

**NANOOK OF THE NORTH (USA 1922, Robert J. Flaherty):  
Repertoiremusik und Neukomposition**

Roswitha Skare (Tromsø)

*Einleitung*

NANOOK OF THE NORTH [NANUK DER ESKIMO] war der erste Film Robert J. Flahertys (1884–1951). Flaherty hatte bereits auf Expeditionen in den 1910er Jahren über 70 000 Fuß mit Film aufgenommen (vgl. Danzker 1979, 52–64). Als er dieses Material jedoch redigieren wollte, fiel seine Zigarette in den Film und ließ diesen in Flammen aufgehen. Flaherty konnte den Film nicht vergessen und entschied sich dafür, zurückzureisen und einen neuen Film zu drehen:

1920 . . . To make a long story short, I could not forget the film; I decided to go North again, this time wholly for the purpose of picturing the people I had come to like so much. Mr. John Revillon and Capt. Thierry Mallet, of Revillon Freres, undertook to finance the project. Their fur post at Cape Dufferin, on northeastern Hudson Bay, was to be the nucleus for my work. (zit. nach Griffith 1953, 38)

Obwohl Flaherty für uns heute vor allen Dingen als Regisseur bekannt ist, betrachtete er sich selbst nicht in erster Linie als Künstler, sondern als Entdecker: »First I was an explorer; then I was an artist« (zit. nach Barsam 1988, 4). Flaherty war Mitglied der Royal Geographical Society und schrieb eine Reihe von Artikeln über seine Expeditionen und seine Filmarbeit unter arktischen Verhältnissen.

NANOOK OF THE NORTH präsentiert alltägliche Episoden aus dem Leben von Nanook und dessen Familie: Wir sehen Nanook auf der Jagd nach Nahrung, wie er ein Iglo baut und wie die Familie auf ihrem Hundeschlitten durch die Eisöde reist. In der Filmgeschichtsschreibung wird NANOOK häufig als erster Dokumentarfilm, aber auch als erster ethnographischer Film bezeichnet (vgl. beispielsweise Petermann 1984 und Ruby 2000).

Der Film hatte am 11. Juni 1922 im New Yorker *Capitol* Premiere und hatte unerwartet großen Erfolg in Nordamerika, aber auch in Europa.

Since its release in New York City in the summer of 1922, it has been screened throughout the world, by culturally diverse audiences in college documentary film classes, grade schools, and at film festivals in the United States, Canada, Europe, and Asia. (Berger 1995, 177)

Wenn man davon ausgeht, dass etwa 93 Prozent (Horak 1998, 48) aller Stummfilme im Laufe der Jahre verschwunden sind – entweder weil sich der Nitratfilm aufgelöst hat oder weil sie als nicht wertvoll aufgefasst und weggeworfen wurden – ist es erstaunlich, dass gerade NANOOK erhalten werden konnte und bis heute auf Filmfestivals gezeigt wird. Eine Erklärung dafür können die vielen Kopien von NANOOK sein, die in unterschiedlichen Archiven und Bibliotheken überlebt haben. Für das heutige Publikum ist der Film zudem einfach und kostengünstig auf VHS oder DVD zugänglich. Die restaurierte und inzwischen digitalisierte Version ist – so Steven Dobi – »a *Nanook* whose visual composition, timing and sequence match as closely as possible the original film which opened in New York City at the Capitol Theater in June of 1922« (Dobi 1977, 8).

Obwohl der restaurierte Film so nah wie möglich am Original liegt, gibt es mehrere Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Versionen, die im Laufe der Jahre gezeigt wurden. In diesem Beitrag möchte ich auf vier

Versionen des Films eingehen, die über unterschiedliche Filmmusik<sup>30</sup> verfügen und mit unterschiedlichen Vorführsituationen verbunden sind. Dabei konzentriere ich mich jeweils auf eine Szene, die »Winter«-Szene.

### *1922: Premiere im Capitol*

Heute stehen weder Aufnahmen noch andere Quellen aus dem Jahre 1922 zur Verfügung, die Auskunft über die Vorführsituation und die Wahl der Musik geben können. Denn obwohl sowohl die *New York Times* vom 12. Juni 1922 als auch *Moving Picture World* vom 24. Juni 1922 von der Premiere berichteten, bleibt die Filmmusik völlig unerwähnt. Heute weiß man lediglich, dass *Nanook* am 11. Juni 1922 im New Yorker *Capitol* Premiere hatte. Das *Capitol* war zu diesem Zeitpunkt ein Kino mit 5300 Sitzplätzen.<sup>31</sup> Daraus kann man immerhin schließen, dass der Film mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Orchester begleitet wurde:

A film shown in a theater of this size, obviously, could not have been accompanied by a mere piano. To accompany films as well as vaudeville acts, most of these venues had orchestras on their payrolls. Most of them, too, installed in their orchestra pits the elaborate and expensive new instrument called the theater organ. (Wierzbicki 2009, 46)

Aus Zeitschriften wie *Moving Picture World* können wir zudem erfahren, wie die Premiere des Films vorbereitet wurde:

---

<sup>30</sup> Ein anderer wichtiger Unterschied sind die unterschiedlichen Vorwörter. Vgl. dazu Skare 2010.

<sup>31</sup> Vgl. zur Größe der Kinos und der jeweiligen Orchester auch Kreuzer 2003, 43ff.

the Capitol management and Pathe had secured for the ›Nanook‹ premiere the interest of society leaders and the entire membership of the American Geographical Society, the Explorer's Club, the Canadian Club, and other organizations of wide influence in travel and outdoor recreation. (MPW 1922, 707)

Sowohl im *Museum of Modern Art* (MoMA) in New York als auch im *British Film Institute* (BFI) in London findet man eine Kopie des 1922 gezeigten 35-mm-Kinofilms, der für die französische Pelzfirma *Revillon Frères* produziert worden war. Dieser Film war 1525 Meter lang, was etwa 79 Minuten Vorführzeit entspricht, und wurde in Kinos unterschiedlicher Größe gezeigt. Wie zu diesem Zeitpunkt üblich, wurde der Film gemeinsam mit Musikempfehlungen vertrieben. Solche Musikempfehlungen konnten konkrete Titel oder lediglich eine Beschreibung von Tempo und Stimmung der Musik enthalten und wurden als »musical suggestions«, »musical settings«, »musical programs«, »musical plots« oder »music cues« geführt.

### *Ernst Luz: Musical Plot*

Im *Campaign Book for Exhibitors* findet sich eine ganze Reihe von unterschiedlichen Materialien, die Veranstalter verwenden konnten, um für den Film zu werben. Auf Seite 14 sind Ernst Luz' Musikvorschläge für den Film zu finden.

Ernst Luz, der bereits seit 1912 in der Zeitschrift *Moving Picture News* eine Spalte unter dem Titel »The Musician and the Picture« hatte, ist in der Filmmusikgeschichte bekannt für seine »musical plots« (vgl. Wierzbicki 2009, 39f). Luz beschreibt für NANOOK zunächst, welche Art von Musik er vorschlägt – wie beispielsweise Wiegenlied oder Walzer. Er schlägt weitere

konkrete Titel vor – dabei ist auch vermerkt, welche der Titel kostenpflichtig sind – und gibt schließlich Hinweise für diejenigen Stellen des Films, an denen der jeweilige Titel beginnen und enden soll. Da der Film offenbar auf sechs Filmrollen vorlag, schlägt Luz jeweils drei Titel pro Rolle vor, insgesamt 18 Melodien. Carl Fischer und G. Schirmer – zwei der in Klammern angegebenen Herausgeber der jeweiligen Noten – dominierten den amerikanischen Markt für klassische Musik zu diesem Zeitpunkt (vgl. Wierzbicki 2009, 50). Bei den vorgeschlagenen Titeln handelt es sich offenbar um populäre Musik: beispielsweise das Volkslied *An Eskimo Lullaby* mit anonymen Komponist und Textverfasser (1. Zeile: »Still now and hear my singing«).<sup>32</sup> Für das längste der Musikstücke (Nr. 17: »Morning Journal« ist etwas länger als fünf Minuten) gibt Luz eine detaillierte Beschreibung:

A long concert waltz with a long introduction in hurried tempo, suggesting the dramatic. The picture ends with a Nocturne of the lighter character. At no time select heavy numbers as the picture can only benefit by character illustration and like musical interpretation. (*Campaign Book for Exhibitors*, 74)

Während Luz eine bestimmte Musik vorschlägt, warnt er auch vor dem Einsatz unpassender Musik: »Music selected should maintain and never disturb the Arctic Zone or Eskimo atmosphere«. Luz schlägt Eskimo- oder skandinavische Musik vor: »Eskimo or quaint melodious music of Scandinavian character should be selected.« (*Campaign Book for Exhibitors*, 74)

---

<sup>32</sup> Vgl. dazu <http://www.lib.utk.edu/music/songdb/songdb.php?word=0&title=A%20LULLABY> (Stand: 5. Oktober 2013).

So ist nicht verwunderlich, dass er beispielsweise das Stück *Frühlingsrauschen* des norwegischen Komponisten Christian Sinding (1856–1941) für die erste Szene im dritten Teil vorschlägt. Diese Szene unter der Überschrift »Winter...« beginnt mit folgendem Zwischentitel:

Winter...

Long nights – the wail of the wind – short, bitter days –  
snow smoking fields of sea and plain – the brass ball of  
sun a mockery in the sky – the mercury near bottom and  
staying there days and days and days.

Vor den Augen der Zuschauer erscheint in dieser Szene eine öde, fast menschenleere Landschaft; lediglich im Hintergrund bewegt sich eine Person. Wir sehen, wie der Wind den Schnee aufwirbelt und durch die Gegend bläst – und im Inneren hören wir vielleicht das Heulen des Windes.

Nun steht bereits der Titel *Frühlingsrauschen* im Gegensatz zu dieser mit »Winter« überschriebenen Szene. Sindings Musik, die von starken dynamischen Kontrasten und einer lebhaften Modulation geprägt ist, soll »agitato«, also in einem rastlosen und beschwingten Stil gespielt werden. Inwieweit das Publikum diese Musik als passend zu den eher trostlosen und wenig Handlung zeigenden Bildern dieser Szene erlebt, ist sicherlich von Person zu Person unterschiedlich. Zudem weiß man wenig darüber, wie das Publikum 1922 auf diese Musikkwahl reagierte. Immerhin stimmt die Wahl skandinavischer Musik einerseits mit dem ersten Rat Ernö Rapées überein: »– Firstly – determine the geographic and national atmosphere of your picture« (1925, 13). Andererseits war offenbar »agitato« eher Gaunerfilmen vorbehalten: »The Villain ordinarily can easily be represented by any Agitato of which there are thousands.« (Rapée 1925, 14)

Luz schlägt einerseits konkrete Titel vor, gibt andererseits aber auch generelle Ratschläge für den Einsatz von bestimmten Musiktypen, die dem

Kinobesitzer die Möglichkeit geben, eigene Melodien zu wählen, sei es auf Grund seiner Vorlieben oder aus ökonomischen und praktischen Gründen. Die von Ernst Luz zusammengestellten Musikvorschläge sind damit völlig in Übereinstimmung mit der gängigen Praxis dieser Jahre, wie sie Werner Loll beschreibt:

Unter dem Begriff Cue Sheet ist eine Liste zu verstehen, in der eine Abfolge von Stücken in Korrelation mit dem filmischen Geschehen aufgeführt ist und die zusammen mit den Filmkopien an die Lichtspielhäuser geliefert wurden. Zunächst sind sie häufig noch recht allgemein gehalten und legen lediglich Charakter, Tempo und Genre der Musik fest. Später werden auch bestimmte Stücke vorgeschlagen, wobei populäre Musiken und Kompositionen der ernsten Musik häufig bedenkenlos gemischt werden. (Loll 2012, 87)

#### *James C. Bradford: Thematic Music Cue-Sheet*

Neben dem »music plot« von Ernst Luz findet man im Archivmaterial auch das von James C. Bradford zusammengestellte »thematic music cue-sheet«. Auf dem Deckblatt findet man neben dem Titel des Films auch dessen Untertitel, den Namen der Produktionsgesellschaft und den Namen Flahertys zusammen mit seiner Mitgliedschaft in der Royal Geographical Society (F. R. G. S.). Man erfährt zudem, dass Bradfords Vorschläge zum Patent angemeldet waren: »(Pat. Applied for)«, was diesem Vorschlag offizieller erscheinen lässt als der Vorschlag von Luz.

Die von James C. Bradford zusammengestellten Vorschläge bestehen aus 24 Stücken. Bradfords »cue sheet« ist jedoch nicht nur eine Liste von Titeln, wie bei Luz, sondern liefert auch die Noten für die verschiedenen Melodien. Dies macht es für die Musiker einfacher, den Charakter der jeweils vorge-

schlagenen Melodie zu erfassen, auch wenn der betreffende Titel nicht in der Bibliothek des Kinos vorlag:

The artist who cues the picture for this sheet may specify a certain music number for a certain title or action, but the oldtime handicap is obviated by the fact that a strain of the musical selection he specifies is printed on the sheet. (MPW 1924, 32)

In Nummer 4 führt Bradford ein Thema – »Nanook Theme«: Nanook's hunt for the year – ein, das in Nummer 7 und 20 wiederholt wird. Die für die hier besprochene »Winter«-Szene vorgeschlagene Musik ist die Nummer 12, die ebenfalls in Nummer 24, ganz am Ende des Films noch einmal wiederholt wird. Bradford schlägt zum Teil klassische Musik von Edvard Grieg und Antonín Dvořák vor, aber auch Melodien von zu dieser Zeit bekannten Komponisten wie Joseph Carl Breil, Otto Langey, Henry Hadley und John Stepan Zamecnik (vgl. Cooke 2008, 18, 26). Bradford gibt lediglich die Länge der einzelnen Stücke in Minuten an, die zwischen 1 und 6 Minuten variiert.

Dass Bradford ein Nanook-Thema einführt, ist in Übereinstimmung mit Rapées zweitem Rat für die Wahl von Filmmusik:

– Secondly – embody everyone of your important characters with a theme. Undoubtedly there will be a Love Theme and most likely there will be a theme for the Villain. If there is a humorous character who makes repeated appearances he will also have to be characterized by a theme of his own. (Rapée 1925, 13)

Das Nanook-Thema unterstreicht zudem, dass es sich bei Nanook um die Hauptperson des Filmes handelt, was bereits durch den Titel des Films und nicht zuletzt durch Flahertys Art zu Filmen deutlich wird.

Für die Winterszene (Nummer 12 und 24) empfiehlt Bradford Antonín Dvořáks »Largo«, also eine eher langsame Musik. Dieser Largosatz stammt



aus Dvořáks vielleicht bekanntesten Werk, seiner 9. Symphonie mit dem Untertitel »Aus der neuen Welt«. Im Gegensatz zu Sindings »Frühlingsrauschen« ist Dvořáks »Largo« aufgrund des langsamen Tempos und der eher trauernden Stimmung vielleicht eher in Übereinstimmung mit den Bildern zu sehen. Dvořáks Symphonie ist auch unter den Werken, die Rapée für Landschaftsfilme empfiehlt:

purely melodious music moving in the same atmosphere as the picture; the Andante Movement of symphonies such as the ›New World‹ by Dvorak or the ›Rustic Wedding‹ by Goldmark or the ›5/4 Movement of Tschaikowsky's 5th‹ will be found very pleasing and satisfactory material. (Rapée 1925, 9)

Dass sowohl Luz als auch Bradford Musik für den Film vorschlagen, die bereits existiert und einem großen Publikum bekannt und vertraut ist, ist keineswegs überraschend. Zu diesem Zeitpunkt hatten die wenigsten Filme spezialkomponierte Musik. Vielleicht überraschend ist dagegen die eher leichte und melodiöse Musik, die für uns im Gegensatz zu der eher monotonen Handlung zu stehen scheint. Eine mögliche Erklärung dafür kann sein, dass die gezeigten Ereignisse, aber vor allem die Umgebung für einen westlichen oder europäischen Zuschauer fremd und exotisch angemutet haben müssen, und dass solche exotischen Szenen nicht selten mit Musik begleitet wurden, die eher als lustig oder munter empfunden wurde.

Obwohl wir auf die »cue sheets« von Luz und Bradford zurückgreifen können, wissen wir sehr wenig darüber, wie der Film eigentlich in den unterschiedlichen Kinos vorgeführt wurde. So ist zum Beispiel die Aktivität von Geräuschemachern an keiner Stelle vermerkt, obwohl bekannt ist, dass bei vielen Vorführungen neben dem Pianisten oder einem Orchester auch Geräuschemacher anwesend waren. Lediglich annehmen kann man deshalb,

dass filminterne Geräusche wie das Bellen der Hunde, das Laufen auf Schnee und Eis oder das Heulen eines Sturms bei diesen Vorstellungen zur Geräuschkulisse beitrugen.

Wie bereits erwähnt, kann man für die Premiere und spätere Vorführungen lediglich vermuten, dass der überraschende Erfolg des Films dazu beigetragen hat, dass der Film in größeren Kinos mit größerer Orchesterbesetzung anstatt mit einem einzelnen Pianisten vorgeführt wurde. Inwieweit die verschiedenen Kinos den Vorschlägen von Luz oder Bradford folgten oder eigene Musik zusammenstellten, kann nicht rekonstruiert werden. Für Nanook gibt es keine Überlieferungen wie für Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* [DIE GEBURT EINER NATION] (USA 1915), der in der Geschichte der Filmmusik immer wieder als Beispiel herangezogen wird.

Man weiß heute allerdings, dass die Verwendung der »cue sheets« nicht so verbreitet war, wie man lange Zeit angenommen hat. Viele Vorführorte arrangierten nach wie vor ihre eigene Musik, um Geld und/oder Zeit zu sparen. Außerdem war es nicht ungewöhnlich, dass ein Film an unterschiedlichen Orten mit unterschiedlicher Musik vorgeführt wurde.

The cue sheet would be practical, however, only if the theater's library already contained or could quickly acquire whatever pieces the cue sheet specified; assuming the theater employed an orchestra, it would likewise be practical only if the prescribed music existed in arrangements that suited the instrumentation and the performance ability of the accompanying ensemble. (Wierzbicki 2009, 65)

Immerhin kann aus den »cue sheets« für die hier vorgeführte Szene entnommen werden, dass eher beschwingte bzw. melodiöse Musik gespielt wurde, die für uns heute wenig in Übereinstimmung mit den Bildern zu sehen ist, von der wir jedoch annehmen können, dass sie dem Geschmack des Publikums und den Gewohnheiten der Filmvorführung Anfang der

1920er Jahre entsprach.

### *VHS und DVD: neue Medien – neue Musik*

Für das heutige Publikum sind historische Filme wie NANOOK OF THE NORTH entweder auf VHS beziehungsweise DVD oder auf Filmfestivals zugänglich. In beiden Fällen erlebt das Publikum diese Filme natürlich nicht stumm, sondern wie bereits 1922 unter Begleitung von Musik. Dabei darf man jedoch nicht übersehen, dass der Film seit seiner Premiere 1922 eine Entwicklung durchlaufen hat, die in mehreren Versionen des Films resultiert hat. So produzierte man 1947 mit Genehmigung Flahertys eine Tonfilmversion des Films mit Berry Kroeger als Erzähler. Rudolph Schramm komponierte die Musik, die – wie er behauptete – in der musikalischen Tradition der Inuit stehen sollte. Dieser Film war lediglich 50 Minuten lang und wurde vor allem an Schulen gezeigt und von Bibliotheken ausgeliehen. Soweit mir bekannt ist, existiert eine Kopie dieses Films heute lediglich am Robert and Frances Flaherty Study Center in Claremont (Kalifornien, USA).

1970 initiierte International Film Seminars in New York die Restaurierung des Films. David Shepard wurde mit der Restaurierung beauftragt und versuchte, mit Hilfe verschiedener Archivkopien so weit wie möglich zur originalen Version aus dem Jahre 1922 zurückzufinden (vgl. dazu Dobi 1977 und Shepard 1989). So wurden die Zwischentitel wieder eingesetzt und eine neue Filmmusik von Stanley Silverman komponiert. Diese Version lag 1976 vor und hatte eine Länge von 69 Minuten. Zugänglich wurde der Film nun auf VHS und später auch auf DVD.

1998 wurde diese restaurierte Version von *Criterion Collection* auf DVD mit einer neuen von Timothy Brook komponierten Musik und mit Extramaterial wie einem Interview mit Frances Flaherty aus den 1950er Jahren herausgegeben. Warum man sich in den 1990er Jahren dafür entschied, eine neukomponierte Filmmusik in Auftrag zu geben, wird meines Wissens an keiner Stelle erwähnt. Man kann lediglich vermuten, dass entweder rechtliche Fragen oder aber der Wunsch nach Profilierung in der Reihe von *Criterion Collection* dazu beigetragen haben können.

Nun ist es vielleicht nicht ganz richtig, die Filmmusik der Tonfilmausgabe mit den beiden späteren Filmmusiken zu vergleichen, da die Erzählerstimme einen relativ großen Raum einnimmt. Die Musik gerät dadurch an mehreren Stellen in den Hintergrund. Im Tonfilm sind zudem Geräusche wie das Bellen der Hunde und das Heulen des Windes in mehreren Szenen dominierend.

In der hier besprochenen Winterszene ist Rudolf Schramms (1902–1981) Musik anfangs nur im Hintergrund anwesend, während die Aufmerksamkeit des Zuschauers vor allem von der Erzählerstimme und dem Heulen des Windes in Anspruch genommen wird. Erst allmählich wird die Musik lauter und deutlich bedrohlicher, was die Dramatik der Bilder – Eis, Schnee und Wind – verstärkt. Durch die Narration wird die Bedrohung noch deutlicher; der Zuschauer wird durch Bild und Ton auf den Zusammenhang zwischen Winter und Tod aufmerksam gemacht indem die Erzählerstimme sagt:

›The dead of winter‹ is a phrase that has grim meaning in the far north – all land and sea locked in solid ice – long nights – short, bitter days – the sun, a mocking brass ball in the sky – the wail of the wind – fields of smoking snow –

Im Folgenden wird zudem über Nanooks Schicksal informiert:

Gone are the days of the nesting birds, the walrus and the salmon. Long months lie ahead; it seems there is no living thing anywhere in all the land.

Im Gegensatz zu Schramms dramatischer und bedrohender Musik erleben wir sowohl Stanley Silvermans als auch Timothy Brocks neukomponierte Musik als eher monoton. Beide Musiken stimmen überein mit den Bildern, die wir sehen und übernehmen so eher eine illustrierende Funktion. Beide Musiken sind für eine kleine Besetzung komponiert.

*Neukompositionen: Stanley Silverman (1976) und Timothy Brock (1997)*

Steve Dobi geht in seinem Artikel zur Restaurierung des Films auch auf die Wahl der Filmmusik ein. Zu diesem Zeitpunkt – so Dobi – wusste man lediglich, dass ein »cue sheet« zum Film im Besitz von Flahertys Tochter war, und dass Flahertys Frau Frances den Film privat mit unterschiedlicher Musik vorgeführt hatte:

Monica Flaherty Frassetto, Flaherty's youngest daughter, still has a cue sheet for the film. She has also done research on the film and her research indicates that there may have been an original score composed in Italy for a screening there. Often when the film was shown by Frances, she experimented with accompaniment by Beethoven, Bach, Debussy and more modern composers. (Dobi 1977, 11)

Dobi beschreibt weiter die unterschiedlichen Möglichkeiten für eine neukomponierte Filmmusik:

When the Trustee Music Committee first met, they considered three approaches to the problem of adding an original music score to a film classic:

A score that would sound like the music actually heard by a 1922 movie audience. (This approach was rejected because there was no record of the original score, only a cue sheet, and because of a hesitation that an attempt to re-create 1922 movie music would have the effect of making NANOOK OF THE NORTH quaint).

A more traditional Western Symphonic score. (This was rejected not only because of the high cost of an orchestral recording, but because aesthetically NANOOK ... seemed to require smaller instrumentation.)

A contemporary score composed for a small instrumental group on the basis that the film was still alive in 1976, and not simply an antique with archival value alone. (Dobi 1977, 14)

Während die ersten beiden Möglichkeiten sowohl aus ökonomischen wie praktischen Gründen verworfen wurden, entschied man sich für eine Komposition für ein Kammerorchester. Silverman wählte für die Musikaufnahme eine bereits etablierte Gruppe: »Tashi, a chamber group unique for its instrumentation (piano, clarinet, violin, cello) and for its repertoire, which was largely centred on contemporary composers« (Tashi 2013).

Silvermans Musik versucht die offene und weite Landschaft nachzuahmen: mit nur einigen wenigen Akkorden, die lange gehalten werden, entwickelt sich die Melodie nur langsam. Diese minimalistischen Geräusche stehen damit im Gegensatz zur melodiosen und fast lebhaften Musik, die 1922 zum Film gespielt wurde. Nur an wenigen Stellen mit dramatischem Inhalt wie etwa in den Jagdszenen oder am Ende des Films, wenn die Hunde miteinander kämpfen, nimmt die Musik einen mehr dramatischen Ton an. Die eintönige, zum Teil wenig melodiose Musik unterstreicht die monotone Landschaft und das Warten Nanooks auf beispielsweise einen Fang. Dobi äußert sich zu Stanley Silvermans Musik in der Szene, wo das Iglo gebaut wird und eine Fuge von Bach Verwendung findet, folgendermaßen:

The fugue works wonderfully for the igloo-building sequence. The rest of the score seems to me at times a bit monotonous, and yet seems to reflect the monotony of that frigid and white world. (Dobi 1977, 17)

Eine Neukomposition ist mit hohen Kosten verbunden; selbst die von International Film Seminars in den 1970er Jahren gewählte kleine Besetzung für Silvermans Komposition sprengte das Budget. Trotzdem entschied man sich für die Neuauflage des Film auf DVD in der Serie von Criterion Collection für eine Neukomposition. Timothy Brock, der für die meisten Stummfilmliebhaber kein unbekannter Name – er hat nicht nur eine ganze Reihe von Stummfilmmusiken komponiert, sondern auch die Musik von Charlie Chaplins Filmen restauriert – wurde mit der Aufgabe betraut. Die DVD wirbt deshalb nicht überraschend mit Brocks Musik: »New orchestral score by silent film music specialist Timothy Brock.«

Für Brocks Musik gilt ähnliches wie für Silverman: Monoton und zurückhaltend illustriert die Musik die Bilder, an keiner Stelle steht sie im Gegensatz zu den Bildern und entspricht damit Idealen, die bereits 1924 von Ernö Rapée formuliert wurden: »If you come out of the theatre almost unaware of the musical accompaniment to the picture you have just witnessed, the work of the musical director has been successful« (zit. in Cooke 2008, 16).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. dazu auch die Worte des italienischen Regisseurs Federico Fellini, der den Komponisten Nino Rota mit folgenden Worten lobt: »He knows that, in a film, music is something marginal and secondary, something that cannot occupy the foreground except in a few rare moments and ... must be content to support the rest of what's happening« (zit. in Wierzbicki 2009, 4).

### *Schlussbemerkung*

Obwohl der Zuschauer heute vor allem zwischen zwei unterschiedlichen Video- bzw. DVD-Aufnahmen wählen kann (1976 und 1997) und Bilder und Musik für uns deshalb heute in einem engeren Zusammenhang stehen, hat nicht eine Originalmusik unbedingt Vorrang vor der anderen. Ähnlich wie man den Film in den 1920er Jahren mit unterschiedlicher Musik in unterschiedlichen Kinos oder gar in unterschiedlichen Städten und Ländern sehen konnte, können kann man den Film heute noch unterschiedlich erleben. Dabei ist wenig überraschend, dass die eigens für den Film komponierten Musiken einheitlicher auf uns wirken als die 1922 vorgeschlagenen Zusammenstellungen unterschiedlicher Melodien. Komponisten wie Silverman oder Brocks nehmen Rücksicht auf den Film als Ganzes und wählen eine Strategie, wie sie sich den Bildern gegenüber verhalten. Weder bei Silverman noch bei Brocks steht die Musik im Gegensatz zu den Bildern.

Das heutige Publikum ist daran gewöhnt, Filme – und natürlich auch Stummfilme – mit eigener Filmmusik zu erleben. Zeitgenössische Zuschauer haben jedoch nicht nur ein größeres Wissen um das Filmmedium, sondern auch einen ganz anderen Bezug zu Melodien wie Sindings *Frühlingsrauschen* oder Dvořáks *Largo* als das Publikum aus dem Jahre 1922. Während man in den 1920er Jahren versuchte, beispielsweise die Mittelklasse mit Hilfe klassischer Musik in die Kinos zu ziehen bzw. breitere Schichten an klassische Musik heranzuführen, wird diese Musik heute anders erlebt und gehört. Was 1922 üblich und passend war, würde heute vermutlich als komisch oder ironisch aufgefasst. Zudem sind wir heute an raschere Wechsel in der Musik gewöhnt als dies von Luz mit 18



und von Bradford mit 24 Melodien für einen Film von 79 Minuten Länge der Fall ist. Nicht vergessen sollte man auch, dass die überwiegende Anzahl der Filme zu diesem Zeitpunkt nicht über eine »durchkomponierte[n] Musik[en]« (Loll 2012, 89) verfügte: »Zum Standard wurden Verbindungen von Kompilationen mehr oder weniger bekannter Repertoirestücke mit für den jeweiligen Film neu komponierten Kennmelodien und Überleitungen.« (ebd.) Das für NANOOK OF THE NORTH aufgefundene Archivmaterial belegt diese Entwicklung nicht nur; es deutet auch an, dass unterschiedliche Ausformungen gleichzeitig angeboten werden konnten und zugänglich waren. Gleichzeitung illustrieren auch die neuen Kompositionen von Silverman und Brock das Prinzip, die Musik nicht in den Vordergrund der Publikumsaufmerksamkeit zu rücken; sekundär und unterstützend zu sein sind nach wie vor relevante Charakteristika.

## Literatur

- Barsam, Richard (1988) *The Vision of Robert Flaherty. The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Berger, Sally (1995) Move over Nanook. In: *Wide Angle. A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice* 17.1, S. 177–191.
- Campaign Book for Exhibitors (1980). In: *Studies in Visual Communication* 6.2, S. 61–76.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danzker, Jo-Anne Birnie (red.) (1979) *Robert Flaherty. Photographer/Filmmaker. The Inuit, 1910–1922. An Exhibition*. Vancouver, B. C.: The Gallery.
- Dobi, Steve (1977) Restoring Robert Flaherty's nanook of the north. In: *Film Library Quarterly*. 10.1/2, S. 6–17.
- (1924) Exhibitor Problem Solved by Thematic Music Cue Sheets. In: *Moving Picture World* 6. September 1924, S. 32.

- Griffith, Richard (1953) *The World of Robert Flaherty*. London: Victor Gollancz LTD.
- Horak, Jan-Christopher (1998) Der Fall DIE FREUDLOSE GASSE. Eine Rekonstruktion im Münchner Filmmuseum. In: *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*. Hrsg. von Ursula von Keitz. Marburg: Schüren Verlag, S. 48–63.
- Kendrick, James (2001) What is the Criterion? The Criterion Collection as an Archive of Film as Culture. In: *Journal of Film and Video* 53.2/3 (Summer/Fall), S. 124–139.
- Kreuzer, Anselm C. (2003) *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. 2., erweiterte und überarbeitete Auflage, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Loll, Werner (2012) Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung. In: *Film und Musik als multimedialer Raum*. Hrsg. von Tarek Krohn und Willem Strank. Marburg: Schüren Verlag, S. 85–96.
- Petermann, Werner (1984) Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick. In: *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. Hrsg. von M. Friedrich, A. Hagemann-Doumbia, R. Kapfer, W. Petermann, R. Thoms, M.-J. van de Loo. München: Trickster Verlag, S. 17–54.
- (1922) Premiere of NANOOK OF THE NORTH at the Capitol Is Marked by Many Unusual Tie-up Displays. In: *Moving Picture World* 24. Juni 1922, S. 707.
- Rapée, Erno (1925) *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: Belwin Inc.
- Ruby, Jay (2000) *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Shepard, David (1980) Authenticating Films. In: *The Quarterly Journal of the Library of Congress*. 37, S. 342–354.
- Skare, Roswitha (2010) Nanook of the North (1922) – Zur Rolle paratextueller Elemente für das Verständnis des Films. In: *Neohelicon* 37, S. 231–246.
- Tashi (2013) In: *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/583840/Tashi> (Stand: 08.03.2013).
- Wierzbicki, James (2009) *Film Music. A History*, New York [u. a.]: Routledge, Taylor & Francis.

## Empfohlene Zitierweise

Skare, Roswitha: NANOOK OF THE NORTH (USA 1922, Robert J. Flaherty).  
Repertoiremusik und Neukomposition. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11,  
2014, S. 302–320.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Skare.pdf>

Datum des Zugriffs: 15.4.2014.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Roswitha Skare ([roswitha.skare@uit.no](mailto:roswitha.skare@uit.no)).  
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.  
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the  
author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.