokument und Realismus

In Flahertys Schaffen dominieren drei Themen: 1. Kampf des Menschen (mit primitiver Technik) gegen die unwirtliche Natur (Nanook», «Man of Aran»), 2. Der Mensch in der freizügigen Natur («Moana», «Tabou»), 3. Der Mensch in Technik und Natur («Louisiana Story»).

Flaherty wurde oft vorgeworfen, er gäbe sich nicht mit dem Leben ab, wie es heute ist, er flüchte sich in die Vergangenheit, zu den «rückständigsten» Menschen der Erde. Seine Antwort ist klar: «Die Dekadenz dieser Völker unter der Herrschaft des Weißen interessiert mich nicht. Ich will im Gegenteil die Größe und Ursprünglichkeit dieser Völker zeigen, so lang das noch möglich ist.» Diese Replik leugnet nicht, daß es eine Dekadenz gibt, sie besagt auch nicht, daß Flaherty ihre Tragik nicht empfinde. — Hat denn ein Künstler in der heutigen Welt unbedingt die Pflicht, das Zerstörerische im Menschen darzustellen? Wohl kaum. Warum sollte es also Flaherty verargt sein, als Motiv seiner Betrachtung die Ursprünglichkeit gewählt zu haben, weil gerade sie ihn interessiert?

Mit dieser Antwort bekennt sich Flaherty zum Dokument, zum Dokumentarischen. Es nimmt in seinem Schaffen zentrale Stellung ein, es steht in allen seinen Filmen im Vordergrund, ja es macht ihre Seele aus. Und vom Dokumentarischen her ist auch die Aussage zu verstehen. Er sagt das mit folgenden Worten: «Mittels des Kinos versuche ich, ein Land sowie seine Bewohner dem Zuschauer näherzubringen. Ich bemühe mich, sie so interessant wie möglich unter ihrem authentischen Aspekt zu zeigen. Ich nehme nur Personen der Wirklichkeit, Personen, die am Ort, wo ich drehe, leben — weil das doch schließlich die besten Darsteller sind ... Es existiert aber ein Keim von Größe in allen Völkern, es liegt am Filmautor, ihn herauszuschälen: die besondere Begebenheit oder sogar einfach die Bewegung, die ihn wahrnehmbar macht. Ich denke, daß die dramatischen Filme eines Tages auf diese Art gemacht werden.»

Diese Gestaltung vom Dokumentarischen her ist — wie Flaherty vorausgeahnt hat — das Prinzip der neorealistischen Schule geworden. Ein Werk, wie «La Terra trema» von Visconti, weist große Verwandtschaft mit Flahertys Werken auf. Es ist übrigens terminologisch interessant, daß der Italiener Cavalcanti im Jahre 1937 für die englische Dokumentarfilmschule (Grierson, Rotha usw.), zu der man auch Flaherty zählt, den Ausdruck «Neorealismus» verwendet.

«... Die Realität ist nicht deformiert in meinen Filmen», erklärt Flaherty. Er bleibt immer möglichst nahe bei der Wirklichkeit. Seine Gestaltung bemächtigt sich nie der Person, um eine Idee auszudrücken. Ihre Handlungen können kennzeichnend sein, sie sind aber nicht repräsentierend. Die Dinge können sprechen, bekommen aber nicht eigenständige Symbolkraft, erlangen nie allegorische Bedeutung. Kurz: Erst aus dem Ganzen erwächst die Aussage, das Ethos, das nur eine Art Emanation, Ausfluß, der Bewegungs- und Bildkunst ist.

Der Maler mit der Kamera

Flaherty ging immer mit einer klaren Vorstellung von dem, was er wollte, an seinen Film. Doch war er nicht Sklave des Drehbuches: «Die Kamera muß zum Entdecken dienen. Ein Filmregisseur muß den Apparat benützen, wie ein Maler seinen Pinsel. Das ist das Instrument, mit dem er erschafft. Das Objektiv sieht genauer als das menschliche Auge, es analysiert die Wirklichkeit viel besser. Einen Film drehen heißt notwendigerweise Irrtümer begehen, Versuche machen.» Diese Arbeitskonzeption verlangt natürlich eine Unmenge Filmband. Flaherty beneidete Chaplin, daß er für einen Film von rund 2000 m Länge 300 000 m verbrauchen konnte. Flaherty war von derselben Gewissenhaftigkeit. Sein Zelluloidverschleiß konnte auch beträchtliches Ausmaß annehmen. So verbrauchte er zum Beispiel für eine Tanzszene in «Moana» allein 6000 m. Er verteidigt sich folgendermaßen: «Es wäre zu schön, die Kamera befände sich immer am geeigneten Ort, um die gewünschte Bewegung aufzunehmen. Man muß also weiterfahren mit Filmen, bis man findet, was man sucht.»

Bewegung

Flahertys Geheimnis ist die Bewegung. «Die Bewegung ist das wichtigste Element eines Films», sagt er einmal und bekennt: «Ich versuche, meine Geschichten immer durch Bewegung zu erzählen.» Die Bewegung ist das Element, welches die Photographie nicht besitzt, das das Ureigenste des Films ausmacht. Warum sind gerade die Wildwestfilme so beliebt? Ihre Anziehungskraft liegt in der Bewegung.

Bewegung ist bestimmt durch Raum und Zeit. Der Filmregisseur hat zwei Möglichkeiten, sie darzustellen: 1. Der Raum wird in seiner Ganzheit gezeigt (oft Totale). Die Länge einer Sequenz entspricht der des wirklichen Geschehens (Zeit im Film = konkrete Dauer, Uhrenzeit). Das heißt, die Kamera nimmt auf ohne Unterbruch, kann sich aber dabei bewegen (Travelling). 2. Der Raum wird teilweise, in verschiedenen Einstellungen gezeigt (meistens Champs-Contre-Champs). Die Länge einer Sequenz entspricht nicht der des wirklichen Geschehens, sie ist kürzer oder auch länger (Zeit im Film =/= konkrete Dauer, Uhrenzeit). Durch das Mittel des Schnittes, der Montage, wird sie willkürlich abgeändert. Der Rhythmus bestimmt sodann das Zeitgefühl. — Flaherty hält sich aus Wirklichkeitsverpflichtung, um die raum-zeitliche Einheit zu wahren, vor allem an die erste Möglichkeit. Seine Filme enthalten im allgemeinen lange Sentenzen, wo die Kamera aufs Mal die ganze Wirklichkeit umreißt, wo eine Bewegung in ihrer konkreten Dauer von Anfang bis Schluß gezeigt wird (z. B. die ein paar Minuten dauernde Szene der Seehundjagd in «Nanook»). Es ist nachher unwichtig, wenn er Raum und Zeit zerhackt und mit Schnitten weiterfährt. Wesentlich ist, daß die raum-zeitliche Einheit der Bewegung in jenen Szenen gewahrt wird, welche die Wirklichkeitsillusion benötigen, um filmisch wirksam zu sein, z. B. dokumentarisch wichtige Szenen oder komische Gags (Chaplin, Keaton).

Dieses Gesetz, das André Bazin in seinem Artikel «Montage interdit» aufstellt, hat Flaherty intuitiv verstanden.

Rhythmus

Die Länge der Szenen (sehr oft in Weitaufnahmen) bewirkt einen gemächlichen Ablauf, was sich im Rhythmus ausdrückt: Er wird sehr langsam. Zudem liebt es Flaherty, gewisse Bilder oft wieder zu gebrauchen als eine Art Refrain oder Leitmotiv. Auch dies wirkt sich rallentierend auf den Rhythmus aus. Eine große Gefahr zeigt sich bei diesem Verweilen auf den Bildern: Sie kommen gern zu schön, zu geleckt, zu stimmungsvoll heraus. Es besteht Gefahr, ins Rhetorische abzugleiten. Dieser Gefahr ist Flaherty entgangen (vielleicht nicht ganz in «Man of Aran»).

Das langsame Schreiten des Rhythmus in Flahertys Filmen hat für den von der Serienproduktion deformierten Kinobesucher etwas Ungewohntes, Befremdendes. Es passiert eben pro Minute sehr wenig. So bekommt er das Gefühl von Langeweile. Der filmgewohnte, das heißt der vielseitig erfahrene, in seinen Sinnen geschulte Zuschauer empfindet aber, wie ihm aus dem gemessenen Rhythmus heraus der Hauch einer der Wirklichkeit benachbarten Welt, der Poesie, entgegenkommt. Der Film wird Gesang, Hymnus. — Wenn einem Flahertys Filme von einer vergeistigten, ja sogar religiösen Atmosphäre umhüllt erscheinen, so ist die Ursache nicht im Vorwurf, im Inhalt zu suchen. Des Autors formale Gestaltungskraft schafft sie.

Ton

Flaherty interessierten am Ton vor allem die Geräusche. Er bedauerte, für seine ersten Filme keinen Ton gehabt zu haben («Um das Gefühl des Nordens zu bekommen, braucht es das Pfeifen des Windes und das schauerliche Bellen der Hunde.») Warum? Weil die Geräusche an und für sich schon Bilder sind: Sind sie einmal identifiziert, so kann man sie als Bilder verwenden. — Das Geräusch spielt bei Flaherty eine große Rolle. Denken wir an das schauerliche Heulen und Kreischen des Bohrturms in «Louisiana Story», dieses Bravourstück einer tonlichen Gestaltung, das sich übrigens wie ein Stück konkreter Musik anhört. — Der Dialog bei Flaherty ist aufs Wesentliche beschränkt. Die Sprache weist gewöhnlich lokalen Kolorit auf, der ihm

so unentbehrlich ist wie das Geräusch («Louisiana Story», deutsch synchronisiert, ist Fälschung!). Die Musik weiß er intelligent und richtig einzusetzen. Ihre Wirkung z. B. in «Louisiana Story» ist weniger emotional als illustrativ.

*

Wie Renoir betrachtet Flaherty die Wirklichkeit mit größter Liebe. Seine Liebe aber ist weniger von den Sinnen getragen als vielmehr vom Geist. Die Vergeistigung der Realität in seinem Filmwerk, verbunden mit Ehrlichkeit und Schlichtheit, läßt uns die Größe dieses Menschen erahnen. Für ihn gilt sicher Pascals Wort: « On croyait trouver un auteur, et l'on rencontre un homme. »

Hansjakob Belser

Anmerkung: Die Zitate von Flaherty sind frei aus dem Französischen übersetzt, das in vielen Fällen wiederum nur eine Übertragung aus dem Amerikanischen ist. Ihr Wert ist deshalb nur dem Sinn nach gewährleistet.

Biographie und Filmographie

Geb. 16. Februar 1884 in Iron Mountains, USA, gest. 23. Juli 1951 in USA. Schüler der Bergwerksakademie von Michigan, dann Forscher in den arktischen Gebieten Amerikas. Durch das Bedürfnis, die photographische Dokumentation mit einem Film zu ergänzen, begann er mit der Kamera zu arbeiten. Sein erster Versuch ging in Flammen auf. 1920/21: «Nanook of the North» (Dr. Kam. Regie: Flaherty); 1923/24: «Moana» (Dr. Kam. Regie: Flaherty); 1925: «The 24 Dollars Island» (unbeendigter und später zerstörter Film über New York); 1926: «The Pottery Maker» (im Besitz des Metropolitan Museum of Art); 1927/28: «Wite Shadows» (in Zusammenarbeit mit Van Dyke, der den Film allein beendigte. Dr. Flaherty und Ray Dole); 1929—1931: «Tabou» (Dr. Regie: Flaherty und Murnau; Kamera: F. Crosby); Abreise nach Europa, Aufenthalt in Deutschland und Rußland; 1933: «Industrial Britain» (Kamera: Flaherty; Schnitt: Grierson); 1934: «Man of Aran» (Dr. Frances und David Flaherty; Kamera: R. Flaherty); Abreise nach Indien; 1937: «Elephant Boy» (Regie: Flaherty und Zoltan Korda); zurück nach USA; 1939—1942: «The Land» (Film über die Landwirtschaft, wurde wegen seines Pessimismus nie öffentlich gezeigt); während des Krieges: erzieherische Filme; 1948: «Louisiana Story» (Dr. Regie: Frances und R. Flaherty; Kamera: Richard Leacock).

Literatur

Arthur Rosenheimer jr.: Un Maître du documentaire, Robert J. Flaherty (Artikel in «La Revue du Cinéma», Nr. 4).

In folgenden Werken unter Stichwort «Flaherty» nachzuschlagen:

H. et G. Agel: Précis d'Initiation au Cinéma, Editions de l'Ecole, Paris, 1956.

André Bazin: Qu'est-ce que le Cinéma? (I. Ontologie et Langage), Editions du Cerf, Paris, 1958.

G. Sadoul: Geschichte der Filmkunst, Schönbrunn-Verlag, Wien, 1957.

Knaurs Buch vom Film, Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München-Zürich, 1956.

Film

Flahertys einziger Film, der in der Schweiz noch verliehen wird, ist «Louisiana Story». Er ist erhältlich in 16 mm bei «Esso-Standard», Zürich, deutsch und in englischer Originalfassung (gratis).