

Roswitha Skare (Universität Tromsø):

## *Nanook of the North* (1922) – Zur Rolle paratextueller Elemente für das Verständnis des Films

In film history Robert Flaherty's *Nanook of the North* (1922) is usually considered the first documentary and possibly one of the best known documentaries of the silent era. It has also been called the first ethnographic film, as well as the first art film. However, this paper will not discuss the question of whether *Nanook* is a documentary, rather it will focus on the fact that there is not only one version of this film, but several different editions. This paper will show how some of the paratextual elements – first of all the different prefaces – change from edition to edition and what kind of influence this has on how viewers perceive the film.

### 1. Einleitung

In seiner Studie *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (in Französisch bereits 1987 unter dem Titel *Seuils*) zeigt Gérard Genette mit Hilfe zahlreicher Beispiele, welche Rolle Titel, Untertitel, Vorworte, Umschlagtexte, aber auch der Bekanntheitsgrad des Autors, sein Alter und Geschlecht, sowie Preise, Ehredoktorwürden und ähnliches für eine Interpretation haben. Genette teilt den Paratext in den Peritext, der – wie Schutzumschlag, Titel, Gattungsangabe, Vor- und Nachwort oder auch verschiedene Motti – relativ fest mit dem Buch verbunden ist, und in den Epitext, der Mitteilungen über das Buch enthält, die in der Regel an einem anderen Ort platziert sind wie Interviews, Briefwechsel oder Tagebücher.<sup>1</sup>

Indem Genette die räumliche Anordnung zum Kriterium dafür macht, ob es sich um peri- bzw. epitextuelle Elemente handelt, ist die Anzahl der jeweiligen Elemente keineswegs stabil, sondern kann sich von Ausgabe zu Ausgabe verändern. Obwohl viele dieser Elemente textbasiert sind, geht Genette auch auf nicht-textliche Elemente wie Format und Umschlaggestaltung ein:

Meistens ist also der Paratext selbst ein Text: Er ist zwar noch nicht *der* Text, aber bereits Text. Doch muß man zumindest den paratextuellen Wert

---

<sup>1</sup> Für eine Übersicht der einzelnen Elemente des Peri- und Epitextes vgl. Skare16.

bedenken, den andere Erscheinungsformen annehmen können: bildliche (Illustrationen), materielle (alles, was zu den typographischen Entscheidungen gehört, die bei der Herstellung eines Buches mitunter sehr bedeutsam sind) oder rein faktische. Als *faktisch* bezeichne ich einen Paratext, der aus einem Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet. (14)

Während Genette international vor allem wegen seiner narrativen Arbeiten Anerkennung fand, blieben seine Arbeiten zum Paratext lange Zeit entweder unberücksichtigt oder nur am Rande behandelt:

Das Konzept des Paratextes ist im Gefolge von Gérard Genettes *Seuils* von 1987 inzwischen gut etabliert. Doch wird seine literatur-, kultur- und medientheoretische Reichweite noch unterschätzt. Dafür dürfte die wohl rhetorische Bescheidenheit mitverantwortlich sein, mit der Genette die Kategorie eingeführt hat. Nur zu gern hat man seine Rede vom Paratext als bloßem "Beiwerk des Buches" im Unterschied zum 'eentlichen' Text wörtlich genommen. (Kreimeier, Stanitzek VII)

Die Herausgeber dieses Bandes mit Beiträgen zur Paratextforschung in Literatur, Film und Fernsehen beziehen sich in der hier zitierten Passage aus dem Vorwort ironischerweise ebenfalls auf den Paratext: nämlich den Untertitel der deutschen Ausgabe *Das Buch vom Beiwerk des Buches*.<sup>2</sup>

Dessen ungeachtet leistet der Band einen wichtigen Beitrag darin, Genettes Begrifflichkeit für andere Medien als das Buchmedium in Gebrauch zu nehmen, denn Genette deutete in seiner Studie lediglich an, dass "Untersuchungen des Paratextes außerhalb der Literatur" (387) zeigen könnten,

daß andere oder sogar alle Künste eine Entsprechung unseres Paratextes besitzen: etwa der Titel in der Musik oder in der bildenden Kunst, die Signatur in der Malerei, der Vorspann im Kino, sämtliche Anlässe zu einem auktorialen Kommentar in Ausstellungskatalogen, Vorworte zu Partituren [...], Plattenhüllen und andere Peritext- oder Epitextträger [...]. (ebd.)

---

<sup>2</sup> Die französische Ausgabe hat keinen Untertitel; der Titel *Seuils* spielt auf den Namen des Verlages Seuil an. Der Untertitel der englischen Übersetzung *Thresholds of Interpretation* scheint treffender als der deutsche, zumal Genette im Ausgangspunkt selbst den Begriff "Seuils" verwendet, der mit "Schwelle" oder "Eingangspartie" übersetzt werden kann.

Gleichzeitig macht Genette auf das Problem der Abgrenzung aufmerksam, indem er den Paratext als eine “Übergangszone zwischen Text und Außer-Text” (388) versteht und den Untersuchenden davor warnt, “diese Zone zu vergrößern, indem man ihre Ränder untergräbt” (ebd.). Diesen Rat folgend konzentrieren sich viele Autoren in ihren Arbeiten entweder auf einzelne Elemente des Paratextes in konkreten Filmen oder aber auf die unterschiedlichen technologischen Entwicklungen wie Kino, Fernsehen und Home-Video bzw. DVD und deren Konsequenzen für die paratextuellen Elemente von Filmen.<sup>3</sup>

## 2. *Nanook of the North* – Paratextuelle Elemente des Films

Robert Flahertys (1884-1951) *Nanook of the North* aus dem Jahre 1922 erzählt die Geschichte des Inuiten Nanook und seiner Familie, die in den extremen klimatischen Gebieten Kanadas täglich gegen Kälte, Hunger und Naturkräfte ankämpfen.

In der Filmgeschichtsschreibung wird *Nanook* nicht selten als einer der ersten Dokumentarfilme bezeichnet<sup>4</sup> und ist wahrscheinlich unter den bekanntesten der Stummfilmzeit:

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 177)

Neben der Bezeichnung Dokumentarfilm findet man in der Literatur außerdem Kategorisierungen wie einer der ersten ethnographischen Filme und einer der ersten

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch Böhnke, der neben Genette unterschiedliche filmtheoretische Annäherungen diskutiert und sich vor allem mit Vor- und Abspann als Rahmen von Filmen beschäftigt. Böhnke geht außerdem auf unterschiedliche Formate und deren Konsequenzen für das Publikum ein. Vgl. außerdem Gwózdź als neueste Publikation zum Thema.

<sup>4</sup> Obwohl der Begriff “documentary” zum ersten mal 1926 von John Grierson für Flahertys Film *Moana* verwendet wurde, ist es im Nachhinein üblich geworden, ihn für Flahertys gesamte Filmproduktion zu verwenden. Vgl. beispielsweise Shepard 345 zu *Nanook*: “Robert Flaherty’s great pioneer documentary”. Vgl. dazu auch Barsam 4-11.

Kunstfilme (vgl. Petermann 17-54). Dabei darf man jedoch nicht vergessen, dass das Publikum bei der Premiere des Films bereits über 30 Jahre mit Filmerfahrung verfügte. So kann man *Nanook* einerseits mit den Reisefilmen – den sogenannten *travelogues* – von Louis und Auguste Lumière in Verbindung bringen, andererseits gab es bereits Expeditionsfilme, die beispielsweise die Reisen von Roald Amundsen<sup>5</sup> zum Südpol dokumentierten.

Im Folgenden soll weniger die Frage diskutiert werden, inwieweit *Nanook* die Kriterien der einen oder anderen Kategorie erfüllt – bereits wenige Jahre nach seiner Premiere wurde die Authentizität *Nanooks* angezweifelt und Flahertys “Fehler” eingehend diskutiert.<sup>6</sup> Vielmehr soll mit Hilfe dieses historischen Beispiels auf die Rolle paratextueller Elemente für das Verständnis des Films eingegangen werden. Dabei soll auch gezeigt werden, wie sich einzelne paratextuelle Elemente in unterschiedlichen Ausgaben ändern können, ganz ähnlich, wie dies Genette für Bücher beschreibt:

Wenn ein Element des Paratextes also jederzeit auftreten kann, so kann es auch genauso wieder verschwinden, und zwar endgültig oder nicht, durch Entscheidung des Autors oder durch fremden Eingriff, oder aber, weil es sich mit der Zeit abgenutzt hat. (14)

Indem auf unterschiedliche Ausgaben und die Veränderungen im paratextuellen Bereich eingegangen wird, wird auch berücksichtigt, dass

eine Filmgeschichtsschreibung, die die elementaren Fragen der Überlieferung und Quellenerschließung ausblendet oder vernachlässigt, blind bleibt für die materiale Basis, auf Grund derer sie ihre analytischen und interpretatorischen Hypothesen formuliert. Blind bleibt sie ferner gegenüber den Veränderungen, die nicht nur physischer Materialverschleiß, sondern

---

<sup>5</sup> Als Roald Amundsen 1911 zum Südpol reiste, hatte er eine Filmkamera dabei, die seine strapaziöse Reise im Film *Den tredje Framexpedisjonen til Sydpolen* (1911) dokumentierte.

<sup>6</sup> Vgl. beispielsweise Stefansson, der die “Nanook story [...] as true as that of Santa Claus” (87) charakterisiert. Vgl. dazu auch Geiger.

gerade auch zeitspezifische Eingriffe (Kürzungen, Umschnitte etc.) bei den Filmen [...] hinterlassen haben.“ (Keitz 7)

Für das heutige Publikum ist *Nanook of the North* relativ einfach und kostengünstig als DVD oder VHS zugänglich. Dabei kann angenommen werden, dass viele Zuschauer die DVD der *Criterion Collection* (1998) bevorzugen, da sich diese Serie im Laufe ihrer Existenz eine gewisse Autorität aufgebaut hat, historisch wichtige Filme in ihren originalen Versionen zu präsentieren (vgl. Kendrick). So wird dem Zuschauer auf der Rückseite des DVD-Umschlages von *Nanook of the North* auch eine Version des Films versprochen, die den originalen Vorstellungen Flahertys entspricht: “This edition follows the original director’s cut, and at a running speed of 21.5 frames per second, this edition matches the original projection time.”

Obwohl *Criterion* diese Ausgabe aus dem Jahre 1998 als originalgetreu präsentiert, wird auf der Rückseite des Umschlages auf die Restaurierung und Digitalisierung verwiesen: “This new digital transfer was created from a fine-grain master positive made from a 35mm restoration negative, derived from five positive nitrate prints from the camera negative.”

Die Restaurierung des Films unter Leitung von David Shepard hatte bereits 1971 begonnen und war außerordentlich aufwendig (vgl. Dobi 11ff. zu den Schwierigkeiten). 1976 war diese Arbeit abgeschlossen und das Ergebnis dem Publikum auf Video zugänglich gemacht:

[...] the newly released version of *Nanook of the North* is the final product of years of painstaking work to provide an audience with a film experience which would closely resemble the original intention of the filmmaker. This is a *Nanook* with an original music score [...]. It is also a *Nanook* whose picture has been carefully examined frame by frame, and whose elements have been selected from the best of numerous extant prints from archives around the world. And lastly, it is also 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 8)

David Shepard (1980) beschreibt selbst den aufwendigen Prozess, in dem unter anderem verschiedene Versionen miteinander verglichen und aus unterschiedlichen Kopien zusammengesetzt wurden. Shepard verdeutlicht dabei auch die Schwierigkeit, bei einem historischen Film wie *Nanook* vom Original zu sprechen und diesen einer detaillierten Analyse zu unterziehen, ohne auf die unterschiedlichen Versionen Rücksicht zu nehmen: “Obviously, in removing frames and adding new shots, in changing the length of titles, and in making other such embellishments, we altered the original text which is *Nanook*.” (348)

So lassen sich für *Nanook of the North* vier unterschiedliche Ausgaben recherchieren, die zudem mit unterschiedlichen Vorführsituationen in Verbindung gebracht werden können:

- Robert Flahertys 35-mm-Kino-Film aus dem Jahre 1922, der für die französische Pelzhandelsgesellschaft Revillon Frères produziert wurde. Der Film hatte eine Länge von 1525 Metern, was eine ca. 75-minütige Laufzeit ausmachte. Die Premiere fand am 11. Juni 1922 in New York statt. Carl Stearns Clancy<sup>7</sup> und Robert Flaherty verfassten die Zwischentitel.
- 1947 wurde eine Neuauflage des Films veröffentlicht, die den Stummfilm in einen Tonfilm mit Erzählerstimme und Filmmusik verwandelte. Der Text war von Ralph Schoolman geschrieben und von Berry Kroeger vorgetragen und ersetzte die Zwischentitel der Ausgabe von 1922. Außerdem komponierte Rudolph Schramm für diese Ausgabe eine Filmmusik, die – so behauptete er jedenfalls – an die musikalischen Traditionen der Inuits erinnern sollte. Der Film hatte eine Länge von 50 Minuten.
- International Film Seminars initiierte in den 1970er Jahren eine photochemische Restaurierung des Films, die von David Shepard betreut und

---

<sup>7</sup> Carl Stearns Clancy war Redakteur der Pathé News (vgl. Dobi 11). In der Literatur über *Nanook of the North* wird immer wieder davon berichtet, welche Schwierigkeiten die Flahertys hatten, den Film zu verkaufen. Revillon Frères – Flahertys Sponsor – machte Flaherty mit Clancy bekannt.

geleitet wurde.<sup>8</sup> Die Zwischentitel wurden wieder in den Film integriert und eine völlig neue Musik von Stanley Silverman komponiert (vgl. Dobi 14ff. zu den unterschiedlichen Ansätzen, eine passende Musik zu finden und zu Silvermans Arbeit). Die Länge dieser Ausgabe aus dem Jahre 1976 beträgt 69 Minuten.

- Die bereits erwähnte 1998 erschienene DVD innerhalb der *Criterion Collection* enthält diese restaurierte Filmversion digitalisiert und mit einer Filmmusik von Timothy Brock. Die Länge dieses Films beträgt 79 Minuten.

Lediglich die Ausgaben von 1976 und 1998 sind durch Video- bzw. DVD-Ausgaben einem breiten Publikum zugänglich, während die Ausgaben von 1922 und 1947 nur in einigen wenigen Archiven vorliegen.

Wie bereits erwähnt, waren die unterschiedlichen Ausgaben von *Nanook* an unterschiedliche Vorführsituationen gebunden:

- Kino (1922),
- Schulen und Bibliotheken (1947) und
- Home-Video bzw. DVD-Markt (1976, 1998).

Jede dieser Vorführsituationen bedingt zum Teil unterschiedliche paratextuelle Elemente, die eng mit der Präsentation in Verbindung stehen,<sup>9</sup> während andere Elemente in ihrer Anwesenheit eher konstant bleiben, sich jedoch im Laufe der Jahre in den unterschiedlichen Ausgaben ebenfalls verändern können. Vergleicht man die unterschiedlichen Ausgaben, so fallen neben der unterschiedlichen Filmlänge und der

---

<sup>8</sup> Vgl. Shepard 345ff. für die unterschiedlichen Kopien von *Nanook*, die für die Restaurierung des Films in den siebziger Jahren verwendet wurden.

<sup>9</sup> So wären für die Kinovorstellungen beispielsweise Filmplakate, das *Campaign Book for Exhibitors* und Rezensionen zu nennen, während für den Home-Video bzw. DVD-Markt Elemente in Frage kommen, die an den Buchumschlag erinnern. Neben diesen peritextuellen Elementen existiert natürlich eine große Anzahl epitextueller Elemente, die dem Zuschauer bekannt sein können wie beispielsweise die Tagebücher der Flahertys, Robert Flahertys Artikel über seine Arbeit mit dem Film, die in unterschiedlichen Zeitschriften veröffentlicht und später in zahlreichen Büchern über Flaherty zitiert wurden.

unterschiedlichen Filmmusik vor allem auf, dass unterschiedliche Vorwörter den Zuschauer auf den Film vorbereiten. Aus Platzgründen werde ich mich hier lediglich auf diese Vorwörter konzentrieren, die ich als Teil des jeweiligen Vorspannes betrachte.

### 2.1. Die 1998-Ausgabe

Startet man die DVD der *Criterion Collection*, bekommt man eine Menüwahl, in der man – neben anderen Möglichkeiten – entweder den Film starten oder aber einzelne Kapitel des Films sehen kann. Wählt man, den Film von Anfang an zu sehen, wird zuerst das Firmenlogo von *Criterion* sichtbar und anschließend ein längeres Vorwort, das Robert Flaherty zugeschrieben wird:

#### Preface by Robert Flaherty

This film grew out of a long series of explorations to the north which I carried out on behalf of Sir William Mackenzie from 1910 to 1916. Much of the exploration was done in journeys lasting months at a time with only two or three Eskimos as my companions. This experience gave me an insight into their lives and a deep regard for them.

In 1913 I went north with a large outfit. We wintered on Baffin Island, and when I was not seriously engaged in exploratory work, a film was compiled of some Eskimos who lived with us. I had no motion picture experience, and naturally the results were indifferent. But as I was undertaking another expedition. I secured more negative with the idea of building up this first film.

Again, between explorations, I continued with the picture work. After a lot of hardship, which involved the loss of a launch and the wrecking of our cruising boat, we secured a remarkable film. Finally after wintering a year on Belcher Islands, the skipper, a Moose Factory half-breed, and myself got out to civilization along with my notes, maps, and the films.

I had just completed editing the film in Toronto when the negative caught fire and I was minus all. The editing print, however, was not burned and was shown several times - - just long enough to make me realize it was no good. But I did see that if I were to take a single character and make him typify the Eskimos as I had known them so long and well, the results would be well worth while.



I went north again, this time solely to make a film. I took with me not only cameras, but apparatus to print and project my results as they were being made, so my character and his family could understand and appreciate what I was doing. As soon as I showed them some of the first results, Nanook and his crowd were completely won over.

At last, in 1920, I thought I had shot enough scenes to make the film, and prepared to go home. Poor old Nanook hung around my cabin, talking over films we still could make if I would only stay on for another year. He never understood why I should have gone to all the fuss and bother of making the "big aggie" of him.

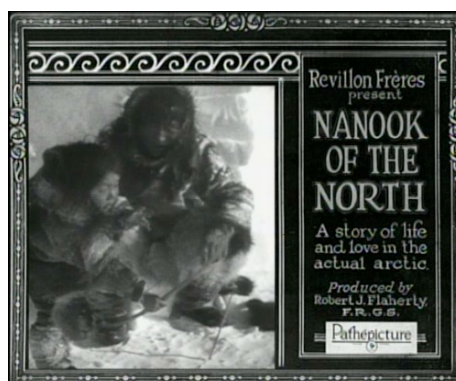
Less than two years later I received word that Nanook had ventured into the interior hoping for deer and had starved to death. But our "big aggie" become Nanook of the North has gone into most of the odd corners of the world, and more men than there are stones around the shore of Nanook's home have looked upon Nanook, the kindly, brave, simple Eskimo.

Da Vorwörter keineswegs obligatorisch sind (vgl. Genette 159), handelt es sich um eine bewusste Wahl von Seiten der Hersteller, die als Einleitung und/oder Kommentar gedacht sein kann. Dies ist besonders interessant, da der Zuschauer in dieser Ausgabe das Vorwort ganz am Anfang zu lesen bekommt, noch bevor der Titel des Films oder andere Elemente wie Namen der Produktionsgesellschaft und des Regisseurs auftauchen, die normalerweise im Vorspann zu finden sind und diesen zu einem "Scharnier zwischen Innen und Außen" (Böhnke 2007, 95) machen. Im Vorwort bekommt der Zuschauer zahlreiche Informationen über den zu erwartenden Film: Neben Jahreszahlen, die das Geschehen zeitlich festlegen, bekommen wir durch Ortsangaben auch eine geographische Verankerung sowohl für die Handlung des Films als auch für Flahertys Herkunft. Wir erfahren von dem Unfall, der den ersten Film in Flammen aufgehen ließ, von Flahertys Rückkehr in den Norden und neuen Filmaufnahmen und schließlich den Namen der Hauptperson Nanook und dessen Schicksal. Dies verleiht der folgenden Erzählung über Nanooks Leben Authentizität, gibt dem Zuschauer aber gleichzeitig ein Wissen über den Ausgang der Handlung, das nicht durch den Film vermittelt wird. So kann die Naheinstellung des schlafenden

Nanooks am Ende des Films als Bild nicht nur für das Ende des Tages, sondern auch für das Ende von Nanooks Leben gelesen werden.

Was Genette für das Originalvorwort eines literarischen Werkes, das “den Leser über die Geburt des Werkes, über die Umstände seiner Niederschrift und die Etappen seiner Entstehung informieren” (203), beschreibt, trifft offenbar auch für dieses Vorwort zu. Der Umfang des Vorwortes, aber vor allem die Angabe Flahertys als Verfasser, gibt dem Vorwort Autorität, zudem Flaherty als Ich-Erzähler persönlich anwesend zu sein scheint und direkt zu uns spricht. Als Teil des Vorspannes markiert das Vorwort so auch eine Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, stellt aber gleichzeitig eine Überleitung in den Film dar, die dem Publikum den Anfang des Films signalisiert und es auf das Kommende einstimmt und vorbereitet.

Zwischen Vorwort und dem ersten Zwischentitel taucht ein Bild auf, welches Ähnlichkeiten mit einem Bild im *Campaign Book* (66) hat und Filmtitel, Untertitel, Namen des Produzenten und der Filmgesellschaft nennt. Aufgrund des Bildformates kann lediglich angenommen werden, dass es nicht ursprünglich ein Teil des Films war, sondern für die 1998-Ausgabe eingepasst wurde.<sup>10</sup> Sowohl die Typographie als auch der Rahmen des Bildes erinnern an die Zwischentitel von 1922 und versuchen so den historischen Kontext zu etablieren.




---

<sup>10</sup> Jack Coogan machte mich in einer elektronischen Post vom 4. Mai 2009 auf die unterschiedlichen Formate aufmerksam: “the format of the page is quite different from that of a motion picture title”.

Geht man davon aus, dass dieses Bild den Vorspann beendet und der Film mit dem ersten Zwischentitel beginnt, fällt auf, dass die Personen nicht im Vorspann vorgestellt werden, obwohl es bereits ein Jahrzehnt vor *Nanook* üblich geworden war, die Besetzung des Films im Vorspann anzuzeigen:

In 1911, the Edison Company was the only one to give full cast lists in the advertisements for every film. [...] By the end of July 1911 Edison, Pathé, Gaumont, Selig Vitagraph (all licensed brands), and Great Northern and Eclair (independent) were said to be introducing the leading characters at the beginning of “important reels”. (Bowser 106)

Wie Alexander Böhnke in seiner Studie zeigt, ist die Frage, wo der Vorspann endet und der “eigentliche” Film beginnt, auch in diesem Fall nicht eindeutig zu beantworten. So können die ersten beiden Szenen – auf der DVD unter den Titeln “Barren lands” und “The family kayak” – durchaus als Exposition<sup>11</sup> verstanden werden, in der die Zuschauer mit der Hauptperson des Films, dessen Familie, dem geographischen Gebiet und den damit verbundenen Lebensbedingungen bekannt gemacht werden. Die Zwischentitel sind dabei keineswegs nur objektiv benennend, sondern charakterisieren das im Film vorgestellte Gebiet als “mystisch” und dessen Einwohner als “the most cheerful people in all the world – the fearless, lovable, happy-go-lucky Eskimo”, deren Freundlichkeit, Treue und Geduld den Film überhaupt erst möglich machte. Viele Zuschauer betreten zudem natürlich den Kinosaal nicht völlig unvorbereitet (vgl. Kessler 104ff.), da zusätzliche paratextuelle Elemente wie Filmplakate, Kritiken oder Anzeigen dem Publikum bereits Vorstellungen von und Erwartungen an den zu sehenden Film geben.

---

<sup>11</sup> “[D]ie Angabe von Zeit und Ort der Handlung, die Einführung des Personals, die Charakterisierung der einzelnen Figuren und ihre Beziehung zueinander, aus denen die entscheidenden Hinweise auf mögliche Konflikte zu entnehmen sind” (Hartmann 107) werden als Forderungen an die Exposition genannt.

Da *Criterion* großen Wert darauf legt, seinem Publikum eine so originalgetreue Filmversion wie möglich zu präsentieren, sollte man annehmen können, dass es sich bei dem Vorwort um ein originales Vorwort handelt. Vergleicht man jedoch die unterschiedlichen Ausgaben, so fällt auf, dass sich die Vorwörter verändern und dass lediglich das Vorwort der 1998-Ausgabe so umfangreich ist. Es ist zudem das einzige Vorwort, das ganz am Anfang – noch vor dem Titel des Films – steht. Da sich außerdem die Typographie des Vorwortes von den Zwischentitel unterscheidet, liegt die Vermutung nah, dass dieses Vorwort erst für diese Ausgabe in den Film integriert wurde. Da das Vorwort Robert Flaherty zugeschrieben wird, sollte man jedoch annehmen können, dass man eine Quelle in Flahertys Schriften findet. Dies erweist sich jedoch als problematisch, da das Vorwort offenbar aus unterschiedlichen Quellen redigiert und zusammengesetzt wurde, was David Shepard – obwohl unsicher – in einer elektronischen Post vom 17. März 2009 bestätigt:

Anyway, it has been 34 years or so and I don't really remember, but I'm about 90% sure I extracted Flaherty's words from his book "My Eskimo Friends" (1924). If I'm wrong, check Richard Griffith's anthology "The World of Robert Flaherty".

Ein großer Teil des Vorwortes (die ersten fünf Bilder) findet sich als Zitat Robert Flahertys in Robert E. Sherwoods Filmbesprechung aus dem Jahre 1923 (5ff.), wobei Sherwood jedoch keine Quelle angibt. Die letzten beiden Textteile stammen dagegen aus Flahertys Tagebüchern, die in Griffith (42f.) wiedergegeben werden. Da das Vorwort sowohl auf die Vorgeschichte als auch auf die Produktion des Films und schließlich auf Nanooks Tod eingeht, musste der Text offenbar von Shepard gekürzt werden, denn obwohl die Lesefertigkeiten und Lesegeschwindigkeit der meisten Zuschauer heute besser als in den 1920er Jahren sein mögen, beansprucht dieser lange Text doch stark die Aufmerksamkeit und Konzentration des Zuschauers. Offenbar

war man der Meinung, dass der Zuschauer soviel Information benötigen würde, um den historischen Kontext des Films verstehen zu können. Ohne Zweifel legt dieses Vorwort für den heutigen Zuschauer – gemeinsam mit dem eventuellen Vorwissen über Flaherty und den Film – starke Führungen für die Rezeption des Films, da er auf tatsächliche Ereignisse in Flahertys Leben hinweist und so in Richtung authentisch bzw. dokumentarisch verstanden werden kann.

Wie bereits erwähnt, verändern sich die Vorwörter in den unterschiedlichen Ausgaben. Sowohl in der Ausgabe von 1947<sup>12</sup> als auch in der Ausgabe von 1976<sup>13</sup> existieren kürzere Vorwörter, die jedoch ebenfalls die Bedeutung des Films und dessen Authentizität hervorheben. Auf diese Vorwörter soll hier jedoch nicht näher eingegangen werden.<sup>14</sup> Vielmehr möchte ich abschließend auf das Vorwort der 1922-Ausgabe zurückkommen. Da man annehmen kann, dass alle späteren Vorwörter in den Film aufgenommen wurden, um die zeitliche Differenz zwischen Produzent und Zuschauer zu überbrücken, sollte man auch annehmen können, dass man 1922 kein Vorwort benötigte oder das dies einen anderen Inhalt haben konnte als in den späteren Ausgaben.

---

<sup>12</sup> “The producers are proud to present this new edition of one of the screen’s great human documents. NANOOK OF THE NORTH was not staged – it was lived. Not only by Nanook and his family, but by Robert Flaherty, who took his camera into the far north to record the life of people he had come to know well – and to admire greatly.

Made in a day before the perfection of modern equipment, NANOOK is evidence of Flaherty’s artistry – and his understanding of the simple, human qualities that make all man kin.

The stature of a man is judged by what he does with what he has. By such standards, Nanook was a great man – and NANOOK OF THE NORTH is a great picture.”

<sup>13</sup> “This film was made possible by the French film company Revillon Freres and grew out of Robert Flaherty’s experience as an explorer during the years 1912-1919.

It is generally regarded as the work on which all subsequent efforts to bring “real life” to the screen have stemmed.”

<sup>14</sup> Neben den Vorwörtern soll hier lediglich erwähnt werden, dass sich die Ausgabe von 1947 am deutlichsten von allen anderen unterscheidet, da hier nicht nur die Zwischentitel von einem Erzähler gelesen werden, sondern die Erzählung außerdem deutlich umfangreicher ist. Indem die Filmbilder mit Erklärungen unterlegt werden, verringert sich der Interpretationsspielraum des Zuschauers.

## 2.2. Die 1922-Ausgabe

Die Titel-Sequenz bzw. der Vorspann der 1922-Ausgabe von *Nanook* ist für den heutigen Zuschauer leider nur schwer zugänglich. So wurde der originale Titel in einer der heute vorhandenen Kopien, die sich im Museum of Modern Art (MoMA) in New York befindet, entfernt und durch folgenden Titel ersetzt:<sup>15</sup>

THE MUSEUM OF MODERN ART FILM LIBRARY

1922

NANOOK OF THE NORTH

Acquired through the courtesy of Robert J. Flaherty

This ancestor of the documentary film was made by Robert J. Flaherty as a by-product of his mineralogical explorations in the eastern Hudson Bay region during 1912-1921. Previous films of exploration had recorded merely the surface of life in strange lands, but Flaherty had shared the hardships here depicted and, guided by this experience, was able to select just those which constituted the central fact of Eskimo life at the time – the struggle for food and shelter. The result was a film which is intimate and dramatic as well as expository, and which gained substantial box office success throughout the world. Not only its technique, but its source of finance (*Nanook* was produced as an advertisement for Revillon Frères, the furriers) have had important echoes in subsequent documentary film production.<sup>16</sup>

Sowohl Produktionsjahr, Filmtitel und der Name Robert Flahertys werden hier einleitungsweise genannt und dienen der Identifikation des Films. Mit Hilfe des Vorwortes, das offenbar Ende der 1930er Jahre von Mitarbeitern des MoMA verfasst wurde, wird dem Zuschauer zudem der historische Kontext des Films vermittelt.

---

<sup>15</sup> Dies geschah 1938 als das Museum Material von Flaherty erwarb. Nach Auskunft eines Filmkonservators war es zu diesem Zeitpunkt üblich, den originalen Vorspann durch den des Museums zu ersetzen. Vgl. elektronische Post von Peter Williamson (5. Mai 2009): "We really do not know much about those intro titles that were added to materials in the early years of the collection. They are on many of our prints, so MoMA obviously made a deliberate policy to add them. Who wrote the text is unknown. I am sorry we can't provide any more information." Der Film wurde zudem leicht gekürzt (vgl. Rotha 3). Neben der Kopie im MoMA befindet sich eine Kopie im nationalen Archiv des British Film Institute (BFI) in London. Der Filmkonservator Bryony Dixon teilte mir in einer elektronischen Post vom 13. Mai 2009 mit, dass es sich wahrscheinlich um eine Kopie mit originalem Titel handelt: "We have an original 1922 tinted pos – I don't know how it relates to the MoMA material if at all but it would have the original title I would imagine."

<sup>16</sup> Ich möchte mich an dieser Stelle bei Jack Coogan, dem Direktor des Robert and Frances Study Center in Claremont (CA, USA) für die freundliche Unterstützung bedanken.

Genette zufolge wirkt “jeder Kontext als Paratext” (15). Indem Flahertys Erkundungen ebenso erwähnt werden wie der Umstand, dass der Film in der ganzen Welt kommerziellen Erfolg hatte und als “Stammvater” des Dokumentarfilms betrachtet werden kann, wird der Zuschauer auf die historische Bedeutung des Films aufmerksam gemacht. Gleichzeitig werden Eigenschaften wie “intimate and dramatic as well as expository” zur Charakterisierung des Films herangezogen.

Da das Museum dieses Vorwort nach der Übernahme des Films 1938 verfasste, kann man annehmen, dass dadurch vor allem die zeitliche Spanne zwischen Produktion und Rezeption überbrückt werden sollte. Durch ein Vorwort – das der Zuschauer zwar nicht unbedingt zur Kenntnis nehmen muss – wird zumindest wahrscheinlicher, dass diese Fakten die Rezeption des Films beeinflussen. Offenbar meinte man 1938 – natürlich auch mit Sicht auf zukünftige Zuschauer – dass für einen Film aus dem Jahre 1922 nicht länger der historische Kontext gegenwärtig war.

Will man versuchen, einen Eindruck davon zu gewinnen, mit welchem Wissen und Erwartungen die Zuschauer im Jahr 1922 im Kinosaal saßen, gibt das *Campaign Book* einen guten Einblick in die Art und Weise, wie für den Film vor seiner Premiere geworben wurde, obwohl es sich hier um epitextuelle Elemente handelt, die nicht zum Vorspann gerechnet werden können.<sup>17</sup>

Das *Campaign Book for Exhibitors* stellt zunächst den Film und Robert Flaherty vor und enthält neben unterschiedlichen Filmplakaten, Filmbildern und einen Vorschlag zur Filmmusik vor allen Dingen Ideen, wie Kinos und Geschäfte für den

---

<sup>17</sup> Vgl. dazu auch Kessler 109. Kessler verweist darauf, dass der Titel eines Films durch einen Vorführer angekündigt werden konnte und dass die “Vorführpraxis für die Organisation des Anfangs” (ebd.) von größerer Bedeutung sein kann als oft angenommen. Ebenfalls interessant ist in diesem Zusammenhang, ob *Nanook of the North* als Teil eines Programms Premiere hatte. Vgl. dazu Hediger für die Beschreibung dieser Praxis. Allerdings gibt es für *Nanook* widersprüchliche Aussagen, inwieweit der Film im Capitol allein oder gemeinsam mit *Grandma’s Boy* Premiere hatte. Vgl. Ruby 43ff. Wahrscheinlich ist jedoch, dass *Grandma’s Boy* erst am 3. September 1922 Premiere hatte (Sherwood 168).

Film werben können. Hervorgehoben werden Eigenschaften wie Authentizität und Einzigartigkeit, die das Publikum bisher noch nicht erlebt haben:

There is no film, anywhere in the world, on any subject, so absolutely unique in several aspects, as is „Nanook of the North“, produced for Revillon Freres by Robert J. Flaherty, F. R. G. S.

First, its story is not the product of the fertile imagination of a scenarist. [...]

Second, it was photographed entirely in the frozen North, 800 miles North of civilization's most northerly outpost, [...]

Third, it was developed and printed in the North, with the assistance of Eskimos, [...]

Fourth, Mr. Flaherty shows us the Eskimo, not as a freak or a curiosity, but as a Superman [...] (64)

Die hier aufgelisteten Argumente für die Einmaligkeit des Films sind Fakten, die Flaherty und seine Frau selbst in ihren Publikationen sowohl in den Jahren vor der Premiere als auch später immer wieder erwähnten und die in der Sekundärliteratur häufig ausgiebig zitiert werden.<sup>18</sup> Der Name Robert Flahertys und seine Mitgliedschaft in der Royal Geographical Society sind offenbar wichtige Argumente für die Glaubwürdigkeit der dargestellten Szenen, zudem sie tatsächlich im kalten Norden und mit Hilfe der „Eingeborenen“ gedreht wurden.

Der Untertitel auf den Filmplakaten „A Story of Life and Love in the Actual Arctic“ verspricht zusätzliche Authentizität; handelt es sich doch um die *tatsächliche* Arktis, die nur wenige mit eigenen Augen gesehen hatten. Allerdings gab es einen zweiten möglichen Untertitel, der vor allem in dem Material für die Schaufensterausstellungen auftaucht: „A Story of the Snowlands“ scheint geographisch weniger präzise, verweist jedoch ebenfalls zusammen mit dem Titel auf die klimatischen Bedingungen. Der Film kann jedoch weder durch seinen Titel noch

---

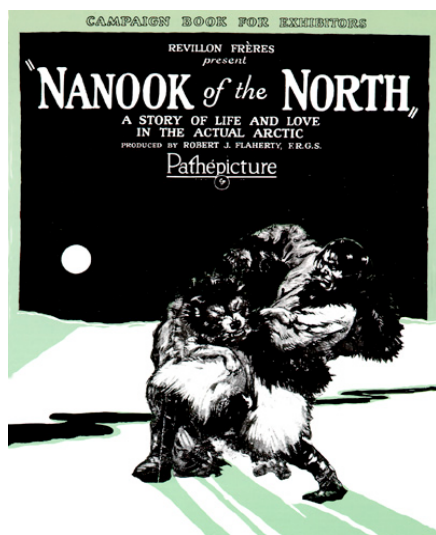
<sup>18</sup> Neben Robert Flahertys Artikel im *Geographical Review* auch Publikationen wie *The Odyssey of a Film-Maker. Robert Flaherty's Story* (1960).



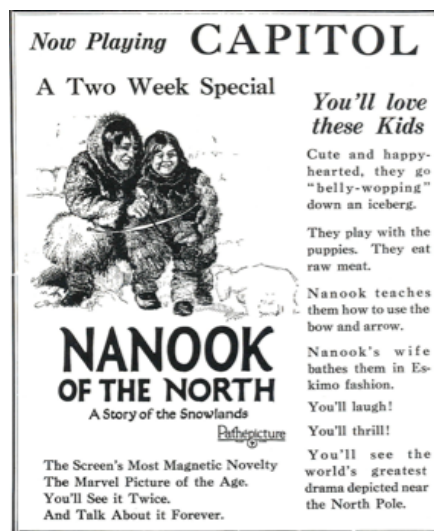
durch die beiden Untertitel eindeutig als Dokumentarfilm identifiziert werden (vgl. Kessler 106), vielmehr wird dem Zuschauer eine Geschichte („story“) versprochen, die genauso gut fiktiv sein kann wie authentisch.

Betrachtet man jedoch das Werbematerial, wird immer wieder die Darstellung von wirklichen Ereignissen hervorgehoben. In diesem Material werden sowohl Bilder von Jagdszenen verwendet – Nanook bei der Walroßjagd und beim Fischfang – als auch Familienbilder. Schlagwörter wie „dramatic“, „sensational“, „human“, „beautiful“ und nicht zuletzt „new“ und „different“ beschreiben den Film und sollen natürlich die Aufmerksamkeit des potentiellen Publikums auf ihn lenken.

Wie die folgenden Reklamebeispiele zeigen,<sup>19</sup> steht auf der einen Seite Nanooks Kampf mit den Elementen ums Überleben im Vordergrund, auf der anderen Seite wird eher auf das kindliche Benehmen und die Liebenswürdigkeit der Eskimos verwiesen.



*Campaign Book*, Vorderseite des Umschlages, die als Reklame zugänglich war: „This Four-column Ad. Available in Cut or Mat Form“.



Reklame für *Nanook*, die im *Campaign Book* (10) zu finden ist: „Line cut with title, 2 cols. wide, 5 in. deep“.

<sup>19</sup> Neben Zeichnungen wie in diesen Beispielen wurden auch Fotografien Flahertys zu Serien zusammengestellt, die in Kinos und Geschäften ausgestellt werden konnten. Vgl. bspw. *Campaign Book for Exhibitors* 64ff.

Lediglich angenommen werden kann, dass Flaherty der Werbestrategie von Pathépicture seine Zustimmung gab, er selbst verwendete das Film- und Fotomaterial in zahlreichen anderen Zusammenhängen wie beispielsweise in dem 1924 erschienenen Buch *My Eskimo Friends* (vgl. dazu auch Grace). Wie jedoch Jay Ruby unterstreicht, muss die Werbestrategie sowie alle Nebenprodukte im Zusammenhang mit Flahertys ökonomischer Situation gesehen werden:

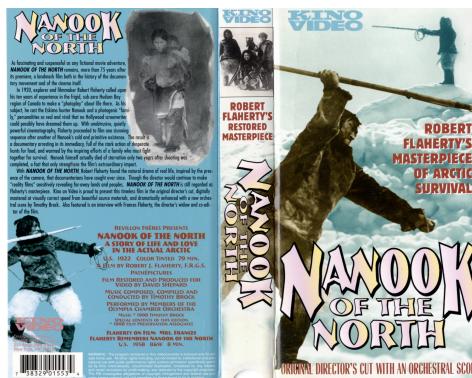
If one examines from the vantage point of today the *Campaign Book for Exhibitors* sent by Pathé to local exhibitors to promote *Nanook*, it looks like a tacky as campaign pandering to the lowest common denominator in public taste. It should serve as a reminder of the socioeconomic realities facing Flaherty. [...] Flaherty had two viable options – theatrical release or the travelogue circuit. Both outlets promoted their wares in similar fashion – the only real difference being in the size of their budgets. It is quite clear from her diary that Frances scoured New York for backers. Short of refusing to release the film, Flaherty had little choice – either accept the commercial realities of the time or cease being a filmmaker. (Ruby 442ff.)

Dessen ungeachtet kann auf der Grundlage dieses Materials angenommen werden, mit welchen Erwartungen das Publikum von 1922 den Kinosaal betrat: Man wollte eine dramatische und exotische Geschichte erzählt bekommen, die Einblick in ein geographisches Gebiet und in die Lebensweise der “Eingeborenen” gibt, die für die meisten völlig neu und fremdartig waren. Die Kämpfe mit den Elementen – vor allem Kälte und Hunger – stehen zentral, gleichzeitig wird jedoch auf die Ähnlichkeiten zwischen Nanooks Familie und seinem Publikum hingewiesen, indem auf Eigenschaften wie Mutterliebe fokussiert wird. Diese eher stereotypen Werbestrategien waren zudem nicht einzigartig für *Nanook of the North*, sondern wie Josef von Sternberg in seiner Autobiographie im Rückblick auf die zwanziger und dreißiger Jahre feststellte eher das Normale: “Das bewährte Rezept kreist immer um Sex und um sein biologisches Gegenstück, Gewalt.” (Sternberg 108)

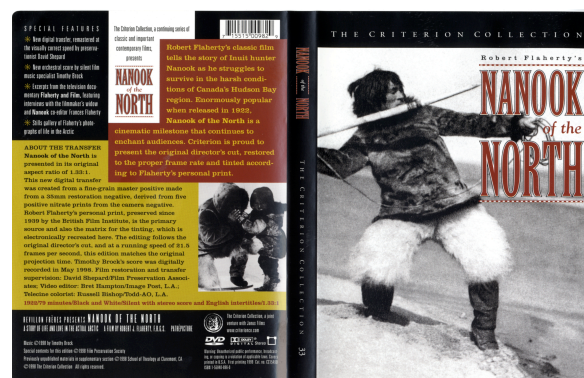
Sowohl der Titel des Films als auch der Name der Hauptperson und zentrale Elemente der Handlung waren also den meisten Kinogängern vermutlich bereits vertraut, bevor sie das Kino betraten.

### 3. Schlussbemerkung

Obwohl man annehmen kann, dass der Film heute anders gesehen wird als bei seiner Premiere 1922, existiert doch eine gewisse Kontinuität in der Art und Weise wie der Film seinem Publikum präsentiert wird. Dies gilt einerseits für die Vorwörter, die auf die Qualitäten Flahertys und des Films fokussieren. Andererseits gilt dies jedoch auch für die Präsentation des Films durch Video- bzw. DVD-Umschläge, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann.<sup>20</sup> Die folgenden beiden Beispiele sollen lediglich illustrieren, dass Nanook auf den Umschlägen wie bereits auf den Filmplakaten von 1922 als Vater und Jäger im Vordergrund steht:



Kino on Video (1998)



The Criterion Collection 33 (1998)

Die Zeichnungen aus dem Jahre 1922 sind hier wie selbstverständlich durch Filmbilder ersetzt. Die Umschläge und das in die DVD eingelegte Falblatt<sup>21</sup> geben

<sup>20</sup> Sowohl nach 1976 und nach 1998 erschien der Film in unterschiedlichen Videoformaten und Standards. Ausgaben des Films in nicht-englischsprachigen Ländern haben zudem ihre eigenen Umschläge, alle fokussieren jedoch auf die Hauptperson Nanook.

<sup>21</sup> Das Falblatt enthält neben Fotos und den Credits einen Artikel Dean Duncans, der dem potentiellen Zuschauer den historischen Kontext des Films und vor allem die Diskussion um den Begriff des Dokumentarfilms näher bringt (vgl. [www.criterion.com/current/posts/42](http://www.criterion.com/current/posts/42)).

zudem Raum für zusätzliche paratextuelle Elemente, die den Zuschauer in den Film einführen. Dabei sind die Signale betreffend Fiktionalität bzw. Authentizität des zu erwartenden Films keineswegs nur eindeutig: So wird einerseits die Echtheit des Films hervorgehoben, andererseits bleibt jedoch Flahertys Konstruktion nicht unerwähnt. Ein Foto, das die zentralen Personen gemeinsam mit der Filmkamera zeigt, erinnert den Zuschauer zudem daran, dass es sich hier natürlich um einen Film handelt und dass sich Nanook durchaus der Anwesenheit der Kamera bewusst war.

Die unterschiedlichen Vorwörter, besonders aber das Vorwort der 1998-Ausgabe aufgrund seiner Länge und da es angeblich von Flaherty persönlich stammt, legen durch die Betonung der Echtheit und Authentizität eine Rezeption in Richtung Dokumentar nahe. Obwohl ein Zuschauer diese paratextuellen Elemente nicht unbedingt zur Kenntnis nehmen muss, spielen sie natürlich eine Rolle für das Verständnis des Films, wie Genette betont:

Ich sage nicht, daß man das wissen muß: Ich sage nur, daß diejenigen, die davon wissen, nicht so lesen wie diejenigen, die nicht davon wissen, und daß uns diejenigen zum Narren halten, die diesen Unterschied leugnen. (15)

Letztendlich bleibt es dem Zuschauer überlassen, welchen Elementen des Paratextes er die größere Bedeutung beimessen will. Dabei müssen die Intentionen des Produzenten nicht unbedingt vom Empfänger als solche wahrgenommen und verstanden werden. Für die verschiedenen Ausgaben von *Nanook of the North* werden durch die Vorwörter jedoch deutliche Führungen gelegt.

#### 4. Literatur

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

Berger, Sally. "Move over Nanook". *Wide Angle. A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice* 17.1 (1995): 177-191.

Böhnke, Alexander. *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema. 1907-1915*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1990.

“Campaign Book for Exhibitors.” *Studies in Visual Communication* 6.2 (Summer 1980): 61-76.

Dobi, Steve. “Restoring Robert Flaherty's *Nanook of the North*”. *Film Library Quarterly*. 10.1/2 (1977): 6-17.

Flaherty, Frances Hubbard. *The Odyssey of a Film-Maker. Robert Flaherty's Story*. Putney, Vermont: The Centennial Edition, 1984 [1960].

Geiger, Jeffrey. “*Nanook of the North* (1922). Fiction, Truth, and the Documentary Contract”. Ed. Geiger, Jeffrey und R.L. Rutsky. *Film Analysis. A Norton Reader*. New York: W.W. Norton, 2005. 118-137.

Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Transl. Dieter Hornig. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1989.

Grace, Sherrill. “Exploration as construction: Robert Flaherty and *Nanook of the North*”. *Essays on Canadian Writing*. 59 (Fall 1996): 123-146.

Griffith, Richard. *The World of Robert Flaherty*. London: Victor Gollancz, 1953.

Gwóźdź, Andrzej, ed. *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*. Marburg: Schüren Verlag 2009.

Hartmann, Britta. “Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs.” *montage/av* 4.2 (1995): 101-122.

Hediger, Vinznez. “‘Putting the Spectators in a Receptive Mood’. Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino.” *montage/av* 12.2 (2003): 68-87.

Keitz, Ursula von, ed. *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*. Marburg: Schüren Verlag, 1998.

Kendrick, James. “What is the Criterion? The Criterion Collection as an Archive of Film as Culture.” *Journal of Film and Video* 53.2/3 (Summer/Fall 2001):124-139.

Kessler, Frank. “Was kommt zuerst? Strategien des Anfangs im frühen *nonfiction*-Film.” *montage/av* 12.2 (2003): 103-118.

Kreimeier, Klaus und Georg Stanitzek, eds. *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

Petermann, Werner. "Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick." *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. Ed. M. Friedrich et.al. München: Trickster Verlag, 1984. 17-54.

Rotha, Paul. *Robert J. Flaherty: A Biography*. Ed. Jay Ruby. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

Ruby, Jay. "A Reexamination of the Early Career of Robert J. Flaherty." *Quarterly Review of Film Studies*. 5.4 (Fall 1980): 431-457.

Shepard, David. "Authenticating Films." *The Quartely Journal of the Library of Congress*. 37 (1980): 342-354.

Sherwood, Robert E. *The Best Moving Pictures of 1922-23, also Who's Who in the Movies and the Yearbook of the American Screen*. New York: Revisionist Press, 1974.

Skare, Roswitha. *Christa Wolfs "Was bleibt". Kontext – Paratext – Text*. Münster: LIT Verlag, 2008.

Stefansson, Vilhjalmur. *The Standardization of Error*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1928.

Sternberg, Josef von. *Das Blau des Engels. Eine Autobiographie*. Dt. von Manfred Ohl. München: Schirmer-Mosel, 1991.