

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 9

Artikel: Blick zurück in die Zukunft
Autor: Leacock, Richard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932209>

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: 11.01.2026

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

BLICK ZURÜCK

RICHARD LEACOCK, EIN FÜHRENDER VERTRETER DER ENTWICKLUNG DES DOKUMENTARFILMS UND

RICHARD LEACOCK

Während die Filmgemeinde dieses Jahr das hundertjährige Jubiläum der Werke der Brüder Lumière feiert, gehört es sich auch zu fragen, was die Zukunft dem Dokumentarfilm bringen wird. Das Folgende stammt aus meiner persönlichen Erfahrung als Dokumentarfilmer, der 1935 sein Debüt gegeben hat – mit «Canary Island Bananas», einem 16mm-Stummfilm von 15 Minuten, den ich im Alter von 14 Jahren geschrieben, realisiert, fotografiert und geschnitten habe. Dazu kommt, was ich über die Vergangenheit im Gespräch mit Robert Flaherty und als sein Kameramann bei «Louisiana Story» (1948) in 14 Monaten Dreharbeit erfahren habe. Nichts von dem, was ich zu sagen habe, kommt aus Büchern von «Theoretikern».

Schon in den zwanziger Jahren hatte sich die Filmindustrie bequem im hochprofitablen Geschäft der *story-films* eingerichtet. Kein besonders teures Unternehmen. Ein Kameramann, eine kleine und relativ tragbare Kamera von etwa zehn Kilo, ein Stativ, ein paar Gehilfen und die Schauspieler. An Schauspielern fehlte es nie, sie waren als verschlagene Leute von zweifelhaften moralischen Grundsätzen bekannt, die, von Theater zu Theater reisend, von der Hand in den Mund lebten. Das Problem, das die Produzenten jener Zeit hatten, war, einen Weg zu finden, Aussenstehende davon abzuhalten, sich in diese neue Industrie einzumischen. Die Lösung bestand darin, Filme mit Star-Schauspielern zu identifizieren, diese mit einem Vertrag an ein spezifisches Studio zu binden und die Filme zu verkaufen, indem der Name der Stars als Zugpferd verwendet wurde. Kombiniert mit einer Werbung, die mit den hohen Kosten von Stars und *production values* prahlte, schuf das eine künstliche, aber nicht minder reale Schranke für Möchtegern-Produzenten. Keine andere Industrie prahlt mit ihren horrenden Kosten, und bald schon war man soweit, hatte man das *Million Dollar Movie*.

Robert Flaherty (1884-1951) machte bei diesem Spiel nicht mit. Er, der als Sohn eines Bergmanns und späteren Goldsuchers noch 1912 selbst nach Eisenerz suchte und zwei Jahrzehnte lang Kanadas Norden bis in die Subarktis erforschte, wollte seine Vision vom Leben seiner Freunde, der Eskimos, mitteilen. Durch seine eigenen Augen gesehen; aufgezeichnet auf 35mm-Film, den er dort in der Arktis selber entwickelte, kopierte und montierte. Ein verrücktes Unterfangen.

ERFINDUNG EINER FORM

Die Filmindustrie war nicht daran interessiert. Sie hatte sich seit den Lumière-Brüdern entwickelt: Das moderne Publikum wollte Dramatik, Liebe, Sex, Spannung.... So ging Flaherty zu den einzigen Leuten, die ein kommerzielles Interesse am kalten Norden hatten: zur Pelzfirma Revillon Frères in Paris. Und er realisierte den vielleicht ersten «Werbefilm», «Nanook of the North» (1922). Wie es ihm gelang, Roxy, den Kinobesitzer, davon zu überzeugen, den Film dann auch zu spielen, ist eine andere



«Nanook of the North» (1922) von Robert Flaherty

IN DIE ZUKUNFT

DES DIRECT CINEMA, GIBT EINEN KURZEN ABRISS
SIEHT NEUE MÖGLICHKEITEN DANK CD-ROM.

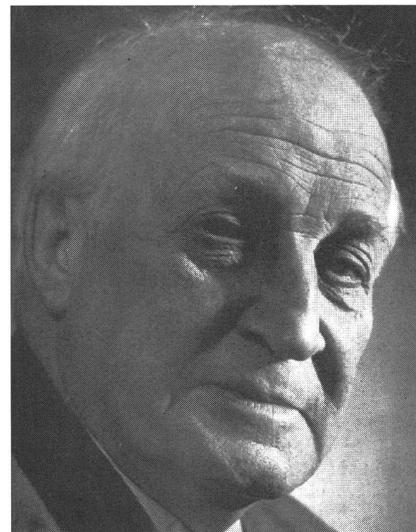
Geschichte. Er schaffte es, und der Film wurde ein bescheidener Erfolg, eine «Ausnahme von der Regel», und er ist bis heute ein Meisterwerk des Dokumentarfilms geblieben.

Als Folge dieses überraschenden Publikumserfolges gab Jesse L. Lasky von Paramount Flaherty den finanziellen Rückhalt, um einen «zweiten Nanook» zu drehen. Diesmal ging er nach Samoa und verbrachte dort zwei Jahre mit seiner Frau Frances, seinen drei Töchtern, einer Krankenschwester und 15 Tonnen Ausrüstung und Möbeln. Er lebte mit seinen von ihm bewunderten Gastgebern zusammen, filmte, entwickelte und kopierte den Film in einer Höhle und spielte ihn nachts seinen Schauspieler-Mitarbeitern vor. Zwei Jahre Arbeit, um «Moana» (1926) zu realisieren. Aber Paramount interessierte sich nicht für diesen wunderbaren Film, der den Durchbruch nie wirklich geschafft hat – bis heute nicht. Vielleicht war es Paramount wohler mit der Gewissheit, dass «Nanook» eine Ausnahme war.

Mit diesen beiden Filmen hatte Flaherty eine Form erfunden: Die stumme dokumentarische Version der Sequenz. Nicht zu verwechseln mit den Routine-Sequenzen des Spielfilms oder den stilisierten Sequenzen, die die sowjetischen Filmemacher später entwickeln sollten. Die erste von Flahertys grossartigen Sequenzen in «Nanook» entwickelte sich rund um den Bau des Iglus. Der Prozess des Bauens ist nur ein kleiner Teil der Zuschauer-Erfahrung. Da ist die Mutter, das Kind schaut ihr – gelangweilt – über die Schulter; der Sohn spielt in der Nähe; das Geheimnis des Fensters; der Unterschlupf für die Welpen. Die Verwendung von Grossaufnahmen, die häufig dazu dienen, zu verbergen, was gerade vorgeht, und so eine visuelle Spannung schaffen, damit nichts offensichtlich erscheint.

Später, in «Moana», schuf er Sequenz um Sequenz von ähnlichem Geiste, aber nie gleich. Pea, der Junge, räuchert einen Krebs aus seinem Felsenversteck. Erst ganz am Schluss der Sequenz wird klar, was er eigentlich macht. Die Schlinge für das Wild auslegen, aber für

Robert Flaherty, der Vater des kreativen Dokumentarfilms



welches Wild? Pea klettert auf die Kokospalme, wobei Flaherty durch die aussergewöhnliche Verwendung von Linsen mit langer Brennweite den Eindruck unermesslicher Höhe erweckt. Diese Sequenzen sind einzigartig in der Filmgeschichte. Filme, die mit Flahertys eigenen Augen, seiner eigenen Kamera, auf von ihm ausgewähltem Filmmaterial geschaffen wurden («Moana» war der erste Spielfilm, der ganz auf panchromatischem Material gedreht wurde), entwickelt und kopiert von einheimischen Helfern, die er ausgebildet hatte. Keine Crew, kein Produzent, der ihm über die Schulter blickte, kein Aufnahmleiter. Er verdrehte viel Material (nicht nach heutigen Massstäben allerdings), und er nahm sich Zeit – zwei Zutaten, die er für seine Arbeit als wesentlich ansah. Dafür wurde er allgemein verachtet.

FILME FÜR EIN HIRNLOSES PUBLIKUM

Das Ende der Stummfilmzeit nahte. Theatralische Spielfilme waren mehr und mehr mit Zwischentiteln vollge-

TITEL DOKUMENTARFILM



«Louisiana Story» (1948) von Robert Flaherty

stopft, die uns mitteilten, was die Leute einander sagten. Sogar die Russen, die ein Zeichensystem entwickelten, das durch das Nebeneinanderstellen unverbundener Einstellungen Bedeutung schuf (ein von der intellektuellen Filmgemeinde verehrter, unter dem mythischen Namen «Montage» bekannter Stil), machten mit Zwischen-titeln überladene Filme.

Der Synchrontron tauchte gegen Ende der zwanziger Jahre auf. Endlich konnten die Hollywood-Studios das machen, was sie schon lange machen wollten: *film plays*, Film-Schauspiele. Die Ausrüstung war schwer-fällig und empfindlich, die wirkliche Welt war voller unbrauchbarer Geräuschen: also rein ins Studio und eine Welt erschaffen, wie du sie haben willst.

Donnergrollen kam auf in Hollywood. Einige der Vertragsstars, auf denen das ganze System ruhte, wurden frech. Sie waren so reich und abgehoben, dass sie meinten, ihren Schöpfern den Tarif erklären zu können. Aufstand! Die Geburt eines anderen Studios, das den Stars gehörte, United Artists, das natürlich genau die gleichen Methoden wie die anderen Studios anwendete. Nicht wirklich ein Problem, aber man blickte einen Augenblick lang auf die Dreisten, und die Folge war eine Schwemme von Verträgen, die unter dem Vorwand aufgelöst wurden, die Stars würden es in den neuen Talkies, den Tonfilmen, nicht schaffen.

Die Spielfilmherstellung trat mit einer Technolo-gie in die dreissiger Jahre ein, die sich bis heute nicht wesentlich verändert hat. Nach und nach wurde die Farbe eingeführt, die Bildverhältnisse wurden verändert, um die Fernsehausstrahlung zu erschweren, die Leinwände wur-den bald grösser, bald kleiner. Die Equipen wurden grösser, die Ausrüstung schwerfälliger, die Fahrer wurden arroganter, die Star-Gehälter astronomischer, und in der Folge haben die grossen Studios die Schlacht gegen die Star-Monster, die gerissenen Mediengiganten, Banken

und Tycoons verloren, die jetzt auf einer untergehenden Industrie sitzen, die nur das grösste weltweite Publikum beliefert, ein Publikum, das so gross ist, dass es – fast definitionsgemäss – hirnlos ist.

ENTWICKLUNG IN EINE SACKGASSE

Es überrascht nicht, dass die Geschichte des Dokumen-tarfilms radikal anders ist, sich aber schliesslich in einer ähnlich misslichen Lage befindet. Die Revolution des Synchrontons, die die Träume der Studios erfüllte, schuf für uns Dokumentarfilmer eine unmögliche Situation. Da wir diese schwerfällige, empfindliche Ausrüstung beim besten Willen nicht auf unsere Reisen mitnehmen konnten, fuhren wir einfach damit fort, Stummfilme zu drehen, und fügten Ton als *voice-over*-Kommentar und als Musik bei. Dieses Vorgehen erlaubte es, uns von Filmen über das Leben, Jagen und Reisen der Leute zu entfernen und uns mit sozialen Problemen auseinander-zusetzen, die oft alles andere als visuell waren. Filme, die sich für einen Wechsel stark machten wie «The Plow That Broke the Plains» (1936) und «The River» (1937), die Pare Lorentz während der Depressionszeit für die US-Regierung gedreht hat, sind wunderbare Beispiele für den neuen Ton-Dokumentarfilm. Mit bewegender symphonischer Musik von Virgil Thomson und einer dröhnen-den Stimme, die poetische Zeilen las, wie etwa:

Starke Winde und Sonne
Ein Land ohne Flüsse
Und mit wenig Regen

Farmer, an seinen Pflug
gelehnt

Siedler: Pflüge auf eigenes
Risiko

Gepflügtes Feld

Zweihundert Meilen bis zum Wasser
Zweihundert Meilen bis zur Stadt

Aber das Land ist neu

Weizen

Viele wurden enttäuscht
Der Regen blieb aus
Und die Sonne verbrannte
die dünne Erdschicht
(...)

Weizenernte
Verlassener Schuppen
auf Wüstenboden

In diesen Filmen ist kein Bedarf mehr an Sequenzen. Die Einstellungen tendieren dazu, Ikonen zu sein, und sehr bald wurden diese Ikonen Klischees.

Gegen Ende der dreissiger Jahren gingen die Dokumentaristen in die richtige Welt hinaus, mit Tonnen von Ausrüstung, fertigen Drehbüchern inklusive «spontanem» Dialog, aber meistens wurde das Interview dann doch mit der «wirklichen» Person gefilmt. Die Konzentration auf das gesprochene Wort, sei es Dialog oder Kommentar, liess die Aufmerksamkeit von der Sequenz abrücken. Filmemachen wurde mehr und mehr

zur mechanischen Prozedur, die von technischen Experten, von Profis, ausgeführt wurde. Es war eine gegenläufige Bewegung: Die Spielfilmleute zogen wieder in die richtige Welt, und die Dokumentaristen äfften die Studiotechnik nach. Eine Sackgasse.

Erst Ende der fünfziger Jahre wurde – dank der Erfindung des Transistors und des daraus resultierenden Miniatur-Tonbandgeräts – eine Lösung möglich. Das Ideal: fähig zu sein, Bild und Ton aufzuzeichnen, ohne in den natürlichen Fluss der Ereignisse einzugreifen, die Story mit möglichst wenig Einwirkung bei ihrer Entfaltung beobachten zu können.

APÉRO-HÄPPCHEN

Um 1960 herum hatten wir diese Möglichkeit entwickelt, und eine Gruppe von uns um *Robert Drew* machte eine Serie von Filmen, die Regeln folgten, die wir uns selbst gegeben hatten: Die Equipe bestand nie aus mehr als zwei Leuten, einem Kameramann, der die Handkamera führte, und einem Reporter oder Journalisten mit dem kleinen Tonbandgerät. Keine Kabel verbanden Kamera und Röder, aber sie waren synchron. Wir interviewten unsere Partner nie, nie baten wir irgendjemanden darum, etwas für uns zu tun, wir setzten kein Licht ein, wir führten uns anständig auf, kleideten uns angemessen und hatten eine respektvolle Beziehung zu denen, die wir filmten; wir haben nie jemanden bezahlt. In den frühen Tagen dieses Projekts schnitten wir die Filme auch selber. Ein Minimum an Kommentar vermittelte die wesentliche Information, aber keine Meinungen.

1960 war immer noch die Frühzeit des Fernsehens. In Frankreich und Kanada gab es andere Experimente. Es war eine wunderbare Zeit für uns Dokumentaristen, aber die Fernsehindustrie hatte weltweit ihre eigene Tagesordnung, und sehr wenig veränderte sich. Die neue Ausrüstung machte die Nachrichtenmeldungen sensationeller, aber das System brauchte massenhaft Material, und was wir gemacht hatten, war zu kompliziert. Schliesslich ist es viel einfacher, Leute zu interviewen, es ist billiger und schneller – so funktioniert's halt. Die Industrie hat kein Interesse an grossartigen Filmen. Sie machen einen Film, zeigen ihn einmal und gehen zum nächsten über. Wie wenn man einen Wal mit Apéro-Häppchen füttert! Für mich gibt's keinen wirklichen Unterschied zwischen den kommerziellen Sendern und den Bildungs- und Kulturkanälen. Sie alle müssen ein Millionenpublikum bedienen, um zu überleben.

LICHTBLICK DANK NEUER TECHNIK

Wir hatten ein technisches Problem gelöst und es befreite uns in dem Ausmass, als wir zeigen konnten, was möglich war. Allerdings waren die einzigen Leute mit genug Geld, um unsere Filme zu bezahlen, nicht daran interessiert. In jener Zeit, den frühen sechziger Jahren, waren sie ganz entschieden nicht interessiert. Filme zu machen wurde teurer und teurer. 30'000 Dollar pro Stunde, dann 100'000, 200'000 Dollar pro Stunde! Unterdessen ging Hollywood pro Film von 50 Millionen auf 100, vor kurzem sogar auf 150 Millionen Dollar pro Film, wovon 50 Millionen an den «Star» gehen!

Absurd! Wie können wir diesem Wahnsinn entkommen?

Etwa vor zehn Jahren kam Video 8 auf. Endlich beeindruckte mich das Videobild. Die Qualität, die Mobilität, die aussergewöhnliche Sensibilität dieser kleinen, für Touristen geschaffenen Maschine, die die Profis im allgemeinen verachteten. Ich liebe sie! Ich kann drehen, wann immer ich will. Ich muss nicht auf Geldbettel tour gehen. Ich lebe und arbeite mit *Valérie Lalonde*, wir nehmen nur auf Video auf, was uns fasziniert, was wir lieben. Wenn etwas Seriöses daraus wird, können wir die neueste Digitalschnittausstattung mieten, und wenn wir hart und gut arbeiten, können wir den ganzen Film zu einem vernünftigen Preis machen, sagen wir für 4'000 Dollar Fremdkosten pro Stunde, oder etwa einem Hundertstel eines 16mm-Films. Aber wir haben immer noch das Problem der Auswertung. Kinos kommen dafür heute nicht mehr in Frage, und das Fernsehen ist keine Lösung. Sie wollen ein Millionenpublikum, wir sind mit Tausenden zufrieden. Man kann Kassetten in Umlauf bringen, aber das ist schwerfällig.

Wenn alles planmäßig verläuft, wird in rund zwei Jahren die neue Version dessen, was heute CD-ROM heisst, etwa zwei Stunden Hochqualitäts-Vollbild-Video aufnehmen können, plus grosse Textmengen, die ausgedruckt oder ab Bildschirm gelesen werden können, plus Standbilder, Diagramme, Musik... alles sofort abrufbar.

Das wird es uns erlauben, Filme zu machen, die Informationsquellen, Stimmungen und Gefühle mit den geeigneten Medien statt mit nur einem verbinden können. Und all das auf einer CD, die zu geringeren Kosten als ein Buch hergestellt und an grosse und kleine Publikumsgruppen wie Bücher oder Schallplatten vertrieben werden kann.

A whole new ball game, wie man in Amerika sagt! ■

Übersetzung: Corinne Siegrist-Oboussier