

Gerhard Lampe: Die Entwicklung der Montagemuster in Robert J. Flahertys Dokumentarfilmen von *Nanook of the North* (1922) zu *Man of Aran* (1934)

Abstract: Gerhard Lampe stellt die gängige Sicht auf den Dokumentarfilmer Robert J. Flaherty in Frage. In der Filmphilologie herrscht nämlich das Urteil, Flaherty habe die Entwicklungen der Kinematographie nicht wirklich zur Kenntnis genommen und seine immer gleichen Geschichten von mythischen Kämpfen Einzelner gegen die Mächte der Natur auf stets gleiche antiquierte Weise erzählt. Allenfalls habe er seinen „photographischen Blick“ mithilfe verbesserter Linsen präzisiert und mehr Detailaufnahmen eingesetzt; am Tonfilm und Montageproblemen aber sei er nicht interessiert gewesen. Lampe zeigt an einem Vergleich von *Nanook of the North* (1922), *Moana* (1923/25) und *Man of Aran* (1934), dass das in den Hollywoodstudios mit dem Übergang zum Tonfilm eingeführte 180°-Schema und continuity-editing-system auch in Flahertys Filme Einzug hält. Lampe findet in den gemeinsamen Dreharbeiten mit Friedrich Wilhelm Murnau an dem singulären semidokumentarischen „Paramount“-Film *Tabu* (1929/30) die kinematographischen Auflösungsmuster, die Flaherty zur bislang unbeachteten Modernisierung seines Filmstils bewegten.

0. In der Filmphilologie herrscht das Urteil vor, Flaherty habe die Entwicklungen der Kinematographie nicht wirklich zur Kenntnis genommen und seine immer gleichen Geschichten von mythischen Kämpfen Einzelner gegen die Mächte der Natur auf stets gleiche und antiquierte Weise erzählt. Allenfalls konzidiert man Flaherty einen besonderen „photographischen Blick“ und ordnet ihn ansonsten eher als Forscher denn als Künstler ein, getreu dem oft zitierten Flaherty-Satz „First I was an explorer; then I was an artist“.

Ein Beispiel für diese eindimensionale Sicht ist die Monographie von Richard Barsam *The Vision of Robert Flaherty. The Artist as Myth and Filmmaker*: „Flaherty’s career was paradoxical in many ways. During his lifetime, the style of the American motion picture evolved constantly, yet the distinguishing characteristics of Flaherty’s work remained virtually unchanged from *Nanook of the North* in 1922 to *Louisiana Story* in 1948. Flaherty began his career when filmmakers were self-taught, and he remained true throughout that career to the simple practices that he painstakingly learned through the failures and successes of personal experience. Those techniques that worked for him successfully in making *Nanook* would, he seems to have assumed, continue to serve him well throughout his career. Thus, while his career bridged the transition from silent to sound production, and while he was actively interested in technological improvements made to cameras, lenses, and film stocks, Flaherty was only peripherally interested in the developments in sound recording and editing“ (Barsam 4).

Diese Behauptung ist dem Autor so wichtig, dass er sie auch in der Zusammenfassung noch einmal betont; es scheint, dass diese Behauptungen die Grundaussage des Buchs darstellen: „Until the last decade of his career, the primary obstacles to Flaherty’s pursuit of cinematic realism were his disregard of editing and sound [...]. Flaherty had little interest in either the theory or practice of editing until editor Helen Van Dongen joined him on *The Land* in 1940 for the first of their two collaborations“ (117).

Nicht nur in der Rahmenargumentation der Einführung und der Zusammenfassung betont Barsam die Grundthese, sondern er versucht auch in einzelnen Kapiteln, vor allem über *Man of Aran*, Flaherty als starrsinnigen Ausbund der Invarianz hinzustellen: „The poetic realism of *Man of Aran* has a power and validity that help to overcome the film’s shortcomings in narrative, soundtrack, and music. We can criticize Flaherty’s reluctance to develop the grammar of his cinematography and rhythm of his editing, his inflexible attitudes toward camera angles and positioning, and his reliance on buildup and suspense for overall narrative effect. It makes little difference, though, to analyze his films in this way, for Flaherty seems to have been fully aware of what he was doing. He trusted his own eye and technique, developing a style relatively free of influences from Griffith, Murnau, Eisenstein, Vertov, and others who had already extended the variety and expressiveness of the language of cinema“ (65/66).

Wenn Barsam hier allerdings doch konzedieren muss, dass Flaherty durchaus von weiteren Formen Gebrauch macht, nämlich dem parallel editing, so geht er nicht näher auf diesen Widerspruch ein, sondern erklärt ihn damit, dass Flaherty ausnahmsweise mit einem versierten Editor, John Goldman, zusammenarbeitete; Barsam enteignet also Flahertys künstlerische Leistung an diesem Film. Wir werden aber sehen, dass das Material nicht erst im Schnitt zusammengefügt werden kann, sondern dass bereits die Kameraarbeit konzeptuell die Montage ausführt. – Alles was Flaherty zugestanden wird, ist im Rahmen seines „poetischen Realismus“ (was immer das heißt) sein „photographic seeing“ und besonders sein innovativer Gebrauch von long focus lenses und depth-of-field cinematography (67).

Überprüfen wir die Thesen und analysieren wir die Filme, denn es macht durchaus Sinn und zeigt Unterschiede, und wir werden sehen, dass Flaherty in der Tat die Sprache des Kinos kannte und von den Großen völlig bewusst kinematographische Mittel übernahm, um sein Genre zu erweitern.

1. Zunächst ist Barsam zuzustimmen, wenn er schreibt: „All of Flaherty’s films are variations on one ideal: happiness exists when man is free and lives simply and harmoniously with nature“ (7). Auch trifft die Beobachtung zu, dass Flaherty Natur und Mensch als Antagonisten auffasst und in Szene setzt: In *Nanook* sind Eis, Schnee, Frost und gefährliche wilde Tiere

die Gegenspieler; in *Moana* und *Man of Aran* die See und die Stürme usw.. Hier setzt dann die bekannte Kritik an, die seit Grierson wiederholt wird: Dass Flaherty seine Helden idolisiere, sie in ein konservatives Familienschema einbinde und überhaupt ein antiquiertes, unpolitisches Weltbild male (7).

Grierson hatte seine Kritik an Flaherty schon 1933 so zugespitzt: „Ein erfolgreicher Vertreter des Dokumentarfilms braucht auf der Jagd nach uralter Einfachheit und klassischer Menschenwürde unter freiem Himmel keineswegs bis ans Ende der Welt zu reisen. Wenn ich einmal einen Augenblick die Gegenseite vertreten soll, so hoffe ich doch, daß der Ne Rousseauismus, der in Flahertys Arbeit steckt, mit der außergewöhnlichen Hälfte seines Wesens ausstirbt. Einmal abgesehen von der Theorie des Natürlichen stellt er ein Ausweichen, eine Schwäche, eine Nachgiebigkeit dar, die in weniger fähigen Händen zur Sentimentalität neigt. [...] Wenn ein Flaherty sagt, dass es verteuftelt viel heißen will, in einer Wildnis ums tägliche Brot zu kämpfen, so kann man mit einiger Berechtigung entgegen, dass uns das Problem mehr angeht, wie die Leute inmitten des Überflusses ums tägliche Brot kämpfen müssen“ (Grierson 103ff).

Mir geht es nicht darum, Flahertys Weltbild zum Gegenstand einer Auseinandersetzung zu machen und nach Maßgabe späterer Begriffe von political correctness zu urteilen. Mir geht es um Flaherty als Filmkünstler.

Vielleicht war Flaherty Autodidakt, wie viele Filmemacher nach ihm, aber er war auch Kinogänger und hatte die Filmkunst seiner Zeit analysierend verstanden. So nimmt es nicht wunder, dass Flaherty nicht das Rad neu erfindet, sondern sich im Rahmen der aktuellen dokumentarischen Konventionen bewegte, als er mit der Reihe seiner Dokumentarfilme begann, die das Genre entwickelten und ihm einen Rang in der Geschichte des documentary bescherten, wie ihn Griffith im feature film innehat.

Als Flaherty mit dem Filmen anfang, gab es bereits gute 20 Jahre an Filmerfahrung und -konvention. Anfangs steht er noch ganz in der Konvention, wie sie von den Vätern des documentary, Auguste und Louis Lumière, geprägt wurden. Wie in ihren Kurzfilmen *Ankunft eines Zuges in La Ciotat* oder *Arbeiter verlassen eine Fabrik* (1895) dreht auch Flaherty als Kameramann, Regisseur und Cutter in einer Person.

Flaherty verbrachte mehrere Monate in der Arktis, um den Eskimo Nanook und seine Familie bei den alltäglichen Verrichtungen (Jagd, Fischfang, Iglubau, Fellhandel, Pflege der Kinder, Betreuung der Schlittenhunde) mit der Kamera zu beobachten. Der Film zeigt die Härte dieses Lebens, die Schönheit der Eislandschaft und die naive Fröhlichkeit der Menschen. In *Nanook* ist aber auch der Kampf des Menschen gegen die Natur, das Überleben in einer feindlichen Umwelt Thema. Der Film ist eine Erforschung des Lebens eines fremden Volkes, auch wenn er sich nur auf wenige Personen beschränkt. Darin liegt seine dramaturgische und narrative Raffinesse: „Indem er gesellschaftstypischen Aktivitäten Nanooks und seiner Familie folgt, vermeidet er einen distanzierenden Standpunkt und schafft Identifikationsmöglichkeiten, obwohl es sich um ‚exotische Primitive‘ handelt [...]. Flahertys Eskimos sind handelnde Subjekte, keine

ethnographischen Objekte [...]. Vieles in *Nanook*, wie die Walrossjagd, ging von den Eskimos selbst aus" (Petermann, 30f.).

Auch kinematographisch verhält sich Flaherty keineswegs als plumper Anfänger, der nur gut photographieren kann, nicht aber mit bewegten Bildern zu erzählen weiß. Zwar dreht Flaherty wie die Brüder Lumière in Plansequenzen. Diese sind so realisiert, dass der Kinematograph überwiegend starr ist (es gibt ganz wenige Schwenks) und das Geschehen überwiegend in Halbtotale einfängt. Wie die Vorbilder, so erzählt auch Flaherty in *Nanook* linear, löst Handlungen nicht auf, sondern schildert sie in chronologischer Folge, zumeist ungeschnitten. Und wie die Brüder Lumière nutzt er dramaturgische Effekte, indem er mit der Kamera den Blick begrenzt und Spannung herbeiführt, indem er Handlungen erst allmählich durchs Bildfenster wandern lässt und damit erst sukzessive deren Sinn und Zweck zeigt. Ein gutes Beispiel dafür ist die Eingangssequenz, die uns die dramatis personae vorstellt: Nanook und seine Familie – das sind Nyla, seine Frau mit dem jüngsten Baby auf dem Arm; die Kinder Allee und Cunayou und Comock, der Huskie:



Abb. 1: Nanook: Nanook



Abb. 2: Nanook: mit Allee



Abb. 3: Nanook: Nyla mit Baby



Abb. 4: Nanook: Cunayou



Abb. 5: Nanook: Comock

Neu und außergewöhnlich ist, dass Flaherty den Zuschauer in den Film mit einbezieht. In *Nanook* läßt Flaherty einen konzeptuellen Raum zwischen gefilmtem Subjekt, Filmemacher und Publikum entstehen. Dies wird besonders deutlich an der Szene, in der ein Fellhändler Nanook mit dem Grammophon unterhalten will. Nanook spielt augenzwinkernd den „einfältigen Wilden“, der mit den Zähnen prüft, wie der „weiße Mann“ seine Stimme konserviert:



Abb. 6: Nanook: Grammophon 1



Abb. 7: Nanook: Grammophon 2

Flaherty benutzt ferner kinematographische Mittel, wie sie James Williamson und George Albert Smith, Vertreter der „Filmschule von Brighton“, um den Jahrhundertwechsel entwickeln halfen, z.B. cut ins bzw. cut backs, wie sie in *Grandma's Reading Glass* (1900) erste intraszenische Dynamisierungen bedeuteten. Edwin S. Porter und David W. Griffith haben mit diesen Möglichkeiten bekanntlich erfolgreich weiter experimentiert. Flaherty arbeitet mit dem Mittel des cut in an zahllosen Stellen. Das folgende Beispiel geht von einer in der Halbtotalen präsentierten Nyla im Kreis junger Hunde (und eines Fellhändlers) aus, um dann auf eine Nahaufnahme eines Hundes zu schneiden:



Abb. 8: Nanook: Nyla mit Kind und Hunden



Abb. 9: Nanook: cut in zu Abb. 8

Dieser cut in ist vielleicht sogar eine Vorwegnahme der „Attraktionsmontage“, wie sie Eisenstein wenig später unter diesem Begriff theoretisch begründen wird und wie Kuleschow die Addition der Bilder mit seinen nach ihm benannten Experimenten in ihren Wirkungssummen zu berechnen half; er fixiert den Zuschauer auf die Bedeutung des Fröhlichen, Friedfertigen, Harmonischen.

2. *Moana* war als Gegenstück zu *Nanook of the North* geplant. Der ursprüngliche Titel lautete deshalb *Moana of the South*. Vor diesem seriellen Hintergrund ist im Übrigen auch nicht verwunderlich, dass Flahertys nächster eigener Film *Man of Aran* heißt: „Der Mensch von Aran“ (und nicht, wie in deutschsprachigen Filmlexika immer wieder fälschlicherweise zu finden ist: *Men of Aran* – „Die Leute von Aran“). Es gibt eine strukturelle Identität in der Thematik, eine generalisierende Tendenz, eine gewissermaßen anthropologisch und ethnologisch gleichgerichtete Forschungsstrategie.

Mit *Moana* versucht Flaherty ein Leben einzufangen, das unbeeinflusst ist von der westlichen, industrialisierten Zivilisation. Die Schilderung des Alltags der Samoaner von Savai'i wird so auch zu einer überhöhten Verherrlichung des noch im Einklang mit der Natur befindlichen „primitiven Lebens“.

Es gibt noch mehr Gemeinsamkeiten zwischen beiden Filmen: Wie schon *Nanook* wurde auch *Moana* der Vorwurf des Eskapismus gemacht. Und kinematographisch gesehen, folgt *Moana* den dramaturgischen und narrativen Mustern, wie sie Flaherty mit *Nanook* entwickelt hatte. Was die Kameraarbeit betrifft, lässt sich vielleicht sagen, dass Flaherty hier mehr Schwenks und öfter cut ins einsetzt.

Moana unterscheidet sich aber im Wesentlichen in zwei Punkten von *Nanook*: Zum Einen hat Flaherty nicht als erster (wie man häufig liest), aber erfolgreicher als andere vor ihm panchromatischen Film verwendet, der für alle Farben empfindlich ist (im Gegensatz zu dem damals noch üblichen orthochromatischen Film, der z.B. auf Rot überhaupt nicht reagierte) und dadurch brillantere Bilder hervorbringt. Zum Anderen hat Flaherty neue Linsen mit langer Brennweite verwendet, die es ihm ermöglichen, auch über weite Distanzen Nahaufnahmen zu machen. Die folgen-

den Abbildungen verdeutlichen die Wirkung dieser künstlerischen Absicht. Die Erzählweise ist wie in *Nanook* auf Spannung angelegt. Wir sehen zwei Samoaner mit ihrem Boot in See stechen, wissen aber noch nicht, was uns erwartet. Das Boot entfernt sich von uns, wird kleiner. Dann schneidet Flaherty auf eine Nahaufnahme, und plötzlich wird das Thema erkennbar: der dramatische Kampf der Männer gegen die Wellen. Das Boot kentert schließlich in den Brechern.



Abb. 10: Moana: Kampf mit den Wellen
Totale 1



Abb. 11: Moana: Kampf mit den Wellen
Totale 2



Abb. 12: Moana: Kampf mit den Wellen
cut in 1



Abb. 13: Moana: Kampf mit den Wellen
cut in 2

Mag sein, dass in solchen Bildern der berühmte „photographische Blick“ Flahertys zum Ausdruck kommt. Aber wir sehen hier mehr: den kinematographischen Blick Flahertys, der das cut in für den Schnitt und seine Wirkung auf den Zuschauer gestaltet. Mit anderen Worten: Die Verwendung von Teleskopobjektiven folgt Geboten, die sich hauptsächlich aus der künstlerischen Montage ableiten. So können wir ein weiteres Mal feststellen, dass Flaherty auch mit *Moana* den kinematographischen state of the art berücksichtigt und für sein Genre reflektiert.

Was Flaherty bis zu *Man of Aran* aber nicht übernimmt, sind die Mittel der Parallelmontage, wie sie auch schon in Brighton für die Dramaturgie des Spielfilms entwickelt worden waren und beispielsweise von Edwin S.

Porters in *The Life of an American Fireman* (1902) übernommen wurden, einem Film, der sich offenbar James Williamsons *Fire* (1901) verdankt. Solche transszenischen Montagemuster erschienen Flaherty als Mittel des Spielfilms in *Moana* offensichtlich noch als inadäquat. Offenbar hatte nicht nur Flaherty Mühe mit der Transformation, denn Porters *The Life of an American Fireman* ist singulär geblieben, vielleicht auch, weil die Montagetechnik für den Dokumentarfilm Probleme mit sich brachte, wie man an *The Life of an American Fireman* unschwer erkennen kann, wenn die Übergänge zwischen Aufnahmen des brennenden Hauses: die Schnitte zwischen dem Geschehen innen und außen gegen das Gebot der Kontinuität verstoßen und Zeitabschnitte verdoppeln (intercutting). Diese „Fehler“ rührten daher, dass der Regisseur bei dokumentarischen Aufnahmen die Akteure schwerlich zum Abbruch und Neubeginn einer Szene bewegen kann und dass man in der Rezeption Diskontinuität noch nicht als Problem ansah. Nur in semidokumentarischen, kontrollierten Filmen wie *The silent enemy* (1930), einem Film, in dem Angehörige des Ojibway-Stammes in der Hudson Bay Region dramatische Momente ihres Lebens vor der Ankunft der Weißen spielen (paradoxaerweise für Paramount, bekanntlich eine von Weißen dominierte Filmproduktion), macht der Regisseur P. H. Carver von diesem Mittel Gebrauch. In dokumentarischen Filmen findet diese spezifisch kinematographische Erzählform erst mit – soweit ich sehe – Flahertys *Man of Aran* Anwendung.

3. Bevor wir auf die kinematographischen Differenzierungen dieses Films eingehen, muss der „missing link“, die dramaturgische Revolution, die sich in den Studios vollzog, thematisiert werden. Nicht erst mit dem Tonfilm wurde das 180°-Schema und continuity editing system entwickelt, schon in legendären Werken der Stummfilmära, etwa in *The iron Horse* von John Ford (1924) finden sich – wenn auch vereinzelt – Auflösungen von Szenen nach dem Muster establishing shot und shot-reverse-shot; erst später kommen over shoulder- und point of view-Positionen dazu. Diese Kamerapositionen wurden schon früh mit typischen Kadrierungen wie halbtotale und halbnah für die übrigen Einstellungen kombiniert. Der Tonfilm hat diese Auflösung einer Szene in viele intraszenische Schnitte und variantenreichere Kadrierungen lediglich beschleunigt, da Dialoge sich auch ökonomisch besonders vorteilhaft im shot-reverse-shot-Wechsel abbilden ließen. Das Schema definiert den Aktionsradius der Kamera vor der Handlungsachse (einen Halbkreis) und hat bestimmte Kameraachsen auf diese Handlungsachse zur Folge: etwa 90° im establishing shot, ca. 45° im shot-reverse-shot, davon wiederum etwa die Hälfte beim over shoulder.

Die folgenden Abbildungen zeigen die Grundmuster der Auflösung einer Szene aus *Tabu* (1929/30): Reri begehrt gegen ihre Bestimmung auf, die sie zur Priesterin machen will. Während der feierlichen Zeremonie lässt sie beim Tanz Mahatis Liebe voll und ganz entflammen:



Abb. 14: Tabu: Reri tanzt mit Mahati
establishing shot, amerikanisch



Abb. 15: Tabu: Reri tanzt mit Mahati
shot, nah



Abb. 16: Tabu: Reri tanzt mit Mahati
reverse shot, nah

Hitu, der alte Häuptling, betrachtet den drohenden Tabubruch mit großer Sorge, wobei die Interaktionen zwischen Reri und dem Häuptling als komplexe zweite Handlungsachse konstruiert sind: Die Blicke zwischen Hitu und Reri sind als eyeline match mit dieser zweiten Handlungsachse identisch, und um diese Achse herum wird die Kamera verschieden positioniert und dies mit unterschiedlichen Bildgrößen: als shot / groß (Abb. 17) und halbtotale (Abb. 18), reverse-shot / halbtotale (Abb. 19) und halbnah (Abb. 20) und als over shoulder Reri / halbtotale-total (Abb. 21):

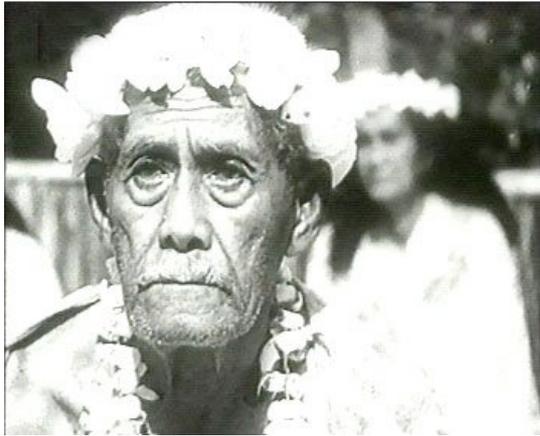


Abb. 17: Tabu: Hitu schaut auf Reri
shot, groß



Abb. 18: Tabu: Hitu schaut auf Reri
shot, halbtotat



Abb. 19: Tabu: Reri
reverse-shot, halbtotat



Abb. 20: Tabu: Reri
reverse-shot, halbnah



Abb. 21: Tabu: Reri und Hitu
over shoulder, halbtotat-total

Diese Szene aus *Tabu* ist im Sinne des 180°-Schemas der Hollywood-Studios intraszenisch komplex aufgelöst, und man versteht, dass Friedrich Wilhelm Murnaus Filmstil seit seinem für Fox 1927 realisierten Film *Sunrise* mit dem Etikett „entfesselte Kamera“ versehen wurde.

Wie in *Sunrise* wird in *Tabu* eine dramatische Liebesgeschichte erzählt: Eine junge Frau auf der Südseeinsel Tahiti wird für das Amt der Priesterin bestimmt. Reri wird mit einem Tabu belegt, das heißt nach altem religiösem Brauch den Göttern geweiht. Mahati begehrt sie und entführt sie aus dem Heiligtum, und das tragische Ende ihrer Liebe nimmt seinen Lauf.

Während der Dreharbeiten zu dem gemeinsam projektierten Film schied Flaherty wegen Meinungsverschiedenheiten aus; Murnau – so heißt es in Filmgeschichten – gab in seiner letzten Regiearbeit der Spielhandlung ein größeres Gewicht, als ursprünglich geplant. Vielleicht lag es auch an diesem traurigen Schluss, dass Flaherty und Murnau sich während der Dreharbeiten entzweiten. Denn dieser plot widerspricht den Intentionen der sonstigen Filme Flahertys, die den Sieg des heroischen Einzelnen über Natur, nicht seinen Untergang zum Thema haben. Flaherty reiste ab, und Murnau drehte den Film allein zu Ende, dessen Aufführung er aber nicht mehr erlebte (er starb kurz vorher an den Folgen eines Autounfalls).

Wie auch immer: Ob es ein Zuviel an Spielhandlung oder ein ungeliebter Schluss war, der Flaherty aus dem *Tabu*-Projekt aussteigen ließ, Flaherty hatte entscheidende neue Erfahrungen gemacht: Als Drehbuchautor und Kameramann (neben Floyd Crosby) ist er in den credits von *Tabu* verzeichnet und hat er die kinematographischen Innovationen durch Murnau konkret in der Arbeit kennen gelernt. Nicht nur die geschilderten intraszenischen Auflösungen zählen dazu; auch neue transszzenische Erzählformen sind zum Bestand seiner Narrationsformeln hinzu gekommen, nämlich das cross cutting.

Bleiben wir noch einen Moment bei dem oben analysierten Beispiel. Die Szene ist noch komplexer aufgebaut, als bislang dargelegt. Der Tanz von Reri und Mahati, der die spätere Entführung auslöst, findet erst am Ende der Sequenz statt. Zuvor beginnt das Fest ohne Mahati, und Reri tanzt allein. In der Parallelmontage zeigt Murnau, wie Mahati zunächst traurig an seiner Behausung am Boden liegt (er hatte sich zuvor in Reri verliebt, aber durch das Tabu auf sie verzichtet), sich aber allmählich von der Depression befreit, bis er schließlich zum Fest eilt, um mit Reri zu tanzen. Diese zwei Handlungen werden immer stärker miteinander montiert, bis sich die Protagonisten tatsächlich begegnen und nicht nur dieselbe Zeit, sondern auch denselben Ort aufsuchen.

Halten wir vorläufig fest: Die gemeinsamen Dreharbeiten mit Murnau haben Flaherty mit neuen Dramaturgien vertraut gemacht: den entwickelten intraszenischen Auflösungsmodellen des 180°-Schemas und transszzenischen Narrationen wie dem cross cutting.

Beide Formen der Montage ergänzen fortan die Ausdrucksmittel, die Flaherty bislang angewandt hatte, und es nimmt nicht Wunder, dass sie im folgenden Film *Man of Aran* Flaherty ein weiteres Mal auf der Höhe des kinematographischen state of the art zeigen.

4. Mit dem 1932 begonnenen *Man of Aran* schildert Flaherty den Lebenskampf der Fischer und Bauern auf der Felseninsel Aran vor der irischen Küste. Ohne auf die Diskussionen einzugehen, wie dokumentarisch der Film ist, ob er nicht eigentlich mehr als Spielfilm mit Laiendarstellern zu klassifizieren wäre, möchte ich abschließend die Integration der neuen Mittel in Flahertys drittem großen Epos darzulegen versuchen. Die Analyse der Eingangssequenz mag als Beispiel genügen.

Man of Aran beginnt als weit gespannte Parallelmontage. Wir sehen zunächst – als ersten Strang – das Gehöft, die Frau, das Kind, das Vieh, das Land. Als zweiten Strang sehen wir die raue See, riesige Wellen, ein heimruderndes Fischerboot. Frau und Kind gehen dem heimkommenden Boot entgegen. Als das Boot an den Strand getragen wird, entdeckt die Frau, dass das kostbare Fischernetz von den Wellen ins Meer gezogen zu werden droht. Es folgt ein fast dreieinhalb Minuten langer, harter Kampf zwischen dem Meer, seinen Wellen und den Fischern um dieses Netz. Am Ende sehen wir die erschöpfte, aber fröhliche Familie mit dem geretteten Netz nach Hause gehen.

Mit der Eingangssequenz variiert Flaherty eine heroische Geschichte, wie wir sie aus *Nanook* und *Moana* kennen. Hier aber erzählt Flaherty sie auf kinematographisch neue, aufregende Weise. Er verbindet die Antagonisten: das Meer und Menschen nicht mehr linear, sondern führt sie in der Parallelmontage simultan zusammen. Und den ersten Kampf zwischen den Naturgewalten und der Gruppe löst Flaherty wie einen fight auf: nach den bekannten Regeln des 180°-Schemas, des continuity-editing-system und der shot-reverse-shot-Wechsel, einschließlich der Dramatik immer näher geschnittener Kadrierungen.

Einige wenige screenshots aus diesem Zweikampf sollen diese Komplexität belegen. Die establishing shots sind als over shoulder-Aufnahmen ausgeführt, die den Blick mit der Handlungsachse identifizieren und die Handlung umrahmen:



Abb. 22: *Man of Aran*, establishing shot, over shoulder, halbtotale: Die Gruppe läuft zum Netz, um es vor den Wellen zu retten



Abb. 23: *Man of Aran*, re-establishing shot, over shoulder, halbtotale: Die Gruppe läuft mit dem geretteten Netz auf den Strand

Der Zweikampf ist als permanenter Wechsel im shot-reverse-shot-Rhythmus montiert und weist in den Kadrierungen sämtliche Varianten auf, von denen hier nur halbtotale, nahe und Detailaufnahmen wiedergeben sind:



Abb. 24: das Meer / Wellen
shot, halbtotale



Abb. 25: die Gruppe
reverse shot, halbtotale



Abb. 26: das Meer / Wellen
shot, nah



Abb. 27: die Gruppe / die Frau
reverse shot, nah



Abb. 28: das Meer / Wellen
shot, groß



Abb. 29: die Gruppe / Hände
reverse shot, groß

Diese Montage verdankt sich nicht allein dem Editor John Goldman, wie Barsam meinte, sondern der bewussten, planmäßigen Aufnahme, der gezielten Kadrierung in der Kameraarbeit Flahertys am Ort des Geschehens. Und man versteht angesichts der schwierigen Ortsverhältnisse, weshalb Flaherty nach immer besseren Objektiven verlangte, die eine noch längere Brennweite hatten und zugleich lichtstärker waren: Anders wäre es ihm nicht möglich gewesen, von Menschen und Wellen auf diese Distanz sogar Detailaufnahmen zu gestalten.

5. Zum Schluss: Flaherty war anfangs vielleicht Autodidakt, aber er hat seinen Stil verändert, indem er sich mit *Nanook* und *Moana* die aktuellen kinematographischen Codes kontinuierlich aneignete. In diesem Sinne kann der eingangs zitierte Flaherty-Satz „First I was an explorer; then I was an artist“ eine neue Bedeutung enthalten: Flaherty war auch Erforscher der Kunst der Kinematographie. Im Falle von *Man of Aran* ist es zudem offensichtlich, dass Flaherty durch seine Zusammenarbeit mit Murnau den Gebrauch der „entfesselten Kamera“ übernahm und kreativ in seine Arbeiten integrierte.

Die exemplarisch angeführten Urteile über Flahertys Dramaturgie, Narration und Montagekunst erscheinen mir deshalb als indäquat, sie bedürfen dringend der Revision. Sound-Spezialisten könnten ferner die Tonfilme Flahertys analysieren und der Frage nachgehen, ob z.B. *Man of Aran* tatsächlich so rückständig ist. Mir erscheint die nachträgliche Vertonung durchaus im Rahmen der damaligen Entwicklung zu liegen; in Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* von 1931 wird auch nur illustrativ vertont: Autos haben z.B. keine Motorgeräusche, sie werden mit einer Hupe identifiziert; ähnlich konzentriert Flaherty die Landschaft oft nur auf Windgeräusche. Für genauere Belege wären allerdings noch weitere Quellenstudien, als ich sie aus dem Materialanalysen herausgezogen habe, vonnöten. So stellt sich die Aufgabe, die Archive aufzusuchen und in Korrespondenzen, Tagebüchern, Arbeitsberichten nach Hinweisen oder Spuren zu suchen, die auch – über die Werke hinaus – in der künstlerischen Reflexion darüber Auskunft geben, wie sehr Flaherty sein Schaffen mit der Entwicklung der Kinematographie verbunden wusste und ihr nicht hinterherlief oder sie gar ignorierte, sondern ihre innovativen Formen aufgriff, um sie behutsam für den Dokumentarfilm nutzbar zu machen.

Literaturangaben

Barsam, Richard: *The Vision of Robert Flaherty. The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

Grierson, John: *Grundsätze des Dokumentarfilms* (1933). Zit. nach: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1998. 100-113.

Petermann, Werner: Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick. In: Friedrich, M. / Hagemann-Doumbia, A. / Kapfer, R. / Petermann, W. / Thomas, R. / van de Loo, M.-J. (Hg.): Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München: Trickster, 1984. 17-53.

Gerhard Lampe

lehrt seit 1997 am Institut für Medienwissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg als Universitätsprofessor hauptsächlich Film- und Fernsehgeschichte und Medienproduktion. Vorher war er u.a. am Department „Film und Fernsehen“ an der Kunsthochschule für Medien in Köln künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter. Lampe ist Dokumentarfilmer und Literatur- und Medienwissenschaftler und hat zahlreiche Publikationen vorgelegt (<http://www.medienkomm.uni-halle.de/institut/team>).