



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„From Inuit Point of View:
Zacharias Kunuks Spielfilm *Atanarjuat* als Werk
indigenen Filmschaffens in Kanada – eine Analyse der
filmischen Gestaltung“

Verfasser

Christoph Johannes Jahn

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, November 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Danksagung:

Mein Dank gilt

meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner,

Prof. Thomas Waugh, der meine Recherchearbeiten in Kanada betreut hat,

Dr. Britta Hartmann, Chris Crilly, Marion Delaronde und Marie-Hélène Cousineau,

meinen Eltern, die mich in allen Phasen meines Studiums unterstützt haben,

und den indigenen Filmschaffenden, welchen diese Arbeit gewidmet ist.

Inhaltsverzeichnis

Seite:

1. Einleitung	3
2. Indigenes Filmschaffen in Kanada	6
3. Das Medium Film im Bezug zum kulturellen Hintergrund der Inuit	15
3.1. Von der Erzähltradition zum Erzählkino	15
3.2. Autonome indigene Filmproduktion im Norden Kanadas	20
3.2.1. <i>Igloolik Isuma Productions</i>	20
3.2.2. Zacharias Kunuk	22
3.2.3. Kunuks frühe Videoproduktionen	23
4. Die filmische Gestaltung des Werkes <i>ATANARJUAT</i>	31
4.1. Filmhandlung und Entstehungsprozess	31
4.2. Erinnerungsbilder: Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart	36
4.3. Visualisierung einer Legende: Zu den filmischen Gestaltungsmitteln	38
4.3.1. „Frozen but always in motion“: Kameraführung und Bildgestaltung	38
4.3.2. „Long takes, slow pace“: Montage	48
4.3.3. „Natural light and real locations“: Erzählräume und Lichtgebung	53
4.3.4. „Music of the south for a film of the north“: Zur Tonebene	56
4.4. Einzigartigkeit und Konventionalität	59
4.5. Filmische Authentisierungsstrategien	61
4.6. Weiterführung der filmischen Gestaltung	67
4.6.1. <i>THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN</i>	67
4.6.2. <i>BEFORE TOMORROW</i>	70
5. Film als Mittel zur Selbstdarstellung der Inuit	72
5.1. Aufhebung von Stereotypen und Klischees	72
5.2. Das Ende und der Abspann bei <i>ATANARJUAT</i>	76
6. Schlussbemerkung	81

7. Quellenverzeichnis	83
7.1. Literaturverzeichnis	83
7.2. Filmverzeichnis	87
7.3. Abbildungsverzeichnis	91
8. Anhang	92
8.1. Sequenzprotokoll von <i>ATANARJUAT</i>	92
8.2. Interview mit Chris Crilly	97
8.3. Abstract	101
8.4. Curriculum Vitae	104

1. Einleitung

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit widmet sich dem indigenen Film in Kanada. Filmgeschichtlich betrachtet waren indigene Bevölkerungsgruppen in Nordamerika bereits in der Stummfilmzeit des Kinos filmischen Fremddarstellungen ausgesetzt. Hier sei Robert J. Flahertys vielzitierter Dokumentarfilm *NANOOK OF THE NORTH* (US 1922) genannt, welcher den ZuschauerInnen zu der damaligen Zeit erstmals einen Einblick in die fremd erscheinende Welt der im Norden Kanadas lebenden Inuit gewährte, jedoch aus der Sicht einer nicht-indigenen Person. Mit dem Spielfilm *ATANARJUAT* (CA 2001), bei dem der Inuit-Filmemacher Zacharias Kunuk Regie führte, schufen die Inuit fast 80 Jahre später selbst einen Film, in dem die (traditionelle) Kultur des indigenen Vokes aus ihrem eigenen Blickwinkel beleuchtet wird. Dieser Perspektivwechsel lässt sich bereits aus dem Titel der Arbeit „From Inuit Point of View“ herauslesen, welcher an Zacharias Kunuks erstes, eigenständig produziertes Video *FROM INUK POINT OF VIEW* (CA 1985) angelehnt ist.¹ Den jahrelangen Fremddarstellungen können indigene FilmemacherInnen nun mittels eigenen filmischen Arbeiten entgegenwirken. Das Medium Film bietet indigenen Bevölkerungsgruppen wie den Inuit daher die Möglichkeit, sich nicht nur selbst darzustellen und somit zur allmählichen Aufhebung von Stereotypen und Klischees beizutragen, sondern sich auch politisch zu artikulieren:

„Instead of 'writing back to the empire' as Bill Ashcroft et al. have identified the creative work of postcolonial writers worldwide, these [indigenous] filmmakers are 'filming/shooting back to the colonial center' with their films that answer to neo/colonial discourse and film industry. Defined by neo/colonial discourse as the cultural and political 'other', they make their voice heard from the 'other' side. They are now on the 'other' side of the camera, no longer objects presented but subjects presenting.“²

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem „Inuit-Film“, einem Bereich innerhalb des indigenen Films in Kanada, wobei das Hauptinteresse dem Filmemacher Zacharias Kunuk und dessen Produktionen gewidmet ist. Als Werk indigenen Filmschaffens in Kanada soll dabei *ATANARJUAT* im Zentrum der Arbeit stehen. Auffallend ist, dass der Film nicht nur die Lebensverhältnisse in der ursprünglichen Inuit-Kultur „authentisch“ und „realitätsnah“

¹ *Inuit* bedeutet „Menschen“; *Inuk* ist die Einzahl und bedeutet „Mensch“.

² Knopf, Kerstin, „Shooting Back from the ‘Other’ Side: Aboriginal Documentaries in Canada“, *Canada in Grainau/Le Canada à Grainau. A Multidisciplinary Survey of Canadian Studies after 30 Years/Tour d’horizon multidisciplinaire d’Études canadiennes, 30 ans après*, Hg. Klaus-Dieter Ertler/Hartmut Lutz, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2009, S. 76.

widerspiegelt, sondern auch eine einzigartige Visualität besitzt, die den Sehgewohnheiten widerspricht. Auch die Erzählweise hebt sich von gängigen Filmkonventionen ab. In der Arbeit soll demnach eine detaillierte Analyse des Films hinsichtlich des Stils und der Ästhetik erfolgen. Ziel ist es, die Besonderheit und Einzigartigkeit in der filmischen Gestaltung herauszuarbeiten und zu ergründen, wie und mit welchen Stilmitteln Authentizitäts-Effekte in dem Film erzeugt werden. Auch auf frühere Produktionen von Zacharias Kunuk und seiner Produktionsfirma *Igloolik Isuma Productions* wird Bezug genommen, um den filmischen Stil grundlegend zu erforschen und zu untersuchen, in welchem Maße sich Kunuks Filme sowohl von nicht-indigenen als auch von anderen indigenen Produktionen unterscheiden. Dabei werden in erster Linie die fiktionalen bzw. narrativen Werke des Regisseurs betrachtet. Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung zeitgenössische Medien, wie Fernsehen, Radio, das Internet oder eben Film und Video, für die vormals schriftlose Kultur der Inuit haben und wie mit dem Medium Film umgegangen wird.³ Die Bedeutung des „neuen“ Mediums für die Inuit wird anhand des folgenden Zitats ersichtlich, in dem Zacharias Kunuk seine Motive für das Filmemachen zum Ausdruck bringt:

„Can Inuit bring storytelling into the new millennium? Can we listen to our elders before they all pass away? Can we save our youth from killing themselves at ten times the national rate? Can producing community TV in Igloolik make our community, region and country stronger? Is there room in Canadian filmmaking for our way of seeing ourselves? To try to answer these questions we want to show how our ancestors survived by the strength of their community and their wits, and how new ways of storytelling today can help our community survive another thousand years.“⁴

Der erste Teil dieser Arbeit gibt einen Einblick in das indigene Filmschaffen innerhalb Kanadas. Dabei wird sowohl die Mitwirkung von Indigenen an Filmprojekten während der Stummfilmzeit des Kinos als auch die Entstehung und Entwicklung einer eigenständigen Bildproduktion indigener FilmemacherInnen erläutert. Zudem ist es erforderlich, die Bezeichnung „indigener Film“ zu charakterisieren und festzulegen, wie der Begriff in der Arbeit verstanden wird. Bevor im zweiten Teil das filmische Werk des Inuit-Filmemachers Zacharias Kunuk betrachtet werden kann, ist es notwendig, auf den kulturellen Hintergrund der im kanadischen Norden lebenden Inuit einzugehen. Die orale Tradition des indigenen Volkes steht dabei in einem engen Verhältnis zum Filmschaffen der Inuit. Auch soll in diesem Abschnitt der Arbeit aufgezeigt werden, wie es zu einer eigenen Bildproduktion in der Kultur

³ Obwohl zwischen *Film* und *Video* generell Unterschieden werden muss, soll in der Arbeit das Medium Film, womit hier allgemein das Bewegtbild gemeint ist, immer auch das Medium Video mit einbeziehen.

⁴ Kunuk, Zacharias, „The Art of Inuit Story-Telling“, *Isuma TV*, 2006, www.isuma.tv/isuma-productions/art-inuit-story-telling, Zugriff: 19.10.2012.

der Inuit kommt. Im Hauptteil wird schließlich der Film *ATANARJUAT* hinsichtlich seiner filmischen Gestaltung einer eingehenden Analyse unterzogen. Dabei soll überprüft werden, ob die herausgearbeiteten stilistischen Merkmale auch in den nachfolgenden Spielfilmproduktionen von *Igloolik Isuma Productions* aufzuweisen sind. Im vierten und letzten Teil der Arbeit wird die Bedeutung, die das Medium Film für die Inuit-Kultur hat, herausgearbeitet und das Problem der Stereotypisierung und Klischeeisierung der Inuit im Film aufgegriffen.

Bislang wurde der Bereich des indigenen Films überwiegend aus kulturwissenschaftlicher, kulturanthropologischer, ethnologischer, entwicklungspolitischer sowie aus medienwissenschaftlicher Sicht betrachtet. Die vorliegende Arbeit soll jedoch darüber hinaus einen Einblick in das Themenfeld aus filmwissenschaftlicher Perspektive bieten.

2. Indigenes Filmschaffen in Kanada

Im Folgenden soll zunächst auf das indigene Filmschaffen innerhalb Kanadas eingegangen werden, um anschließend speziell auf den Inuit-Filmemacher Zacharias Kunuk und den Spielfilm *ATANARJUAT*, welcher im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht, Bezug nehmen zu können. Es gilt, die Bezeichnung „indigener Film“ einzugrenzen, zu charakterisieren und den indigenen Film von nicht-indigenen Filmen abzugrenzen.

Zu den indigenen Gruppen Kanadas, den Ureinwohnern dieses Landes, werden die First Nations (Erste Nationen), die im Norden Kanadas lebenden Inuit und die Métis gezählt. Die Métis, eine Mischbevölkerung, sind Nachkommen von europäischen Einwanderern und indianischen Ureinwohnern Kanadas. Um alle drei indigenen Gruppen in Kanada mit einzuschließen, werden die Bezeichnungen First Peoples (Erste Völker) oder Aboriginal Peoples (Ureinwohnervölker) verwendet. Die Inuit und die Métis unterscheiden sich jedoch sowohl in kultureller als auch in genetischer Hinsicht von den First Nations, also den „Indianern“. Gerade durch die räumliche Entfernung der in der kanadischen Arktis ansässigen Inuit zu den First Nations, die in südlicheren Gebieten Kanadas leben bzw. die kanadische Ost- und West-Küste bewohnen, findet eine Trennung zwischen diesen beiden indigenen Gruppen statt. Laut dem „Department of Aboriginal Affairs and Northern Development Canada“ gibt es in Kanada 615 Indianerstämme, wobei die Inuit und Métis hier auszuschließen sind.⁵ Zu diesen Indianerstämmen zählen z.B. die in Ostkanada lebenden Mi'kmaq, die in Zentralkanada lebenden Cree oder die Kwakiutl, die die Westküste Kanadas bewohnen. Ein Großteil der indigenen Bevölkerung lebt heutzutage in Reservaten, wie das Mohawk-Reservat „Kahnawake“ bei Montréal. In den USA ist vor allem das „Pine Ridge Reservat“ im Bundesstaat South Dakota bekannt. Im Gegensatz zu den First Peoples bzw. Aboriginal Peoples in Kanada, kommt der indigenen Bevölkerung in den USA die Bezeichnung Native Americans zu. Indigene Völker, sowohl in Kanada als auch in anderen Gebieten wie in Neuseeland, in Australien oder in den USA, stellen in ihrem eigenen Land und gegenüber der dominierenden, nicht-indigenen Bevölkerung, die den ursprünglichen Lebensraum der Indigenen einst erobert und kolonialisiert haben, heutzutage eine marginalisierte und oft diskriminierte Bevölkerungsgruppe dar.⁶ Es gibt jedoch nach wie vor

⁵ Vgl.: O.N., „First Nations“, *Aboriginal Affairs and Northern Development Canada*, 15.09.2012, www.aadnc-aandc.gc.ca/eng/1100100013791/1100100013795, Zugriff: 10.09.2012.

⁶ Vgl.: O.N., *Brockhaus – Enzyklopädie in 30 Bänden*, Leipzig, Mannheim: F.A. Brockhaus 2006, S. 202.

Bestrebungen von Seiten indigener Völker, diese Marginalisierung aufzubrechen und Selbstbestimmung zu erlangen. Neben dem Fernsehen, dem Hörfunk und dem Internet bietet vor allem das Medium Film Indigenen die Möglichkeit, ihre Kultur aus eigener Sicht darzustellen und sich in das Bewusstsein der nicht-indigenen Bevölkerung zu befördern. Die Möglichkeit, sich visuell bzw. filmisch selbst darstellen zu können, gibt Indigenen zudem die Gelegenheit, Fehlinterpretationen und falsche Auffassungen über indigene Bevölkerungsgruppen zu korrigieren.

Im Folgenden wird festgelegt, wie der Begriff „indigener Film“, welcher unterschiedlich interpretiert und aufgefasst wird, in der vorliegenden Arbeit Verwendung findet. Mit indigenen Filmen sollen allgemein filmische Werke gemeint sein, die *von* autochthonen FilmemacherInnen stammen. Also selbstständig produzierte Filme, bei denen eine indigene Person Regie geführt und/oder eine Mehrzahl an indigenen Personen mitgewirkt hat. Filmproduktionen *über* indigene Völker, die von nicht-indigenen FilmemacherInnen – also Personen, die keinem indigenen Volk angehören – stammen, sollen hingegen nicht zum Bereich des indigenen Films hinzugezählt werden. Darunter fallen auch ethnografische bzw. ethnologische Filmprojekte. Es gibt zahlreiche Filme von nicht-indigenen FilmemacherInnen die sich mit Thematiken der Ureinwohner auseinandersetzen. Hier können größere US-amerikanische Spielfilmproduktionen wie etwa *THE SEARCHERS* (US 1956), *LITTLE BIG MAN* (US 1970), *DANCES WITH WOLVES* (US 1990), *THE LAST OF THE MOHICANS* (US 1992) oder *THE NEW WORLD* (US 2005) genannt werden. Auch kanadische Produktionen wie *BLACK ROBE* (CA 1990), *CLEARCUT* (CA 1991), *WINDIGO* (CA 1994), *DANCE ME OUTSIDE* (CA 1995) oder *CE QU'IL FAUT POUR VIVRE* (CA 2008) beschäftigen sich mit der indigenen Bevölkerungsgruppe in Nordamerika. Eva Hohenberger versteht unter der indigenen Filmpraxis „[...] filmische Eigenproduktionen der betreffenden Kultur [...]“⁷. Der indigene Film kennzeichnet sich also in erster Linie durch eine autonome Produktion indigener FilmemacherInnen. Dadurch werden die Filmschaffenden in die Lage versetzt, Geschichten aus ihrer eigenen Perspektive zu erzählen. Diese filmische Selbstdarstellung steht im Gegensatz zu den meist fehlerhaften und stereotypisierten Darstellungen der Ureinwohner in Filmen von nicht-indigenen FilmemacherInnen. Houston Wood, der eine Definition des indigenen Films vermeidet, listet in seinem Buch *Native Features: Indigenous Films from Around the World* vier mögliche Charakteristika auf, mit

⁷ Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm; ethnographischer Film; Jean Rouch*, Hildesheim [u.a.]: Olms Verlag 1988, S. 138.

denen indigene Filme schließlich von nicht-indigenen Filmen unterschieden werden können. Indigene Filme kennzeichnen sich nach Wood zum einen dadurch aus, dass indigene FilmemacherInnen einem autochthonen Volk bzw. einer autochthonen Kultur zugehörig sind und im Allgemeinen einer minoritären und marginalisierten Bevölkerungsgruppe angehören.⁸ Zum anderen stellen auch der erkennbare kulturelle Unterschied zwischen der indigenen und der nicht-indigenen Bevölkerung eines Landes und der Bezug indigener FilmemacherInnen zu ihrem ursprünglichen Lebensraum weitere Charakteristika dar.⁹ Jedoch müssen nicht alle vier der oben genannten Merkmale zwangsläufig bei einem indigenen Film erfüllt sein.

„Die aktive Mitwirkung von Indigenen vor und hinter der Kamera lässt sich bis in die Anfänge des dokumentarischen Genres zurückverfolgen – die autonome indigene Filmproduktion steckt demgegenüber immer noch in den Kinderschuhen.“¹⁰ Wie dieses Zitat verdeutlicht, wurde die indigene Bevölkerung Nordamerikas bereits in der Stummfilmzeit des Kinos beleuchtet und in Filmproduktionen mit eingebunden. Jedoch brauchte es noch einige Jahrzehnte, bis Indigene ab den 1970er Jahren langsam damit begannen, sich mittels eigenen filmischen Arbeiten selbst darzustellen und zu präsentieren. Die beiden kurzen Stummfilme *SIOUX GHOST DANCE* (US 1894) und *BUFFALO DANCE* (US 1894), die von Thomas Alva Edisons Produktionsfirma *Edison Manufacturing Company* entwickelt wurden, stellen die ersten filmischen Werke dar, in denen nordamerikanische Ureinwohner zu sehen sind. Der Stummfilm *THE ESQUIMAUX VILLAGE* (US 1901) vermittelt erstmals einen Eindruck vom Leben der indigenen Bevölkerung im arktischen Norden. In *IN THE LAND OF THE HEAD HUNTERS* (auch *IN THE LAND OF THE WAR CANOES*) (US/CA 1914) von Edwards S. Curtis, wird zum ersten Mal das Leben und die Kultur der Kwakiutl, ein indianischer Stamm an der Westküste Kanadas, filmisch dokumentiert. Robert J. Flahertys Stummfilm *NANOOK OF THE NORTH*, welcher häufig als der erste Dokumentarfilm angesehen wird, porträtiert eine Inuit-Familie in der kanadischen Arktis. Ein weiterer Stummfilm, in dem Indigene mitwirken, stellt *SILENT ENEMY* (US/CA 1930) von H. P. Carver dar. Der semi-dokumentarische Film zeigt einen indianischen Stamm im Norden Kanadas, eine kleine Gruppe von Ojibway-Indianern, während einer Hungersnot.

⁸ Vgl.: Wood, Houston, *Native Features. Indigenous Films from Around the World*, New York, London: Continuum 2008, S. 84f.

⁹ Vgl.: ebd.

¹⁰ Bender, Cora, „Bilder aus dem Land der tausend Tänze. Indiger Film Nordamerikas“, *Schnitt – Das Filmmagazin* 49, Januar 2008, S. 8.

Anfang des 20. Jahrhunderts traten jedoch bereits zwei indigene Filmemacher in Erscheinung, James Young Deer (Winnebago) und Edwin Carewe (Chickasaw), deren Filmarbeiten jedoch unbeachtet blieben und die zu ihrer Zeit noch keinen Einfluss auf die meist fehlerhaften Darstellungen der indigenen Bevölkerung und deren Kultur in den Medien hatten.¹¹ James Young Deer und Edwin Carewe können demnach als die ersten indigenen Filmemacher Nordamerikas angesehen werden. Erst in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts traten in Nordamerika wieder indigene FilmemacherInnen in Erscheinung. In den 1950er und 1960er Jahren kamen jedoch zunächst zahlreiche Hollywood-Produktionen auf, in denen indigene Thematiken aus einer Außenperspektive, also aus nicht-indigener Sicht, behandelt werden und Indigene lediglich *vor* der Kamera agieren. Mittlerweile treten in Kanada und auch in anderen Ländern vermehrt indigene FilmemacherInnen in Erscheinung, die zur indigenen Selbstrepräsentation im Film beitragen, indem sie den Fremddarstellungen ihre eigenen Bilder entgegensetzen. „A century of filmmaking *about* Aboriginal people/s has finally reached the point where there is filmmaking *by* Aboriginal people/s.“¹²

Die ersten Filme, die von indigenen FilmemacherInnen aus Kanada produziert wurden, können in den Bereich des Dokumentarfilms eingegliedert werden. Hier seien vor allem die Dokumentarfilme der indigenen Filmemacherin Alanis Obomsawin (Abenaki) genannt, die als Vorreiterin des indigenen Films in Kanada gelten kann und bereits Anfang der 1970er Jahre damit begann, Filme zu drehen. Darüber hinaus gilt sie als Pionierin des indigenen Dokumentarfilms innerhalb Kanadas. *CHRISTMAS AT MOOSE FACTORY* (CA 1971) ist Obomsawins erster Film, der Zeichnungen von Kindern zeigt, die von den Kindern selbst kommentiert werden, und darüber hinaus einen Einblick in das Leben in Moose Factory gibt, einer Siedlung im Norden der kanadischen Provinz Ontario. Weitere wichtige Produktionen von ihr sind *INCIDENT AT RESTIGOUCHE* (CA 1984), *KANEHSATAKE: 270 YEARS OF RESISTANCE* (CA 1993) oder *IS THE CROWN AT WAR WITH US?* (CA 2002). Alanis Obomsawins Werk umfasst bisher insgesamt mehr als 20 Dokumentarfilme und Kurzfilme, die sich meist mit Konflikten zwischen der kanadischen Regierung und der indigenen Bevölkerung in Kanada beschäftigen. Durch ihre Filme bringt sie die indigene Bevölkerung in das Bewusstsein der nicht-indigenen Bevölkerung innerhalb sowie außerhalb Kanadas und verleiht ihrem Volk dadurch eine „Stimme“. Hier ist zu erwähnen, dass Alanis

¹¹ Vgl.: Knopf, Kerstin, *Decolonizing the Lens of Power. Indigenous Films in North America*, Amsterdam, New York: Rodopi Verlag 2008, S. 56.

¹² Palys, Ted, „Histories of Convenience. Images of Aboriginal Peoples in Film, Policy, and Research“, *Screening Culture. Constructing Image and Identity*, Hg. Heather Norris Nicholson, Lanham: Lexington Books 2003, S. 31.

Obomsawin ihre Dokumentarfilme oftmals mittels Voice-Over kommentiert und somit der filmischen Selbstrepräsentation vermehrt Ausdruck verleiht: „[...] Obomsawin [lässt] keinen Zweifel an der Subjektivität ihrer Darstellung. Sie macht ihre Stimme mithilfe der Possessivpronomen *I*, *Our*, *We* als spezifisch indigen deutlich.“¹³

Weitere wichtige und einflussreiche indigene FilmemacherInnen aus Kanada sind, neben Alanis Obomsawin, unter anderem Shelley Niro (Mohawk), Shirley Cheechoo (Cree), Gil Cardinal (Métis), Christine Welsh (Métis), Loretta Todd (Métis/Cree), Carol Geddes (Tlingit), Darlene Naponse (Ojibwe), Kent Monkman (Cree), Tracey Deer (Mohawk), Reaghan Tarbell (Mohawk), Shane Belcourt (Métis), Neil Diamond (Cree), Jeff Barnaby (Mi'kmaq), Jobie Weetaluktuk (Inuit), Martin Krelak (Inuit), Mosha Michael (Inuit) und schließlich Zacharias Kunuk (Inuit), dessen Filmschaffen sich die vorliegende Arbeit eingehend widmet. Auffallend ist der hohe Anteil an weiblichen indigenen Filmemacherinnen innerhalb des indigenen Films in Kanada. Dies liegt unter anderem darin begründet, dass viele Filme im unmittelbaren Umfeld des sogenannten Studio D, welches im Jahre 1974 vom National Film Board of Canada (NFB) im Rahmen des *Challenge for Change Program* gegründet wurde, realisiert wurden.¹⁴ Innerhalb dieses Studios, welches ausschließlich feministischen Filmemachern vorbehalten war, sind bereits indigene Filmemacherinnen wie Alanis Obomsawin, Loretta Todd oder Carol Geddes aktiv gewesen. 1996 wurde das Studio jedoch aufgrund von Sparmaßnahmen geschlossen. Wie zu erkennen ist, spielt das NFB bezüglich der Produktion von indigenen Filmprojekten eine bedeutende Rolle. Das Studio One, welches im Jahre 1991 vom NFB eingerichtet wurde, widmete sich sogar ausschließlich indigenen FilmemacherInnen und bot ihnen finanzielle Unterstützung zur Verwirklichung ihrer Projekte an. Auch das Studio One wurde, ähnlich wie das Studio D, 1996 aufgelöst, ging jedoch in das *Aboriginal Filmmaking Program* (AFP) des NFB über.¹⁵ Neben dem National Film Board of Canada bieten auch Einrichtungen wie „Telefilm Canada“ oder das „Canada Council for the Arts“ indigenen FilmemacherInnen finanzielle Unterstützung an. Trotz der jährlichen Fördersumme von einer Million Dollar durch das *Aboriginal Filmmaking Program* und durch die Unterstützung anderer Institutionen, haben indigene FilmemacherInnen in Kanada teilweise noch immer mit der Finanzierung und Realisierung ihrer Filmprojekte zu kämpfen:

¹³ Nörenberg, Britta, (*Un-*)Sichtbares Filmland Kanada. Über einige Merkmale des kanadischen Kinofilms von den Anfängen bis zur Gegenwart, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2008, S. 237.

¹⁴ Vgl.: Ebd., S. 235.

¹⁵ Ebd.

„Despite the NFB’s designating of \$1 million a year for NFB productions or co-productions with independent Aboriginal film-makers, funding problems still plague Native film-makers. NFB money is available primarily for the support of documentary, although other genres will be given consideration. This explains, in part, why there are so few fiction features produced by First Nations directors.“¹⁶

Das Zitat gibt außerdem eine Erklärung dafür, weshalb anfangs von indigenen FilmemacherInnen hauptsächlich Dokumentarfilme produziert wurden und noch immer produziert werden. Der Dokumentarfilm wird von indigenen FilmemacherInnen präferiert, da für die Realisierung der Projekte ein weitaus geringeres Budget und weniger Aufwand erforderlich sind, als für die Produktion von Spielfilmen. Des Weiteren können politische, soziale oder gesellschaftliche Thematiken, die die indigene Bevölkerung betreffen, auf direkte Art und Weise angesprochen und behandelt werden. Dies ist besonders bei den Dokumentarfilmen von Alanis Obomsawin zu bemerken. Bezüglich der Filmgeschichte Kanadas spielt der Dokumentarfilm außerdem eine zentrale Rolle. Diese Filmform diente, aufgrund der Nähe zu den USA, unter anderem als Möglichkeit, sich von der dominanten Spielfilmproduktion in Hollywood abzusetzen. Die Dokumentarfilm-Tradition in Kanada, die durch den Gründer des NFB John Grierson geprägt wurde, kann demnach als weiterer, möglicher Grund für den hohen Anteil an indigenen Dokumentarfilmen angesehen werden. Seit Ende der 1990er Jahre gibt es in Kanada jedoch vermehrt Spielfilme von indigenen FilmemacherInnen. Dieses Format ermöglicht den FilmemacherInnen vor allem, ein größeres und internationales Publikum zu erreichen. Die Entwicklung des indigenen Films in Kanada, vom Dokumentarfilm zum Spielfilm, lässt sich folgendermaßen beschreiben:

„Indigenous filmmaking largely began in the documentary genre, partly because this genre requires much lower budgets and smaller crews and because there was great interest in documentaries on Indigenous issues as the descendants of ethnographic films. Increased awareness of Indigenous issues, including that of the appropriation of Indigenous cultures and spirituality, prompted Indigenous filmmakers to make such films. The policy of various agencies and film companies of funding documentaries almost exclusively was another factor encouraging concentration on this genre. [...] Via short films, Indigenous filmmakers began exploring the genre of dramatic films. As funding and support for dramatic Indigenous films was scarce, filmmakers were initially confined to shorts. [...] In the past few years, Indigenous filmmakers have been able to acquire funding for higher-budget films from various sources, gaining support from mainstream film companies, broadcasters, and distributors, and/or making films in collaboration with them. The rapid development of Indigenous feature filmmaking [...] shows that the creation of decolonized films now also involves the feature-film format. This format is the most influential and marketable, as it is the

¹⁶ Gittings, Christopher E., *Canadian National Cinema. Ideology, difference and representation*, London [u.a.]: Routledge Verlag 2002, S. 215f.

most widely distributed. In consequence, the deconstruction of stereotypical presentations of Indigenous cultures is at its most effective in this film format.“¹⁷

Bezüglich des indigenen Films in Kanada können etwa der halbstündige Kurzfilm *SILENT TEARS* (CA 1997) von Shirley Cheechoo und der einstündige Film *HONEY MOCCASIN* (CA 1998) von Shelley Niro als die ersten narrativen bzw. fiktionalen Filme angesehen werden. Zacharias Kunuks frühe Videoproduktionen, die Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre produziert wurden, stellen eine Ausnahme dar, da sie nicht vollkommen dem fiktionalen Bereich zuzuordnen sind. Gil Cardinals zweiteiliger Fernsehfilm *BIG BEAR* (CA 1998), der für den kanadischen Fernsehsender CBC produziert wurde, und Shirley Cheechoos *BEARWALKER* (CA 2000), der auch unter dem Titel *BACKROADS* bekannt ist, stellen die ersten fiktionalen Filme in Spielfilmlänge dar. Eine besondere Stellung innerhalb des indigenen Filmschaffens in Kanada nimmt der Spielfilm *ATANARJUAT* von Zacharias Kunuk ein, der als Meilenstein indigener Filmkunst angesehen werden kann. Dieser Film hat zur kulturellen Bedeutung des indigenen Films, sowohl innerhalb als auch außerhalb Kanadas, und zum steigenden Bewusstsein über das indigene Volk der Inuit in Kanada entscheidend beigetragen. Hier ist zu erwähnen, dass zuvor bereits der Spielfilm *SMOKE SIGNALS* (US/CA 1998) des autochthonen Filmemachers Chris Eyre dem indigenen Film, global betrachtet, zu Popularität verhalf. Im Gegensatz zu Robert J. Flahertys Dokumentarfilm *NANOOK OF THE NORTH*, der zum Teil inszenierte Szenen aufweist, wird in Zacharias Kunuks Spielfilm auf dokumentarische Art und Weise das traditionelle Leben der Inuit authentisch wiedergegeben. Etwa 80 Jahre dauert es also, bis die (traditionelle) Kultur der Inuit das erste Mal in einem Spielfilm aus einer Innenperspektive, d.h. aus der Sicht der Inuit, dargestellt wird.

Zacharias Kunuk kann als Vorreiter des indigenen Spielfilms innerhalb Kanadas angesehen werden. Seine Film- bzw. Videoproduktionen weisen darüber hinaus einen filmischen Stil und eine visuelle Ästhetik auf, die sich von den Werken anderer indigener FilmemacherInnen unterscheiden. Neben Zacharias Kunuk, der als erfolgreichster und einflussreichster Inuit-Filmemacher betrachtet werden kann, stellen unter anderem Jobie Weetaluktuk und Martin Krelak aktive indigene Filmschaffende dar, die zur Volksgruppe der Inuit gehören. Als „erster“ Inuit-Filmemacher gilt jedoch Mosha Michael, der in den 1970er Jahren drei dokumentarische Kurzfilme gedreht hat, die vom National Film Board of Canada produziert wurden. Zu diesen Filmen zählen *NATSIK HUNTING* (CA 1975),

¹⁷ Knopf, *Decolonizing the Lens of Power*, S. 357f.

ASIVAQTIIN (*The Hunters*, CA 1977) und *QILALUGANIATUT* (*Whale Hunting*, CA 1977). Auch hier wird wieder der Einfluss des NFB auf den kanadischen indigenen Film deutlich.

Zacharias Kunuks Spielfilm *ATANARJUAT*, der internationalen Erfolg hatte und zahlreiche positive Kritiken erhielt, verschaffte dem indigenen Film in Kanada neue Aufmerksamkeit und einen enormen Aufschwung. Der Erfolg des Films führte schlussendlich dazu, dass in die Produktionen von indigenen FilmemacherInnen in Kanada mehr Vertrauen gelegt wurde. Außerdem wirkte sich der Film positiv auf den „Inuit-Film“, auf das Leben der Inuit in Iglulik, wo der Film entstand, und schließlich auch auf Zacharias Kunuks eigene Produktionsfirma *Igloolik Isuma Productions* aus. Durch die Produktion des Spielfilms konnten neue Arbeitsplätze geschaffen werden und die Einspielergebnisse des Films gingen an die EinwohnerInnen Igluliks zurück. Des Weiteren verbesserte sich insgesamt die finanzielle Unterstützung der indigenen FilmemacherInnen in Kanada durch staatliche Institutionen wie dem NFB. Die Siedlung Iglulik, die sich in dem kanadischen Territorium Nunavut zwischen der Baffininsel und der Melville Halbinsel befindet, kann mittlerweile als Zentrum des „Inuit-Films“ angesehen werden. Denn hier werden die meisten Projekte von Zacharias Kunuk realisiert. Außerdem haben die beiden Produktionsfirmen *Igloolik Isuma Productions* und *Arnait Video Productions* in Iglulik ihren Sitz. Im nachfolgenden Abschnitt der Arbeit wird auf diese beiden Produktionsfirmen konkreter eingegangen.

Betrachtet man das indigene Filmschaffen in Kanada aus heutiger Sicht, ist zu erkennen, dass sich das Spektrum des indigenen Films deutlich erweitert hat. So sind neben dem zuvor hohen Anteil an indigenen Dokumentarfilmen nicht nur vermehrt Spielfilme zu finden, sondern auch experimentelle Filme, Animationsfilme, Kurzfilme oder Musikvideos. Jedoch ist hier zu erwähnen, dass bereits in den 1990er Jahren Experimentalfilme von indigenen FilmemacherInnen, etwa von Shelley Niro, gedreht wurden. Mit Beginn des 21. Jahrhunderts treten immer mehr neue, junge indigene FilmemacherInnen in Erscheinung, wie Jeff Barnaby, Shane Belcourt, Tracey Deer oder Reaghan Tarbell. Filmfestivals wie das *imagineNATIVE Film + Media Arts Festival* in Toronto (Ontario), das *Dreamspeakers Film Festival* in Edmonton (Alberta), das *Cowichan International Aboriginal Film Festival* in Duncan (British Columbia), das *Winnipeg Aboriginal Film Festival* in Winnipeg (Manitoba) oder das *Montréal First Peoples Festival/Présence Autochtone* in Montréal (Québec), widmen sich ausschließlich dem indigenen Film und bieten autochthonen FilmemacherInnen aus Kanada und aus anderen Ländern eine Plattform und die Möglichkeit, ihre Werke einem breiten Publikum präsentieren zu können. Auch im Internet zeigen indigene Filmschaffende

vermehrt Präsenz. Hier sei vor allem *IsumaTV* genannt, ein Projekt der Filmproduktionsfirma *Igloolik Isuma Productions*. Auf dieser Internetplattform können kostenlos Videos angesehen oder online gestellt werden. Unter anderem können dort auch sämtliche Film- und Videoproduktionen von Zacharias Kunuk gesichtet werden. *IsumaTV* bietet besonders indigenen FilmemacherInnen ein Forum, um auch internationale Aufmerksamkeit zu erlangen. Neben finanziellen Hürden stellt weiterhin die Distribution der Filme indigener FilmemacherInnen ein Problem dar. Einige Produktionen sind oftmals schwer zugänglich und meist nur bei oben genannten Filmfestivals zu sehen. Auch können einzelne Filme, wie beispielsweise Shirley Cheechoos *BEARWALKER*, nur direkt von dem jeweiligen Filmemacher bzw. der jeweiligen Filmemacherin erworben werden. Der Spielfilm *ATANARJUAT* hingegen ist leicht zugänglich und kann auch auf *IsumaTV* kostenlos gesichtet werden.

Wie weiter oben bereits angesprochen wurde, sind nicht nur in Kanada indigene FilmemacherInnen aktiv. Besonders in Neuseeland, Australien und in den USA ist die indigene Filmproduktion stark vertreten. Bezuglich Neuseelands seien vor allem die Filme von Barry Barclay (Māori/Pākehā), der im Jahre 2008 verstorben ist, und Merata Mita (Māori), die im Jahre 2010 verstorben ist, genannt. Taika Waititi (Māori), der unter anderem bei den Spielfilmen *EAGLE VS SHARK* (NZ 2007) und *BOY* (NZ 2010) Regie geführt hat, nimmt eine wichtige Position innerhalb des zeitgenössischen indigenen Filmschaffens in Neuseeland ein. Bezuglich Australiens sind die FilmemacherInnen Tracey Moffat, Rachel Perkins, Ivan Sen, Warwick Thornton und Beck Cole zu erwähnen, die jeweils dem indigenen Volk der Aborigines zugehörig sind. In den USA sind unter anderem die Filmemacher Victor Masayesva, Jr. (Hopi), Chris Eyre (Cheyenne/Arapaho), Sherman Alexie (Coeur d'Alene/Spokane) und Sterlin Harjo (Seminole/Creek) aktiv.

3. Das Medium Film im Bezug zum kulturellen Hintergrund der Inuit

Im folgenden Teil dieser Arbeit wird auf die mediale Entwicklung der im Norden Kanadas lebenden Inuit eingegangen. Dabei wird zunächst der kulturelle Hintergrund der Inuit beleuchtet, um somit das Verhältnis zwischen der Inuit-Kultur und dem Medium Film beschreiben zu können. Das Filmschaffen des Inuit-Filmemachers Zacharias Kunuk dient dabei als spezielles Beispiel sowohl für den Umgang des indigenen Volkes mit dem „neuen“ Medium als auch für die autonome indigene Film- bzw. Videoproduktion im kanadischen Norden.

3.1 Von der Erzähltradition zum Erzählkino

Die Inuit stellen eine indigene Volksgruppe dar, die in der nordamerikanischen Arktis (Nordost- und Zentralkanada) und in Teilen Grönlands leben. Das Wort *Inuit* bedeutet auf Inuktitut, der Sprache der Inuit, „Menschen“. Unter dem umgangssprachlichen Begriff „Eskimo“, der von den Inuit als abwertend empfunden wird, können hingegen auch die indigenen Bevölkerungsgruppen Alaskas und der Tschuktschen-Halbinsel (Ostsibirien) hinzugezählt werden. Vor dem Kontakt mit Europäern und der Umsiedlung in permanente Ortschaften durch die kanadische Regierung Mitte des 20. Jahrhunderts, waren die Inuit in Kanada ein nomadisch lebendes Volk, welches sich über Jahrtausende hinweg an das arktische Klima und die raue Umgebung angepasst hat. Seit dem 19. Jahrhundert und besonders in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, hat sich die Kultur der Inuit jedoch enorm verändert und die traditionelle Lebensweise ist weitgehend verloren gegangen. Statt in traditionellen Behausungen in der Tundra, wie Iglus, Steinhäuser oder Zelte, lebt das indigene Volk heutzutage in permanenten und modernen Siedlungen wie etwa Iqaluit, Cape Dorset oder Igulik. Die erforderlichen Kenntnisse und Techniken, um in der Arktis überleben zu können und die innerhalb der Gemeinschaft weitergegeben wurden, stellen demnach für die gegenwärtige Lebensweise der Inuit keine Notwendigkeit mehr dar. Des Weiteren wurde in den 1950er Jahren in den nördlichen Gebieten Kanadas die allgemeine Schulpflicht eingeführt, die ebenfalls zu Veränderungen der Lebensweise der Inuit beitrug. In der Kultur der Inuit hat also innerhalb von wenigen Jahrzehnten eine Entfremdung vom traditionellen und nomadischen Lebensstil stattgefunden.

Negativ auf die Inuit-Kultur hat sich neben der Kolonialisierung Nordamerikas auch die Christianisierung ausgewirkt. Vom Kolonialismus waren die Inuit im Gegensatz zu den First Nations in Kanada und den Native Americans in den USA anfangs weniger betroffen. Dies liegt unter anderem in der Abgeschiedenheit der Lebensräume der Inuit in der kanadischen Arktis begründet. Tiefgreifende Veränderungen in der Inuit-Kultur fanden schließlich Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Pelzhandel und durch das Auftreten von christlichen Missionaren statt. Die Christianisierung trug vor allem zum Verlust des Schamanismus bei, welcher in der Kultur der Inuit einen hohen Stellenwert einnahm. Schamanistische Praktiken wurden von europäischen bzw. europäisch-kanadischen Missionaren verboten und konnten somit von den Schamanen nicht weiter ausgeführt werden. Schamanen können allgemein als „[...] mediator between the human world and the spirit world, between the living and the dead, and between animals and human society [...]“¹⁸ beschrieben werden. Obwohl der Schamanismus schließlich durch das Christentum ersetzt wurde, bestehen in der Kultur der Inuit auch heutzutage noch schamanistische Glaubensvorstellungen.

Im Jahre 1999 wurde in Kanada das Territorium Nunavut gegründet, das von den Inuit überwiegend selbst verwaltet wird. In Nunavut, was übersetzt „Unser Land“ bedeutet, beträgt der Anteil der indigenen Bevölkerung derzeit fast 85 Prozent. Insgesamt wirkte sich die Gründung Nunavuts positiv auf die im Norden Kanadas lebenden Inuit aus, da sie nun mehr Kontrolle über die politische, ökonomische und soziale Situation ihres Lebensraumes besitzen und in ihrer Lebensweise weniger eingeschränkt sind.

In der Kultur der Inuit spielt die orale Tradition eine wichtige Rolle. Bis zur Einführung der Silbenschrift, die von dem methodistischen Missionar James Evans Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt wurde und heutzutage von einem Großteil der in Kanada lebenden Inuit verwendet wird, wurden Traditionen in der Inuit-Kultur ausschließlich mündlich überliefert.¹⁹ So wurden nicht nur notwendige Kenntnisse, die das Überleben in der Arktis sicherten, sondern auch Geschichten von Generation zu Generation mündlich weitergegeben. Zu solchen Geschichten zählt unter anderem auch die „Legende vom schnellen Läufer“, die mit Zacharias Kunuks Spielfilm *ATANARJUAT* filmisch umgesetzt

¹⁸ Angilirq, Paul Apak, *Atanarjuat: The fast runner. Inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*, Toronto: Coach House Books 2002, S. 39.

¹⁹ Vgl.: d'Anglure, Bernard Saladin, „An Ethnographic Commentary. The legend of Atanarjuat, Inuit and Shamanism“, *Atanarjuat: The fast runner. Inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*, Paul Apak Angilirq, Toronto: Coach House Books 2002, S. 225.

wurde.²⁰ In schriftlosen Kulturen, die Walter J. Ong als primäre orale Kulturen bezeichnet, dienen Erzählungen vor allem zur Speicherung und Weitergabe von Wissen.²¹ In der traditionellen Kultur der Inuit hatten Mythen und Legenden, die in der Gemeinschaft erzählt wurden, sowohl eine unterhaltende als auch eine lehrhafte, gar erzieherische Funktion, wie dies etwa bei der „Legende vom schnellen Läufer“ der Fall ist. Im Gegensatz zur sekundären Oralität, die sich auf schriftliche Kulturen bezieht, hat das gesprochene Wort in primären oralen Kulturen vielmehr Kraft bzw. Ausdruck und eine wichtigere Bedeutung. Allerdings ist das gesprochene Wort vergänglich und die Erzählung einer Geschichte bleibt somit einzigartig. Denn eine Wiederholung der Erzählung auf dieselbe Art und Weise kann nicht stattfinden. Walter J. Ong beschreibt den Unterschied zwischen primären und sekundären oralen Kulturen und die Bedeutung der Erzählung folgendermaßen:

„In einer schreibenden oder druckenden Kultur bindet der Text dasjenige physisch, was er enthält und ermöglicht es, jedes Gedankengebäude vollständig wiedererstehen zu lassen. In primären oralen Kulturen hingegen, die keinen Text besitzen, dient die Erzählung dazu, das Wissen genauer und dauerhafter zu speichern, als dies andere Genres vermögen.“²²

Der mündlichen Weitergabe der „Legende vom schnellen Läufer“ über mehrere Generationen hinweg ist es also zu verdanken, dass die Geschichte nicht in Vergessenheit geraten ist und schließlich als Vorlage für einen Spielfilm dienen konnte. *ATANARJUAT* steht demnach in einem engen Verhältnis zur oralen Tradition der Inuit in Kanada. Zu dem Verhältnis von mündlicher Überlieferung und dem Medium Film äußert sich der Regisseur Zacharias Kunuk in einem Interview mit Joysanne Sidimus folgendermaßen:

„Since we have an oral history, nothing is written down – everything is taught by what you see. Your father's fixing up the harpoon; you watch how he does it and you learn from it. How he cuts the blocks and builds an igloo. For the medium I work in now, it was exactly the same thing. You don't need pen and paper to document what you see. Oral history and new technology match.“²³

²⁰ Hier ist anzumerken, dass der deutsche Titel des Spielfilms den Untertitel „Die Legende vom schnellen Läufer“ trägt. Auch ist zu erwähnen, dass *Atanarjuat* auf Inuktitut „schneller Läufer“ bedeutet.

²¹ Vgl.: Ong, Walter J., *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 139.

²² Ebd., S. 140.

²³ Sidimus, Joysanne, „Zacharias Kunuk speaks with Joysanne Sidimus“, *The Journals of Knud Rasmussen. A sense of Memory and High-definition Inuit Storytelling*, Hg. Gillian Robinson, Montréal: Isuma 2008, S. 251.

Für Kunuk stellt Film bzw. Video demnach ein geeignetes Medium dar, die Tradition der mündlichen Überlieferung auch im technologisierten Zeitalter fortzuführen und kulturelle Werte der Inuit visuell zu vermitteln. Der Filmemacher blendet jedoch den Prozess der Verschriftlichung vollkommen aus. Bevor die Inuit-Legende verfilmt werden konnte, wurde die mündlich überlieferte Geschichte, von der mehrere verschiedene Versionen existieren, in Form eines Drehbuchs schriftlich festgehalten. Ein direkter Übergang von oraler Tradition zum Medium Film würde also nur stattfinden, wenn die schriftliche Dokumentation gänzlich wegfällt. Was Zacharias Kunuk in dem Zitat jedoch meint ist, dass sich für die Inuit zeitgenössische Medien wie das Fernsehen, das Radio oder eben Film/Video als Form der Kommunikation eher anbieten als die Schrift. Denn diese Medien unterstützen narrative Formen der mündlichen Überlieferung auf einfache und bessere Art und Weise.²⁴ Besonders der fiktionale, narrative Film eignet sich zur Visualisierung von mündlich überlieferten Geschichten. Bezogen auf *ATANARJUAT* dient die Kamera den Inuit dabei als Mittel, um die eigene Geschichte aufzuzeichnen. Zacharias Kunuk bezeichnet den Film daher als rückwärtsgewandten Dialog.²⁵

Wie zu erkennen ist, kann zwischen oraler Tradition und dem Medium Film eine Verbindung hergestellt werden. Dennoch ist zwischen diesen beiden Medien zu unterscheiden. Denn Film kann mit dem Zuschauer nur beschränkt interagieren und ist nicht dazu in der Lage, die Atmosphäre, die während der mündlichen Erzählung einer Geschichte herrscht, einzufangen und in gleichem Maße wiederzugeben. Mittels verschiedenen filmischen Gestaltungsmitteln oder durch Gestiken und Mimiken der SchauspielerInnen ist es jedoch möglich, sich den Situationen des traditionellen Geschichtenerzählens anzunähern und bestimmte Stimmungen hervorzurufen.

Wie im vorherigen Kapitel verdeutlicht wurde, waren die Inuit zunächst nur Gegenstand filmischer Darstellung durch nicht-indigene FilmemacherInnen. Erst in den 1980er Jahren setzten die Inuit den Fremddarstellungen vermehrt eigene Film- bzw. Videoarbeiten entgegen.²⁶ Um zu verstehen, wie es in der Kultur der Inuit zu einer Bildproduktion kommt, soll nachfolgend kurz auf die Einführung und Entwicklung des

²⁴ Vgl.: Leuthold, Steven, *Indigenous Aesthetics. Native Art, Media and Identity*, Austin: Univ. of Texas Press 1998, S. 98.

²⁵ Vgl.: *REEL INJUN* (CA 2009), 1:19.

²⁶ Vgl.: Wertenbruch, Martin, „Goodbye Nanook, Welcome Nunavut! Geschichte gestalten durch indigene Medien“, *Schnitt – Das Filmmagazin* 49, Januar 2008, S. 21.

indigenen Fernsehens im Norden Kanadas eingegangen werden, das bezüglich der Entstehung einer autonomen indigenen Film- bzw. Videoproduktion eine bedeutende Rolle spielt.

Durch die Ausweitung von CBC Television (Canadian Broadcast Corporation) in die nördlichen Gebiete Kanadas, kamen die Inuit in den 1970er Jahren erstmals in Kontakt mit dem Fernsehen. Da jedoch durch das Fernsehnetzwerk keine indigenen Inhalte transportiert wurden, forderten die Inuit von der kanadischen Regierung eine Lizenz, um ein eigenes Satellitenfernsehen in der Arktis einrichten zu können.²⁷ Diese Bemühungen führten schließlich zur Gründung der Inuit Broadcasting Corporation (IBC) im Jahre 1981. Damit wurde der erste Schritt zur filmischen Selbstdarstellung der Inuit geschaffen. Die in Inuktitut produzierten Programme von IBC sollen vor allem der Aufrechterhaltung der Kultur und Sprache der Inuit dienen. Die Einrichtung der Inuit Broadcasting Corporation wirkte sich schließlich wesentlich auf die weitere kulturelle sowie mediale Entwicklung der Inuit aus. Jedoch wurde das Fernsehen von den Inuit zunächst kritisiert und abgelehnt. So wurde etwa in Igloolik in den 1970er Jahren zweimal gegen die Einführung von Satellitenfernsehen gestimmt, da negative Auswirkungen auf die Lebensweise und Kultur der Inuit befürchtet wurden. Im Jahre 1991 ging TV Northern Canada (TVNC) auf Sendung, der als erster Sender mehrere indigene Gemeinden im Norden Kanadas mit Programmen in Englisch, Französisch und in zwölf verschiedenen indigenen Sprachen versorgte.²⁸ TVNC gründete schließlich 1999 das Aboriginal Peoples Television Network (APTN), das weltweit erste Fernsehnetzwerk, das von Indigenen kontrolliert wird. Die Gründung der Produktionsfirma *Igloolik Isuma Productions*, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird, ist im Kontext der Entstehung eines indigenen Fernsehnetzwerkes in Kanada zu betrachten.²⁹

Zur Bedeutung, die die „neuen“ Medien, wie Film, Video, Fernsehen, Radio oder das Internet, für die vormals schriftlose Kultur der Inuit haben, äußert sich der Anthropologe und Ethnograf Bernard Saladin d’Anglure folgendermaßen:

„Whereas Inuit once had been stripped of their beliefs and values by syllabic writing and Christian scripture, they now have begun to reappropriate and proudly convey these beliefs and values through the new media of video, television, film, and the internet. All of these new communication tools have been skillfully used to bring the past back to life on screen and to give a voice back to a culture of oral tradition.“³⁰

²⁷ Vgl.: Wertenbruch, „Goodbye Nanook, Welcome Nunavut!“, S. 21.

²⁸ Vgl.: Ginsburg, Faye, „Screen Memories and Entangled Technologies: Resignifying Indigenous Lives“, *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, Hg. Ella Shohat/Robert Stam, New Brunswick [u.a.]: Rutgers University Press 2003, S. 82f.

²⁹ Vgl.: Wertenbruch, „Goodbye Nanook, Welcome Nunavut!“, S. 22.

³⁰ d’Anglure, „An Ethnographic Commentary“, S. 227.

Die mediale Entwicklung wirkte sich insgesamt eher positiv auf die Inuit aus, da ihnen durch die neuen Formen der Kommunikation nun verstärkt die Möglichkeit zur Selbstrepräsentation, zum Erhalt kultureller Werte und zur politischen Mobilisierung gegeben wurde.

3.2 Autonome indigene Filmproduktion im Norden Kanadas

Im Folgenden wird speziell auf die Filmproduktionsfirma *Igloolik Isuma Productions* und auf den Inuit-Filmemacher Zacharias Kunuk eingegangen. Anschließend werden die frühen Videoproduktionen des Filmemachers, die sogenannten *recreations*, untersucht, die bezüglich der Entstehung des Spielfilms *ATANARJUAT* eine wichtige Rolle spielen. Bereits in diesen ersten Produktionen entwickelten Zacharias Kunuk und die anderen Mitglieder von *Igloolik Isuma Productions* einen filmischen Stil, welcher schließlich in Kunuks Spielfilmdebüt zur vollen Entfaltung kam.

3.2.1 *Igloolik Isuma Productions*

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt wurde, hängt die Gründung der Filmproduktionsfirma *Igloolik Isuma Productions* mit der medialen Entwicklung in den nördlichen Gebieten Kanadas und der Entstehung eines indigenen Fernsehnetzwerkes zusammen. Zwar hatten die Bewohner Igluliks in den 1970er Jahren zweimal gegen die Einführung von Satellitenfernsehen gestimmt, jedoch wurde in den 1980er Jahren auch dort eines von insgesamt fünf Produktionszentren der Inuit Broadcasting Corporation eingerichtet. Für die IBC arbeiteten unter anderem auch Zacharias Kunuk und Paul Apak Angilirq, der später das Drehbuch für den Spielfilm *ATANARJUAT* schrieb. Die beiden verließen die Einrichtung jedoch nach einigen Jahren wieder, da sie mit dem hierarchischen System der Inuit Broadcasting Corporation nicht zufrieden waren. Zu dem Grund des Austritts aus der IBC äußert sich Zacharias Kunuk folgendermaßen: „[...] I saw IBC as a dogteam, Inuit producers as dogs, the sled as the Ottawa office and people who sit in the sled as the board of governors. I didn't like what I saw, so I broke away [...]“³¹. Zusammen mit dem Videokünstler und Kameramann Norman Cohn, der Zacharias Kunuk in einem Workshop für

³¹ White, Jerry, „Frozen but Always in Motion: Arctic Film, Video, and Broadcast“, *The Velvet Light Trap. A Critical Journal of Film and Television* 55, Spring 2005, S. 58.

die Videoproduktion ausgebildet hat, und Pauloosie Qulitalik gründeten Kunuk und Angilirq im Jahre 1990 schließlich *Igloolik Isuma Productions*, die erste Inuit-Filmproduktionsfirma in Kanada.³² Mit *Igloolik Isuma Productions* sollte ein eigenes und unabhängiges Medienzentrum gegründet werden, das im Kontrast zur eingeschränkten Arbeitsweise bei der Inuit Broadcasting Corporation steht. Die Ziele dieser eigenständigen Produktionsfirma können folgendermaßen beschrieben werden:

„Isuma's mission is to produce independent community-based media – films, TV and now Internet - to preserve and enhance Inuit culture and language; to create jobs and economic development in Igloolik and Nunavut; and to tell authentic Inuit stories to Inuit and non-Inuit audiences worldwide.“³³

Ähnlich wie bei der Inuit Broadcast Corporation steht auch bei *Igloolik Isuma Productions* der Erhalt kultureller Werte im Vordergrund. Charakteristisch für die Produktionsfirma ist die kollaborative Arbeitsweise. Die Gründer „[...] verstehen sich als Videokollektiv und verfolgen einen gemeinschaftlichen Arbeitsstil in ihren Medienproduktionen.“³⁴ Bei der Produktion von Filmen wird mit den Bewohnern Igluliks eng zusammengearbeitet, wobei vor allem die Ältesten eine wichtige Funktion einnehmen, da sie mit ihrem Wissen über die frühere Lebensweise der Inuit beratend zur Seite stehen können. Ein weiteres Ziel von *Igloolik Isuma Productions* ist auch, die Inuit-Kultur frei von Klischees und Stereotypen darzustellen.

Die Produktionsfirma hat mehrere Videos, Dokumentarfilme und Spielfilme hervorgebracht. Die sogenannte „Unikaatuatiit (Story Tellers)“-Serie und die 13-teilige Fernsehserie *NUNAVUT (Our Land*, CA 1994-95), auf die im weiteren Verlauf der Arbeit eingegangen wird, stellen dabei die ersten Produktionen dar. Mit *ATANARJUAT*, Isumas erster Spielfilmproduktion, erreicht die Filmproduktionsfirma auch ein internationales Publikum. Spätestens nach diesem Spielfilm entwickelt sich die Siedlung Iglulik zum Zentrum des „Inuit-Films“ in Kanada. Der Erfolg von *ATANARJUAT* ermöglicht schließlich die Produktion des nachfolgenden Spielfilmes *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* (CA/DK 2006). Abgesehen von den Dokumentarfilmen stellen die einzelnen Produktionen die eigene, traditionelle Kultur und frühere Lebensweise der Inuit wieder her und lassen zudem die Erzähltradition des indigenen Volkes wieder lebendig werden. Dieser Versuch, mittels

³² *Isuma* bedeutet auf Inuktut „denken“ bzw. „nachdenken“ oder auch „einen Gedanken haben“. Außerdem ist hier anzumerken, dass die beiden Gründungsmitglieder Paul Apak Angilirq und Pauloosie Qulitalik inzwischen verstorben sind.

³³ O.N., „About Us. Our Company“, *IsumaTV*, 2006, www.isuma.tv/hi/en/isuma-productions/about, Zugriff: 19.09.2012.

³⁴ Wertenbruch, „Goodbye Nanook, Welcome Nunavut!“, S. 23.

Bildmedien traditionelle Erzählformen der Inuit zu erneuern bzw. wieder zum Leben zu erwecken, wird von den Filmemachern selbst als „Isuma Style“ bezeichnet.

Die Gründung von *Igloolik Isuma Productions* führte außerdem zur Entstehung eines weiteren Videokollektivs, der Produktionsfirma *Arnait Video Productions*, die ebenfalls in Igulik ansässig ist und im Jahre 1991 gegründet wurde. *Arnait Video Productions* entstand aus einem Video-Workshop für Frauen, der von Isuma ins Leben gerufen wurde. Die Produktionen von Arnait stellen die Kultur und das Leben der Inuit aus der Sicht der Frauen dar. Wichtige Mitglieder dieses Kollektivs sind Madeline Ivalu, die auch in dem Spielfilm *ATANARJUAT* als Schauspielerin mitwirkt, und Marie-Hélène Cousineau, die jedoch nicht der Volksgruppe der Inuit angehört. *BEFORE TOMORROW* (CA 2008) stellt die erste Spielfilmproduktion des Videokollektivs dar, die von *Igloolik Isuma Productions* koproduziert wurde.

Aufgrund finanzieller Probleme musste *Igloolik Isuma Productions* mittlerweile die weitere Produktion von Filmen aufgeben. Die Insolvenz der Produktionsfirma, von der die Internetplattform *IsumaTV* nicht betroffen ist, hindert den Filmemacher Zacharias Kunuk jedoch nicht daran, auch weiterhin Filme zu realisieren. Mit *Kingullit Productions*, einem neuen Projekt, das im Jahre 2010 von Zacharias Kunuk und Norman Cohn ins Leben gerufen wurde, sollen die Ansätze und Ziele der vorherigen Produktionsfirma fortgeführt werden.³⁵

3.2.2 Zacharias Kunuk

Einleitend soll darauf hingewiesen werden, dass Zacharias Kunuk, obwohl ihm meist die Funktion des Regisseurs zukommt, nicht als dominierende Figur bezüglich der Produktionen von *Igloolik Isuma Productions* zu sehen ist. Da die Filmarbeit der Inuit maßgeblich von Kollaboration geprägt ist, sollen bei der Person Zacharias Kunuk immer auch die übrigen Teammitglieder der jeweiligen Film- bzw. Videoproduktionen mitgelesen werden, insbesondere Norman Cohn.

³⁵ Vgl.: O.N., „Igloolik Isuma Productions going out of business“, *CBC News*, 2011, www.cbc.ca/news/canada/north/story/2011/07/08/isuma-productions-business.html, Zugriff: 11.11.2012.

Zacharias Kunuk wurde 1957 in der Nähe von Iglulik als Kind einer nomadisch lebenden Inuit-Familie geboren. Da in den 1950er Jahren durch die kanadische Regierung in den nördlichen Gebieten Kanadas die allgemeine Schulpflicht eingeführt wurde, musste Kunuk im Alter von neun Jahren nach Iglulik umziehen, wo er auch noch heute lebt. Zacharias Kunuk lernte also noch selbst den früheren Lebensstil der Inuit kennen und erlebte den rasant stattfindenden Übergang vom Nomadentum zur modernen Zivilisation mit.³⁶ Mit seinen Filmen versucht Kunuk unter anderem dem vollständigen Verlust der traditionellen Inuit-Kultur entgegenzuwirken. Seine künstlerische Karriere begann der spätere Filmemacher als Specksteinschnitzer. Durch den Verkauf seiner Schnitzereien konnte er im Jahre 1981 in Montréal seine erste Videokamera erwerben. Von 1982 bis 1991 war Kunuk bei der Inuit Broadcasting Corporation als Kameramann, Produzent und später auch als Manager tätig. Wie im vorherigen Kapitel bereits dargestellt wurde, verließ Zacharias Kunuk jedoch die IBC, um sich seiner eigenen, unabhängigen Produktionsfirma *Igloolik Isuma Productions* zu widmen. Bereits während seiner Tätigkeit bei der Inuit Broadcasting Corporation produzierte Kunuk eigene Projekte. Sein erstes, unabhängig produziertes Video trägt den Titel *FROM INUK POINT OF VIEW*. Der dokumentarische Kurzfilm, der aus der Sicht des Inuit Zacharias Kunuk erzählt wird, beschäftigt sich mit den Veränderungen der Lebensweise und Kultur der in Iglulik lebenden Inuit Mitte der 1980er Jahre. Das Projekt stellt außerdem die erste Zusammenarbeit mit Norman Cohn dar. Nach dem Kurzfilm folgten die sogenannten *recreations*, die unter anderem in Museen und auf einigen Filmfestivals in Kanada gezeigt wurden. Im Gegensatz zu dem dokumentarischen Video *FROM INUK POINT OF VIEW* widmen sich die *recreations*, die als Vorläufer von Kunuks erstem Spielfilm *ATANARJUAT* angesehen werden können, das erste Mal der Nachstellung der traditionellen Kultur und Lebensweise der Inuit.

3.2.3 Kunuks frühe Videoproduktionen

Bevor Zacharias Kunuks Spielfilmdebüt *ATANARJUAT* im nächsten Kapitel hinsichtlich des filmischen Stils und der Ästhetik eingehend untersucht wird, soll nachfolgend auf die frühen Videoproduktionen (*recreations*) des Inuit-Filmemachers eingegangen werden, welche für die

³⁶ Vgl.: Waeger, Gerhart, „Atanarjuat – The Fast Runner. Zacharias Kunuk“, *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe* 45/242, Februar 2003, S. 44.

spätere Analyse des Spielfilms von Bedeutung sind.³⁷ Dabei werden zunächst die drei Videos *QAGGIQ* (*Gathering Place*, CA 1988), *NUNAQPA* (*Going Inland*, CA 1991) und *SAPUTI* (*Fish Traps*, CA 1993) betrachtet, die Teil der „Story Tellers“-Serie sind. Neben diesen drei Videoproduktionen, in denen verschiedene Aspekte des traditionellen Inuit-Lebens in der Umgebung von Iglulik beleuchtet werden, wird auch auf die 13-teilige Serie *NUNAVUT*, die Mitte der 90er Jahre für das Fernsehen produziert wurde, eingegangen. Die *recreations* weisen, sowohl auf der narrativen als auch auf der visuellen Ebene, stilistische und ästhetische Merkmale auf, die ebenso in den späteren Spielfilmproduktionen von *Igloolik Isuma Productions* zu finden sind.

In *QAGGIQ* wird eine Gruppe von Inuit gezeigt, die beschließt, ein großes gemeinschaftliches Iglu – ein sogenanntes *Qaggiq* – zu errichten, um darin den herannahenden Frühling mit einem Fest und mit Spielen zu feiern. Die Handlung findet vorwiegend im Innern der Iglus statt, in denen Familien und Freunde zusammensitzen, Gespräche miteinander führen, Pfeife rauchen und Tee trinken. Nach dem Beschluss, ein Fest zu veranstalten, wird in einer längeren Szene ausführlich der Bau des titelgebenden *Qaggiq* gezeigt. Zusätzlich wird in einer Art Nebenhandlung eine Liebesgeschichte erzählt. Gezeigt wird, wie ein junger Inuk den Vater seiner Angebeteten um Erlaubnis fragt, dessen Tochter zur Frau nehmen zu dürfen. Im Gegensatz zur Mutter, stimmt der Vater einer Heirat nicht zu. Von dem Vater zunächst abgewiesen, nimmt der junge Inuk während des Festes die Tochter jedoch an die Hand und verlässt mit ihr das Iglu. Das Video endet schließlich damit, dass der Vater, der nach einigen Überlegungen nun nichts mehr gegen eine Heirat einzuwenden hat, auf einer traditionellen Trommel spielt und dazu ein Lied singt.

Das ca. 58-minütige Video beginnt mit einer langen Einstellung, in der aus der Ferne ein Hundeschlitten auf die Kamera zugefahren kommt. Die Personen und der Hundeschlitten

³⁷ Die Handlung ist in diesen frühen Videoproduktionen, die auf der Homepage von *IsumaTV* auch als *recreated fiction* oder als *short dramas* bezeichnet werden, jeweils in der Vergangenheit angesiedelt, um die traditionelle Lebensweise der Inuit nachzustellen. Die Videos kommen dabei dem *Reenactment* oder dem *Recreation film* sehr nahe. Jedoch beruhen sie nicht auf tatsächliche historische Ereignisse, die neuinszeniert werden. Vielmehr geht es darum, die ursprüngliche Lebensweise und bestimmte traditionelle Praktiken der Inuit authentisch nachzustellen bzw. wiederzubeleben und den ZuschauerInnen das damalige Lebensgefühl der Inuit zu vermitteln. Die Handlung, die in Zacharias Kunuks frühen Videoproduktionen zum Teil frei erfunden und improvisiert ist, spielt dabei keine große Rolle. Bei dem späteren Spielfilm *ATANARJUAT* steht die Handlung jedoch stärker im Vordergrund. Aber auch hier geht es nicht um die Darlegung und um das Einhalten von Fakten, zumal der Film auf einer Legende beruht, sondern vorwiegend darum, die frühere Lebensweise der Inuit wieder aufleben zu lassen, kulturelle Werte zu bewahren und nicht zuletzt die mündlich überlieferte Geschichte in Form eines (audio)visuellen Mediums festzuhalten.

heben sich von dem ansonst völlig weißen Bildhintergrund ab, wobei der schneebedeckte Boden fließend in den weißen Himmel überzugehen scheint. Hier ist zu erwähnen, dass das Bild unter anderem aufgrund der Dominanz der weißen Flächen überbelichtet wirkt. Aus dem Off sind traditionelle Musik und Gesang zu hören. Erst nach etwa zwei Minuten wird der erste Schnitt gesetzt und die Begrüßung der ankommenden Personen auf dem Schlitten gezeigt. Die Kamera befindet sich dabei mitten im Geschehen und nähert sich dicht den handelnden Personen. Durch die Nähe zu den agierenden Personen wird den ZuschauerInnen das Gefühl vermittelt, direkt vor Ort zu sein. Bevor sich das Geschehen ins Innere des Iglus verlagert, wird in einer Einstellung die Stimme einer älteren Person, die zunächst nur aus dem Off zu hören ist, vorgezogen. In der nächsten Einstellung ist schließlich die Person, deren Stimme zuvor zu hören war, zu sehen. Das Vorziehen der Stimme gibt der Szene einen dokumentarischen Charakter und lässt zunächst eine Person vermuten, die vor einer Kamera sitzt und interviewt wird. Das Geschehen im Innern der Iglus wird in vielen Nahaufnahmen gezeigt, in denen Gesichter, einzelne Gegenstände oder Gesten der Personen zu sehen sind. Die Kamera befindet sich dabei vor den agierenden Personen und verfolgt deren Handlungen. Aufgrund der Position der Kamera im Bild und den Schwenks entsteht der Eindruck, als wäre die Kamera eine weitere Person, welche die Handlungen der Personen in dem Iglu beobachtet, quasi mit diesen kommuniziert.

Die beschriebene Anfangssequenz und die Szenen innerhalb der Iglus weisen bereits stilistische Merkmale auf, von denen in den darauffolgenden Produktionen ebenfalls Gebrauch gemacht wird. Dazu zählen etwa die langen Einstellungen, die zum langsamen Rhythmus der Videos bzw. Filme beitragen, die bewegliche Kamera und die häufige Verwendung von Nah- und Großaufnahmen. Des Weiteren zeigt *QAGGIQ* bereits einen dokumentarischen Charakter auf, welcher auch bei den anderen Videoproduktionen von Kunuk zu finden ist. Diese Dokumentarfilm-Ästhetik wird hier einerseits durch den speziellen Einsatz der Kamera oder durch die Verwendung von Voice-Over hervorgerufen, andererseits durch die authentische Darstellungsweise der traditionellen Inuit-Kultur.

Im Gegensatz zu *QAGGIQ* findet die Handlung in den beiden nächsten Videoproduktionen fast ausschließlich im Freien statt. Das Video *NUNAQPA*, welches ebenfalls eine Länge von ca. 58 Minuten hat, zeigt eine traditionelle Karibu-Jagd im Sommer, die dazu dient, um im Winter genügend Fleischvorräte zur Verfügung zu haben. Eine Gruppe von Inuit-Familien begibt sich ins Landesinnere, wo zunächst ein Lager errichtet wird. Während die Frauen und Kinder in dem Lager zurückbleiben, zieht eine Gruppe von Männern

los, um Jagd auf Karibus zu machen. Schließlich wird in einer längeren Szene gezeigt, wie ein erlegtes Karibu gehäutet und anschließend zerteilt wird. Die Szene in dem Video ist relativ ruhig gestaltet. Es wird wenig gesprochen und die Kamera beobachtet die Personen bei der Arbeit. Die Männer begeben sich schließlich wieder zurück in das Lager, wo sie von den wartenden Frauen und Kindern freudig empfangen werden. Das Video endet mit der Rückkehr der Familien in das Lager, von dem aus sie aufgebrochen sind.

In dem halbstündigen Video *SAPUTI* wird der Bau eines Dammes aus Steinen gezeigt, um auf diese Weise die Fische in dem Fluss leichter fangen zu können. An der Produktion ist interessant, dass drei (Tag-)Traumsequenzen in die Handlung eingebaut sind, die dem Video einen surrealen Charakter verleihen und im Gegensatz zu dem dokumentarischen Charakter des Videos stehen. In diesen (Tag-)Traumsequenzen sieht man etwa einen Jungen durch die Landschaft rennen, ein Mädchen, das von einem herbeilaufenden Jungen an die Hand genommen wird, oder ein Kind, das von einer maskierten Gestalt verfolgt wird.

Der visuelle Stil in den letzten beiden Videos, ist vergleichbar mit den Außenaufnahmen in *ATANARJUAT*.³⁸ So erinnern etwa die Landschaftsaufnahmen in *NUNAQPA* an die Szene, in der sich Atanarjuat zusammen mit Puja auf Karibu-Jagd begibt (Abb. 1 und 2). Sowohl in diesem Video als auch in Kunuks Spielfilmdebüt werden die zu sehenden Personen, die durch das Land streifen, in längeren und ruhigen Einstellungen gezeigt. Auch das Licht und die Stimmung sind ähnlich. Die Innenaufnahmen bei *QAGGIQ*, besonders die Szene, in der alle Familien in dem gemeinschaftlichen Iglu zusammensitzen, lassen sich dagegen mit den Innenaufnahmen in *ATANARJUAT* vergleichen (Abb. 3 und 4).



Abb. 1



Abb. 2

³⁸ Vgl.: Chen, Tina Mai/David S. Churchill Hg., *Film, History and Cultural Citizenship. Sites of Production*, New York, London: Routledge Verlag 2007, S. 134.



Abb. 3



Abb. 4

„The most important concern throughout Kunuk's video work [...] has been detail, not story [...]“³⁹, bemerkt Jerry White in seinem Aufsatz über Zacharias Kunuk und das Filmschaffen der Inuit. Kunuk konzentriert sich in seinen Videos auf die Darstellung der früheren Lebensweise der Inuit, welche Art von Kleidung sie getragen haben, wie sie gejagt haben, wie sie in der kanadischen Arktis gelebt bzw. überlebt haben. Es werden traditionelle Praktiken gezeigt, wie der Bau eines großen festlichen Iglus in *QAGGIQ*, die Karibu-Jagd in *NUNAQPA* oder der Bau eines Staudamms aus Steinen in *SAPUTI*. Die Handlung ist in den Videos jeweils in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts angesiedelt. Im Vordergrund steht demnach die Nachstellung dieser Zeit und der damaligen Lebensweise der Inuit. Die narrative Ebene spielt in den frühen Videoproduktionen von Kunuk demnach noch keine große Rolle. Lediglich minimalistische narrative Elemente sind in die Handlung der beiden Videos *QAGGIQ* und *SAPUTI* eingebaut.

Auch die 13-teilige Fernsehserie *NUNAVUT* ist von der Struktur her ähnlich gestaltet wie die drei besprochenen Videos. Die Serie, die aus 13 halbstündigen Episoden besteht, zeigt in nachgestellten Szenen das nomadenhafte Leben und Überleben mehrerer Inuit-Familien in der arktischen Landschaft in der Nähe von Igulik. Ähnlich wie bei den drei vorangegangenen Videoproduktionen werden in jeder Episode verschiedene Bereiche des traditionellen Lebens der Inuit beleuchtet. Des Weiteren wird auch auf den Kontakt der Inuit mit europäischen Missionaren und dem Christentum eingegangen, wie in der zweiten Episode *Avaja* zu sehen ist. Die Handlung der einzelnen Episoden ist jeweils in den 1940er Jahren angesiedelt. Es wird also das Leben der Inuit kurz vor der Umsiedlung in permanente Siedlungen durch die kanadische Regierung gezeigt. Wie die drei Videos der „Story Tellers“-Serie, konzentriert

³⁹ White, Jerry, „Zach Kunuk and Inuit Filmmaking“, Hg. George Melnyk, *Great Canadian Film Directors*, Edmonton: Univ. of Alberta Press 2007, S. 352.

sich auch die Serie *NUNAVUT* auf möglichst authentische Nachstellungen der früheren Lebensweisen und traditionellen Praktiken der Inuit. So wird etwa in der dritten Episode *Qarmaq* ausführlich gezeigt, wie ein Steinhaus gebaut wird, um sich auf den harten und langen Winter vorzubereiten. Auf die narrative Struktur wird in den einzelnen Episoden der Serie ebenfalls weniger Wert gelegt. Norman Cohn beschreibt die Serie als eine Mischung zwischen Fiktion und Dokumentation:

„Our television series *Nunavut* recreated life on the land in 1945. We used real families playing themselves 50 years ago – kind of acting and not acting, very improvisational. We were mixing fiction and non-fiction, which might be seen as artistically avant-garde, but which is also very old for Inuit because for all those 4,000 years of oral history every story was fiction and non-fiction. It might have a story, but in the story you’re learning how people do things.“⁴⁰

Zusammenfassend kann die Struktur der oben behandelten Videos als „[...] detail-heavy and narrative-light [...]“⁴¹ bezeichnet werden.

Wie zu erkennen ist, lässt sich bereits bei den frühen Videoproduktionen von Zacharias Kunuk eine Hinwendung zur Darstellung traditioneller Lebensweisen und Praktiken der Inuit erkennen. Um das ursprüngliche Leben des indigenen Volkes möglichst authentisch nachstellen zu können, ist Kunuk mitunter auf Älteste angewiesen, die nicht nur das moderne sondern auch Teile des traditionellen Lebens der Inuit kennen. Der 1939 geborene und mittlerweile verstorbene Pauloosie Qulitalik, der in fast allen Isuma-Produktionen als Schauspieler mitgewirkt hat, nahm neben seiner Tätigkeit als Schauspieler unter anderem auch eine Berater-Funktion in kulturellen Angelegenheiten ein, um die traditionellen Praktiken und die frühere Lebensweise der Inuit so genau wie möglich darzustellen.⁴² Die kollaborative Arbeitsweise der Inuit spielt bei dem Entstehungsprozess der Filme eine wichtige Rolle. Erst durch die Zusammenarbeit mit Personen wie Pauloosie Qulitalik, kann die traditionelle Lebensweise der Inuit in den Filmen wiederhergestellt werden. Ein wichtiger Aspekt ist, dass Kunuk mit LaiendarstellerInnen zusammenarbeitet und die Szenen in den Videos zum Teil improvisiert sind. Interessant ist auch, dass es in den beiden Videos *QAGGIQ* und *NUNAQPA* Momente gibt, in denen die DarstellerInnen – vor allem Kinder – für kurze Zeit direkt in die Kamera blicken. Dieser Blick in die Kamera ist unter anderem damit erklärbar, dass sich die Personen an das für sie „neue“ Medium erst noch gewöhnen

⁴⁰ Said, S. F., „Northern Exposure“, *Sight and Sound* 12/2, Februar 2002, S. 24.

⁴¹ White, „Zach Kunuk and Inuit Filmmaking“, S. 352.

⁴² Vgl.: Ginsburg, „Screen Memories and Entangled Technologies“, S. 83.

müssen. Auch der Umstand, dass die DarstellerInnen noch wenig oder keine schauspielerische Erfahrung haben und nicht wissen, wie sie sich in bestimmten Situationen verhalten sollen, kann eine Rolle spielen.

Die frühen Videoproduktionen von Zacharias Kunuk können insgesamt als eine Art Übung für den Spielfilm *ATANARJUAT* und die darauffolgenden Produktionen angesehen werden.⁴³ Bezogen auf den technischen Aspekt diente die Arbeit an den drei Videos *QAGGIQ*, *NUNAQPA* und *SAPUTI* und an der Serie *NUNAVUT* auch als eine Möglichkeit, sich an die Drehverhältnisse in der kalten und rauen Landschaft des hohen Nordens zu gewöhnen und Erfahrung im Umgang mit der Kamera zu sammeln.⁴⁴ Zudem hat die Untersuchung der frühen Videoproduktionen von Kunuk gezeigt, dass in den Videos ein eigener visueller und narrativer Stil entwickelt wurde, welcher später in *ATANARJUAT* perfektioniert wurde. Jerry White bringt das Verhältnis zwischen Kunuks *recreations* und den späteren Spielfilmproduktionen folgendermaßen auf den Punkt:

„These early tapes establish Kunuk’s incredibly sharp eye and great sense of pace. His landscape shots are breathtaking, but he also uses close-ups liberally to give his work not only a sense of ethnographic exactitude but also to suggest intimate relationships with the nonprofessionals who star in them. [...] Set in the 16th century, *Atanarjuat* expands on all of Kunuk’s earlier work – his visual trademarks, characteristic pacing, and attention to now-anachronistic ways of life are still present. The difference, however, is that *Atanarjuat* is much more concerned with narrative than the short tapes and *Nunavut*, all best described as deliberately minimalist portraits.“⁴⁵

White sieht in Kunuks Spielfilmproduktionen also eine Erweiterung bzw. eine Entwicklung der stilistischen und ästhetischen Merkmale, die in *ATANARJUAT* ihren Höhepunkt finden und in den darauffolgenden Spielfilmen weitergeführt werden. Im Gegensatz zu Kunuks frühen Produktionen, die auf dokumentarische und ethnografische Art und Weise die frühere Lebensweise und traditionelle Praktiken der Inuit wiederherzustellen versuchen, steht bei *ATANARJUAT* nun der narrative Aspekt deutlicher im Vordergrund.⁴⁶ Für die Realisierung des Spielfilmdebüts von Zacharias Kunuk, waren die Erfahrungen, die mithilfe der oben besprochenen Videoproduktionen gesammelt werden konnten, hilfreich und notwendig. Zum ersten Mal wurde eine Produktion von *Igloolik Isuma Productions* auch auf Film

⁴³ Vgl.: Nagib, Lúcia, *World Cinema and the Ethics of Realism*, New York: Continuum Verlag 2011, S. 35.

⁴⁴ Vgl.: Ebd.

⁴⁵ White, Jerry, „Northern Exposure. Zacharias Kunuk on *Atanarjuat (The Fast Runner)*“, *Cinema Scope* 9, Dezember 2001, S. 31f.

⁴⁶ Vgl.: Ebd., S. 32.

fertiggestellt, wodurch Aufführungen im Kino ermöglicht wurden und somit auch ein internationales Publikum erreicht werden konnte.

4. Die filmische Gestaltung des Werkes *ATANARJUAT*

Im folgenden Teil dieser Arbeit wird der Spielfilm *ATANARJUAT* in Hinblick auf seine Gestaltungsmittel untersucht, um den filmischen Stil und die Ästhetik des Films herauszuarbeiten. Dabei soll in einem ersten Schritt zunächst auf die narrative Ebene des Films eingegangen werden, bevor schließlich die visuelle Ebene (Kameraführung, Montage, Erzählräume und Lichtgestaltung) und die auditive Ebene (Tongestaltung und Verwendung von Musik) analysiert werden können. Einzigartigkeit und Konventionalität, die dem Film zugrunde liegen, werden greifbar. Des Weiteren wird die Erzeugung von Authentizitäts-Effekten betrachtet. In einem letzten Schritt werden stilistische Parallelen zwischen *ATANARJUAT* und den beiden nachfolgenden Spielfilmproduktionen *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* und *BEFORE TOMORROW* beleuchtet. Dabei soll untersucht werden, ob eine Konformität der filmischen Gestaltung in Kunuks Werk zu erkennen ist.

4.1 Filmhandlung und Entstehungsprozess

ATANARJUAT gilt als der erste Spielfilm, der von Inuit geschrieben, inszeniert sowie produziert wurde und bei dem ausschließlich DarstellerInnen mitwirken, die der Volksgruppe der Inuit angehören. Außerdem ist es der erste Spielfilm, der komplett in Inuktitut gedreht wurde, der Sprache der Inuit in Kanada. Das Spielfilmdebüt von Zacharias Kunuk und der Produktionsfirma *Igloolik Isuma Productions* wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, unter anderem mit sechs Genie Awards und mit der Caméra d'Or bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes im Jahre 2001. Wie bereits dargelegt, beruht der Film auf einer alten, mündlich überlieferten Inuit-Legende, die über Generationen hinweg weitergegeben wurde und somit nicht in Vergessenheit geriet. Auch Kunuk wurde die „Legende von dem schnellen Läufer“ in seiner Kindheit von seiner Mutter erzählt:

„[Atanarjuat is] an old story that's been passed down from generation to generation, and when we first heard it, we were kids living off the land. *Atanarjuat* is just one of the stories that parents were telling to their children as a bedtime story. It's a lesson about what happens to people when they act, and it has *everything* because when we were growing up, there was no school system, and the Inuktitut way of teaching was telling these stories. Then you start to choose how you want to lead your life.“⁴⁷

⁴⁷ Chun, „Storytelling in the Arctic Circle“, S. 21.

Der 1998 verstorbene Drehbuchautor Paul Apak Angilirq hat mehrere Versionen der Legende von Ältesten aus Iglulik kondensiert und zu einer einzigen Version zusammengetragen, die als Vorlage für den Film diente. Aus Gründen der Finanzierung, wurde das Drehbuch sowohl in Inuktitut als auch in Englisch verfasst.⁴⁸ Während der Produktion fanden mehrere Übersetzungsprozesse statt. So hat Paul Apak Angilirq die verschiedenen Versionen der Geschichte zunächst in Inuktitut zusammengetragen, dann ein Treatment auf Englisch verfasst und schließlich wurde das Drehbuch sowohl auf Englisch als auch auf Inuktitut geschrieben. Später wurden dem fertigen Film, bei dem alle Darsteller Inuktitut sprechen, Untertitel hinzugefügt, um die Geschichte auch für Menschen verständlich zu machen, die der Sprache der Inuit nicht mächtig sind. An dem Schreibprozess waren neben Angilirq auch der Regisseur Zacharias Kunuk, der Kameramann Norman Cohn sowie die Ältesten Hervé Paniaq und Pauloosie Qulitalik beteiligt. Das Ende im Film unterscheidet sich dabei stark von dem jeweiligen Schluss der verschiedenen Versionen, die von Paul Apak Angilirq zusammengetragen wurden. Für die Filmversion mussten zusätzliche Handlungsstränge und Charaktere, wie Atanarjuats Frau Atuat oder sein Gegenspieler Oki, hinzugefügt werden, um die Geschichte nachvollziehbar und glaubhaft zu machen:

„To make Atanarjuat into a believable movie, as if real people had lived through these events, Apak had to imagine characters, emotions and motivations that were not in the original legend. If a man ran naked for his life across the ice chased by people trying to kill him, who were these people and why would they be doing this? When Apak tried to imagine these events happening, he realized it must have been a love story, a triangle of jealousy and revenge, with some evil shamanic force behind it, so that's the story he wrote.“⁴⁹

Beim Verfassen des Drehbuchs musste sich das Team außerdem in den traditionellen, nomadischen Lebensstil der Inuit hineinversetzen, bevor die Kolonialisierung Nordamerikas und die Christianisierung weitgehende Veränderungen der Inuit-Kultur hervorriefen. Die Handlung ist in der Gegend von Iglulik und in einer nicht weiter spezifizierten Zeit vor dem Kontakt mit Europäern angesiedelt. Somit lässt der Film, wie oben angedeutet, Einblick in die

⁴⁸ Hier ist anzumerken, dass die Produktion von *ATANARJUAT* zunächst mehreren Finanzierungsproblemen ausgesetzt war. Das Projekt wurde schließlich vom *Aboriginal Filmmaking Program* des National Film Board of Canada koproduziert und bekam zusätzlich finanzielle Unterstützung von Telefilm Canada und dem Canadian Television Fund. Das Budget des Films betrug insgesamt 1,9 Millionen Dollar (vgl.: O.N., „Atanarjuat (The Fast Runner). Filmmaking Inuit Style“, *IsumaTV*, 2007, www.isuma.tv/lo/en/atanarjuat/filmmaking-inuit-style, Zugriff: 07.08.2012.).

⁴⁹ Cohn, Norman, „The Art of Community-Based Filmmaking by Norman Cohn“, Paul Apak Angilirq, *Atanarjuat: The fast runner. Inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*, Toronto: Coach House Books 2002, S. 25.

traditionelle Lebensweise der Inuit in der kanadischen Arktis vor der Kolonialisierung und der Christianisierung gewähren. Dennoch nimmt der Film indirekt auf die historischen und kulturellen Veränderungen, denen die Inuit ausgesetzt waren und noch immer ausgesetzt sind, Bezug und greift die Thematik der Kolonialisierung und der Christianisierung auf, indem eine von der westlichen Zivilisation unbeeinflusste und unberührte Inuit-Kultur gezeigt wird und somit die negativen Auswirkungen der Kolonialisierung und der Christianisierung auf diese Kultur spürbar gemacht werden. „As a story about a community ravaged by outside influences, the film functions as a colonial allegory as well as a narrative about identity reconstruction in the wake of this catastrophe.“⁵⁰

Der Film beginnt damit, dass eine im früheren Iglulik lebende Inuit-Gruppe von dem Fluch eines fremden und bösartigen Schamanen namens Tuurngarjuaq, der zu Besuch bei dem Stamm ist, heimgesucht wird. In einem spirituellen Kampf zwischen dem fremden Schamanen und Kumaglak, welcher Anführer der Gruppe und ebenfalls Schamane ist, stirbt Kumaglak und dessen Sohn Sauri wird der neue Anführer der Gemeinschaft. Tulimaqs Familie, die zu dem Stamm gehört, wird daraufhin vom Pech verfolgt und muss Erniedrigungen und Verspottungen von Sauri und dessen Freunden über sich ergehen lassen. Hunger leidend verspricht Tulimaq seiner Frau und seinen beiden Kindern Amaqjuaq und Atanarjuat, dass man ihn und seine Familie anders behandeln wird, wenn seine Söhne älter sind. Doch 20 Jahre später setzt sich die Rivalität, die vorher zwischen Sauri und Tulimaq geherrscht hat, bei Atanarjuat und Sauris Sohn Oki fort.

Atanarjuat, der nun erwachsen ist, begeht Atuat, die jedoch bereits Oki versprochen ist, und möchte sie zur Frau nehmen. Aufgrund der herrschenden Eifersucht und der damit verbundenen Rivalität zwischen Oki und Atanarjuat, geraten die beiden öfters aneinander. Auch Atanaruats Bruder wird von Oki angegriffen, indem er Amaqjuaq damit droht, ihn zu töten. Bei einem traditionellen Kampf zwischen Oki und Atanarjuat, der während eines Festes in einem großen Iglu ausgetragen wird, gewinnt Atanarjuat und darf somit Atuat zur Frau nehmen. Atanarjuat und Amaqjuaq, die Sauris Lager verlassen haben, leben daraufhin einige Jahre lang mit ihren Familien friedlich zusammen. Als sich Atanarjuat auf den Weg macht, um auf Karibujagd zu gehen, besucht er das Lager von Sauri, in dem Oki und dessen Schwester Puja leben. Schließlich ergibt es sich, dass Puja Atanarjuat bei der Jagd begleitet. In einem Lager, das die beiden aufschlagen, kommen sie sich näher und schlafen letztendlich

⁵⁰ Huhndorf, Shari, „Atanarjuat, *The Fast Runner*: Culture, History, and Politics in Inuit Media“, *American Anthropologist* 105/4, Dezember 2003, S. 824.

miteinander. Dieses Ereignis führt dazu, dass Atanarjuat nun zwei Frauen hat. Als die beiden Familien von Atanarjuat und Amaqjuaq gemeinsam in einem Zelt schlafen, verführt Puja Amaqjuaq, wobei sie von Amaqjuas Frau Ulluriaq auf frischer Tat ertappt werden. Puja flüchtet aus dem Zelt und begibt sich daraufhin in Sauris Lager. Als Puja ihrer Familie erzählt, dass Atanarjuat versucht hat, sie umzubringen, wird die alte Rivalität zwischen Oki und Atanarjuat wieder entfacht. Puja kehrt in das Lager von Atanarjuat und Amaqjuaq zurück und bittet die Familien um Vergebung. Nachdem Atanarjuat und Amaqjuaq erschöpft von einer Jagd zurückkommen und Puja schließlich verziehen wird, legt sich das Brüderpaar in einem Zelt schlafen. Die beiden ahnen jedoch nicht, dass sie von Puja in eine Falle gelockt wurden. Als Puja zusammen mit Atuat und Ulluriaq das Lager verlässt, nähern sich Oki und seine Freunde Pakak und Pittiulaq, die sich hinter einem Felsen versteckt halten und das Lager beobachten, bewaffnet dem Zelt, in dem Atanarjuat und Amaqjuaq friedlich schlafen. Bei dem hinterhältigen Angriff wird Amaqjuaq von Oki getötet, Atanarjuat kann jedoch vor den Angreifen entkommen und flüchtet unbekleidet durch eine schnee- und eisbedeckte Landschaft. Als die drei Frauen wieder zum Lager zurückkehren, finden sie lediglich den toten Körper von Amaqjuaq vor. In einer langen Verfolgungsjagd wird Atanarjuat über das scharfkantige Eis gejagt, bei dem er sich Verletzungen an den Füßen zuzieht. Als er es mittels spiritueller Hilfe schafft, über eine Eisspalte zu springen, kann er den Angreifern entkommen und bricht in der Nähe des Lagers von Qulitalik zusammen (Qulitalik, ebenfalls ein Schamane, ist der Bruder von Kumaglaks Frau Panikpak und hat kurz nach Kumaglaks Tod den Inuit-Stamm zusammen mit seiner Frau verlassen). Atanarjuat wird von Qulitalik und seiner Familie aufgefunden und in sein Lager gebracht. Als sich Oki und seine Freunde mit einem Hundeschlitten dem Lager nähern, wird er von Qulitalik unter trockenen Algen versteckt und somit nicht entdeckt. Atanarjuats Verfolger geben die Suche schließlich auf, verlassen das Lager von Qulitalik und kehren wieder in Sauris Lager zurück. Atanarjuat ist gezwungen, bei Qulitaliks Familie zu bleiben und sich von seinen Verletzungen zu erholen. Seine Frau Atuat lebt unterdessen unter schlechten Bedingungen in Sauris Lager, wo sie bald von Oki vergewaltigt wird.

Als der Winter einbricht, kehrt Atanarjuat nach Iglulik zurück und ist wieder mit seiner Frau Atuat vereint. Oki, der zuvor seinen Vater Sauri getötet hat und somit neuer Anführer geworden ist, und seine beiden Freunde werden von Atanarjuat in ein speziell vorbereitetes Iglu gelockt, wo er ihnen zunächst Karibufleisch anbietet. Schließlich greift Atanarjuat seine Rivalen an und gibt ihnen zu verstehen, dass die Töterei ein Ende haben muss. Draußen vor dem Iglu nimmt Qulitalik Oki die Walross-Kette ab, die ihn als

Stammesanführer kennzeichnet. Der Film endet mit der Austreibung des Bösen aus der Inuit-Gemeinschaft durch die beiden Schamanen Qulitalik und Panikpak. Um das Böse endgültig zu vertreiben, werden Puja, Oki, Pakak, Pittiulaq und ihre Familien aus der Gemeinschaft verbannt.

Die Geschichte hat eine lehrhafte Funktion, indem sie die ZuschauerInnen bzw. ZuhörerInnen davor warnt, persönliche Interessen und eigene Bedürfnisse nicht über die Bedürfnisse der Gemeinschaft, die für das Überleben in der Arktis äußerst wichtig sind, zu stellen.⁵¹ In dem Film spielen mehrere Charaktere, wie Oki, Puja oder Atuat, eine wichtige Rolle. Die titelgebende Person Atanarjuat, dessen Name übersetzt „der schnelle Läufer“ bedeutet, steht jedoch im Zentrum des Films. Wie die Beschreibung des Filminhalts bereits deutlich macht, weist die Handlung einige Zeitsprünge – meist über mehrere Jahre hinweg – auf, die im Film jedoch nicht weiter spezifiziert werden. Nur durch das Älterwerden der einzelnen Charaktere, durch das gemeinsame Kind von Atanarjuat und Atuat oder etwa durch den Wechsel der Jahreszeiten wird im Film kenntlich gemacht, dass eine temporale Entwicklung und eine Veränderung stattgefunden haben. Durch das Weglassen der genauen Zeitangaben im Film wird das Mystische in der Geschichte somit noch stärker hervorgehoben.⁵² Eine bedeutende Rolle spielt bei *ATANARJUAT* die Thematik des Schamanismus, welcher elementarer Bestandteil der Erzählung ist und sich im Film sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene äußert. Im Film stellen jeweils die Charaktere Kumaglak, Qulitalik, Panikpak und Tuurngarjuaq Schamanen dar. Mittels schamanistischen Handlungen und spiritueller Unterstützung durch den Geist des verstorbenen Schamanen Kumaglak und durch Qulitalik, ist es Atanarjuat möglich, vor seinen Angreifern aus dem Zelt zu fliehen und über die Eisspalte zu springen. Auch während des rituellen Kampfes mit Oki bekommt Atanarjuat Unterstützung von Panikpak, die den Geist ihres Mannes Kumaglak um Hilfe bittet. Die Öllampe (*qulliq*), die in der Kultur der Inuit eine wichtige Bedeutung hat, dient dabei als schamanistisches Medium. Bereits zu Beginn des Filmes wird der Schamanismus thematisiert, als Kumaglak bei einem spirituellen Kampf gegen den fremden Schamanen Tuurngarjuaq stirbt und das Böse in die Inuit-Gemeinschaft gebracht wird. Der Anfang, der wichtig für das Verständnis der Geschichte ist, kann jedoch für ZuschauerInnen, die mit der Inuit-Kultur noch nicht vertraut sind, verwirrend und unverständlich sein. Der

⁵¹ Knopf, *Decolonizing the Lens of Power*, S. 315.

⁵² Vgl.: Birke, Hanne, *AlterNative Memories. Kulturspezifische Inszenierungen von Erinnerung in zeitgenössischen Romanen indigener Autor/inn/en Australiens, Kanadas und Aotearoa/Neuseelands*, Trier: Wiss. Verlag Trier 2008, S. 589.

Zuschauer bzw. die Zuschauerin braucht demnach Zeit, sich mit der Geschichte, den Erzählformen und den Charakteren vertraut zu machen.

Wichtig zu erwähnen ist, dass sich *ATANARJUAT* aufgrund seiner komplexen Geschichte, der fremden Kultur und der Art und Weise der filmischen Gestaltung für westliche ZuschauerInnen als anspruchsvoll und schwierig, aber auch als außergewöhnlich präsentiert. Aufgrund der vertrauten Struktur bzw. Dramaturgie und der Thematik des Filmes, ist es westlichen ZuschauerInnen dennoch möglich, in die fremde Kultur der Inuit einzutauchen. Da die Geschichte in der Vergangenheit spielt, zeigt der Film nicht die gegenwärtige Lebensweise der Inuit, sondern stellt das traditionelle Leben der Inuit nach.

4.2 Erinnerungsbilder: Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart

„With few exceptions, contemporary work by Indigenous filmmakers in the United States and Canada is set in the present as a response to films – particularly westerns and ethnographic films – that situate Native Americans in the nineteenth-century past with no viable future.“⁵³ Eine dieser Ausnahmen stellen die Werke des Filmemachers Zacharias Kunuk dar. Im Gegensatz zu den Filmen vieler anderer indigener FilmemacherInnen innerhalb und außerhalb Kanadas, die sich meist kritisch mit gegenwärtigen Themen und Problematiken der indigenen Bevölkerung auseinandersetzen, fällt auf, dass es bei Kunuks Filmen eine Hinwendung zur Vergangenheit gibt. Abgesehen von seinen Dokumentarfilmen ist die Handlung in den Filmen von Kunuk stets in der Vergangenheit angesiedelt, meist Anfang oder Mitte des 20. Jahrhunderts. Der Spielfilm *ATANARJUAT* nimmt hier eine Sonderposition ein, da dieser in einer Zeit noch *vor* dem Kontakt mit Europäern spielt. Kunuks Dokumentarfilme behandeln jedoch auch aktuelle Themen und setzen sich mit der gegenwärtigen Lebensweise der Inuit in der Gegend um Iglulik auseinander. Aus der Sicht der Inuit beschäftigt sich etwa der Dokumentarfilm *QAPIRANGAJUQ: INUIT KNOWLEDGE AND CLIMATE CHANGE* (CA 2010) mit den Auswirkungen des Klimawandels auf die Arktis und deren Bewohner. Doch auch in den Dokumentarfilmen wird Bezug zur Vergangenheit genommen, indem mit Ältesten gesprochen wird, die das gegenwärtige und moderne Leben der Inuit im arktischen Kanada mit der traditionellen Lebensweise und der Verbundenheit zur Natur vergleichen.

⁵³ Raheja, Michelle H., *Reservation Realism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln u. London: Univ. of Nebraska Press 2010, S. 208.

Auch Filme von anderen Inuit-FilmemacherInnen beziehen sich auf traditionelle Lebensweisen und Praktiken der Inuit. So hält etwa der halbstündige Dokumentarfilm *UMIAQ SKIN BOAT* (CA 2008) von Jobie Weetaluktuk den kunstvollen Bau eines traditionellen Bootes, das *Umiaq*, fest, bevor das Wissen über den Bau verloren geht.

ATANARJUAT dient als gutes Beispiel für die Verschmelzung von Vergangenem und Gegenwärtigem, indem orale Tradition und moderne Technologie miteinander verknüpft werden. Ähnlich wie Kunuks *recreations* kann der Spielfilm, der eine mündlich überlieferte Inuit-Legende auf filmische Art und Weise wiedererzählt, als Nachstellung bzw. Rekonstruierung der Lebensweise der Inuit angesehen werden, die so wie im Film heutzutage bei den Inuit nicht mehr vorzufinden ist. Kunuks Spielfilm ist demnach sowohl „[...] eine Übertragung des oralen Geschichtenerzählens ins Filmische, als auch ein Prozess zur Konservierung und Erinnerung der eigenen Herkunft.“⁵⁴ Es wird sich an die traditionelle Lebensweise und Kultur der Inuit erinnert, daran wie die Vorfahren in der kanadischen Arktis gelebt und überlebt haben, und an eine Zeit und an ein Leben vor dem Kolonialismus und der Christianisierung. Das Medium Film/Video, das für die Inuit eine neue Form und Möglichkeit des Geschichtenerzählens ist, erlaubt, die Vergangenheit zu rekonstruieren und somit die traditionelle Inuit-Kultur für zukünftige Generationen dauerhaft festzuhalten und weiterzugeben. Wichtig ist hierbei, dass sich die Filme von Zacharias Kunuk in erster Linie an das eigene Volk richten, da, wie in dem oberen Zitat bereits erwähnt wurde, an die eigene Herkunft und an die traditionelle Kultur erinnert wird. Das Ziel ist also, „[...] den Inuit ihre eigene kulturelle Vergangenheit zu vergegenwärtigen und näher zu bringen.“⁵⁵ Für die „[f]ilmische Rückbesinnung indiger Filememacher [sic!] auf ihre Kultur [...]“⁵⁶ findet die Anthropologin Faye Ginsburg den Begriff „Screen Memories“.⁵⁷ Zu erwähnen ist, dass Kunuks Filme weniger zur traditionellen Lebensweise zurückführen sollen, sondern vielmehr Traditionen, die aufgrund der heutigen, modernen Lebensweise in den Siedlungen verloren gegangen oder in Vergessenheit geraten sind, zurückbringen und aufrechterhalten werden sollen, bevor die Ältesten sterben und somit wertvolles Wissen verloren geht. Gerade für die Produktion von *ATANARJUAT* war das Wissen der Ältesten über das frühere Leben der Inuit von Bedeutung, wie folgendes Zitat verdeutlicht:

⁵⁴ Nörenberg, (*Un-)*Sichtbares Filmland Kanada, S. 242.

⁵⁵ Birk, *AlterNative Memories*, S. 591f.

⁵⁶ Wertenbruch, „Goodbye Nanook, Welcome Nunavut!“, S. 23.

⁵⁷ Vgl.: Ebd.

„Isuma [...] honored elders by including them in every stage of the *Fast Runner* project, from scriptwriting to costuming and set design. Herve Paniaq, one of the writers, offered valuable insights into how people would have behaved and how they would have spoken in the old times. Pauloosie Qulitalik, who played the part of Qulitalik in the film but also served as a consultant, igloo builder, and other roles, was on hand continually to correct errors, improve the style of the older form of Inuktitut, and ensure that the architecture, dog-team use, and other aspects of the Inuit lifeways in the film were accurate.“⁵⁸

4.3 Visualisierung einer Legende: Zu den filmischen Gestaltungsmitteln

Im Folgenden sollen die visuelle Ebene (Kameraführung und Bildgestaltung, Montage, Erzählräume und Lichtgestaltung) und die auditive Ebene (Ton- und Musikgestaltung) des Spielfilms *ATANARJUAT* analysiert werden. Auf diese Weise lassen sich Stil und Ästhetik des Films herausarbeiten.

4.3.1 „Frozen but always in motion“: Kameraführung und Bildgestaltung⁵⁹

Bezüglich des Produktionsablaufes unterscheidet sich *ATANARJUAT* von den vorherigen Produktionen von Zacharias Kunuk dahingehend, dass hier zum ersten Mal ein Übergang von Video auf Film stattfindet. *ATANARJUAT* wurde zunächst auf einer Sony DVW-700WS (widescreen) Digital Betacam gedreht.⁶⁰ Das Video-Material wurde später von der *Digital Film Group* in Vancouver auf einen 35-mm-Film umkopiert, um den Film auch im Kino zeigen zu können.⁶¹ Die Videoästhetik bleibt jedoch auch auf dem Filmmaterial klar erkennbar. Insgesamt wirken die Bilder in dem Spielfilm körnig und zum Teil leicht unscharf. Dies lässt an die visuelle Ästhetik einiger „Dogma 95“-Filme wie etwa *FESTEN* (DK/SE 1998) von Thomas Vinterberg oder *IDIOTERNE* (DK 1998) von Lars von Trier erinnern. Eine weitere Gemeinsamkeit, die *ATANARJUAT* mit „Dogma 95“-Filmen hat, ist der häufige Gebrauch einer Handkamera, wodurch meist wackelige Aufnahmen zustande kommen. Trotz einigen produktionstechnischen Gemeinsamkeiten, soll eine Gleichsetzung der Filme aus der

⁵⁸ Evans, Michael Robert, *The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat*, Lincoln u. London: University of Nebraska Press 2010, S. 50.

⁵⁹ Der Titel „Frozen but always in motion“ ist dem Aufsatz „Frozen but Always in Motion: Arctic Film, Video, and Broadcast“ von Jerry White entnommen und soll hier das zentrale Motiv der Bewegung in *ATANARJUAT* zum Ausdruck bringen.

⁶⁰ Vgl.: Kaufman, Debra, „A Collective Effort. The Inuit feature *Atanarjuat: The Fast Runner* takes collaboration to a whole new level“, *American Cinematographer* 82/12, Dezember 2001, S. 84.

⁶¹ Vgl.: Ebd. S. 87.

„Dogma 95“-Bewegung mit dem Film *ATANARJUAT* und anderen Inuit-Produktionen vermieden werden. Denn die Verwendung von Videomaterial anstatt Filmmaterial und der Einsatz einer Handkamera, dienen bei Kunuks Spielfilm in erster Linie einem praktischen als einem künstlerischen Zweck.

Für die Durchführung eines derartigen Filmprojektes wie *ATANARJUAT* in der kanadischen Arktis, bringt das Filmen auf Video einige Vorteile mit sich. Da Videomaterial weitaus kostengünstiger ist als Filmmaterial, erlaubt das Drehen auf Video, einzelne Einstellungen oder ganze Szenen mehrmals zu wiederholen, bis das Ergebnis zufriedenstellend ist, ohne dabei an die Materialkosten denken zu müssen. Des Weiteren kann Material gespart werden, indem Aufnahmen, die wiederholt werden müssen, einfach überspielt werden. Neben dem ökonomischen Aspekt bietet sich für den Regisseur Zacharias Kunuk vor allem die Möglichkeit an, das aufgenommene Material direkt vor Ort sichten, beurteilen und korrigieren zu können. Da das Videomaterial nicht erst entwickelt werden muss, ist dementsprechend eine flexiblere Arbeitsweise gegeben:

„Digital technology allows you to see [the rushes], to correct your mistakes right on the set. With film, how was that shot? Was the film good? We had to send it down to Montreal, which is 1,500 miles south, and they'd have to process it and ship it back, so you would probably wait around two weeks before you saw those rushes. This digital technology is always there. You shoot it and then you watch it. You improve it right on the set.“⁶²

Da Drehen auf Video eine relativ kostengünstige Variante darstellt, müssen die geplanten Aufnahmen nicht zwangsläufig von Anfang bis Ende genau festgelegt sein. Es ist also möglich, die Kamera einfach weiterlaufen zu lassen, auch wenn das geplante Ende einer Einstellung in einer Szene bereits erreicht wurde. Den SchauspielerInnen wird dadurch die Möglichkeit gegeben, zu improvisieren und Szenen auszuspielen. Des Weiteren können unerwartete Verhaltensweisen, Gesten oder Mienen der Schauspieler eingefangen werden. Norman Cohn, der sich für die Kameraarbeit bei *ATANARJUAT* verantwortlich zeigt, beschreibt die „nachklingenden Momente“, die beim Drehen einer Szene entstehen können, folgendermaßen:

„Sometimes the most interesting thing happens after you think it's done – after the kiss, for example, it could be the way the people look at each other before they walk down the street. Life is like that, full of visual surprises. If you cut after the kiss or

⁶² Chun, Kimberly, „Storytelling in the Arctic Circle: An Interview with Zacharias Kunuk“, *Cineaste* 27/1, Winter 2002, S. 22.

after the door is slammed, you never shoot the lingering after-effects of those moments.“⁶³

Die von Cohn in dem Zitat beschriebenen Effekte, die durch das bloße weiter laufen lassen der Kamera hervorgerufen werden, finden sich zum Teil auch in *ATANARJUAT* wieder. Als Beispiel eignet sich hierfür etwa die Szene, in welcher der Protagonist des Films Atanarjuat zusammen mit Puja auf Karibu-Jagd geht (Sequenz 18).⁶⁴ In einer Abfolge von längeren und ruhigen Einstellungen, folgt der Zuschauer bzw. die Zuschauerin Atanarjuat und Puja zunächst bei ihrer Wanderung durch die sommerliche Landschaft in der kanadischen Arktis. Schließlich ist zu sehen, wie die beiden ihr Lager an einer Wasserstelle aufschlagen. In einer darauf folgenden längeren Einstellung wird gezeigt, wie sich Atanarjuat und Puja näher kommen und zusammen „herumalbern“. Das Ende dieser längeren Einstellung entspricht dabei den Beschreibungen von Norman Cohn. Als sich Puja bei Atanarjuat aufwärmen möchte, nimmt er sie auf seine Schulter und läuft mit ihr zum Wasser. Die Kamera folgt den beiden mit einem Schwenk und zoomt in das Bild hinein. Auffallend ist, dass die Aufnahme nicht abgebrochen wird, als sich Atanarjuat von der Kamera entfernt und mit Puja zum Wasser läuft. Die Kamera läuft in dieser Einstellung solange weiter, bis Atanarjuat an der Kamera vorbeiläuft und das Bild unscharf wird. Aus dem Bild verschwunden, sind die beiden noch für ein paar Sekunden zu hören, bis schließlich zur nächsten Einstellung geschnitten wird.

Das Besondere an dieser fast eineinhalb Minuten langen Einstellung ist, dass die Kamera auf das spontan wirkende Verhalten der Schauspieler reagiert und solange weiterläuft, bis die beiden Personen nicht mehr zu sehen sind und das Bild für etwa sechs Sekunden unscharf bleibt. Vor allem durch die Unschärfe des Bildes wird der Eindruck bestärkt, dass die Kamera in der beschriebenen Einstellung weiterlaufen gelassen wurde, wodurch die Aufnahme insgesamt improvisiert wirkt. Bei einem Vergleich der Szene im Film mit der entsprechenden im Drehbuch, fällt auf, dass die Handlungen von Atanarjuat und Puja, die im Film zu sehen sind, im Drehbuch nicht beschrieben werden.⁶⁵ Auch dies lässt vermuten, dass dieser Szene eine gewisse Improvisation und Spontaneität zugrunde liegt.

⁶³ Kaufman, „A Collective Effort“, S. 81f.

⁶⁴ Das vollständige Sequenzprotokoll von *ATANARJUAT* ist im Anhang zu finden.

⁶⁵ Das Drehbuch wurde zusammen mit begleitenden Texten von Zacharias Kunuk und Norman Cohn, einem Interview mit Paul Apak Angilirq und mit einem ethnografischen Kommentar von Bernard Saladin d’Anglure sowohl in Inuktut als auch in Englisch veröffentlicht. Herausgegeben wurde das Drehbuch von Coach House Books im Jahre 2002 unter dem Titel *Atanarjuat: The fast runner. Inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*.

Norman Cohn nimmt bei den Produktionen von *Igloolik Isuma Productions* eine wichtige und zentrale Rolle ein. Ursprünglich aus New York City stammend, bringt er einen westlich geprägten Umgang mit dem Medium Film/Video mit und lässt die Produktionen von *Igloolik Isuma Productions* insgesamt konventioneller aussehen. Bei der Produktion des Spielfilms *ATANARJUAT* fungierte Cohn nicht nur als Kameramann, sondern wirkte auch bei dem Schnitt, bei der Produktion und bei dem Drehbuch mit. Von Gillian Robinson wird Cohns Einsatz der Kamera und die Art und Weise der Bildgestaltung als „[...] intimate and informal [...]“⁶⁶ beschrieben. „[Cohn] is not afraid to hand-hold as he moves towards a scene, and he takes delight in tight close-up: the intensity of the story and the reality of the performance are made all the more compelling.“⁶⁷ Die in dem Zitat erwähnte Handkamera und der häufige Gebrauch von Nah- und Großaufnahmen sind charakteristisch für die Filme bzw. Videos von *Igloolik Isuma Productions* und kommen auch bei dem Spielfilm *ATANARJUAT* in hohem Maße zum Einsatz. Um dem Stil und der Ästhetik des Spielfilms genauer auf den Grund gehen zu können, wird im Folgenden kurz auf Norman Cohns experimentellen Dokumentarfilm *QUARTET FOR DEAFBLIND* (CA 1987) und auf die Video-Ausstellungen „Norman Cohn: Portraits“, die Anfang der 1980er Jahre in verschiedenen Museen in Kanada stattfand, eingegangen.

In dem ca. 80-minütigen Film *QUARTET FOR DEAFBLIND*, welcher sowohl Aufnahmen in Schwarz-Weiß als auch in Farbe enthält, widmet sich Norman Cohn taubblinden Kindern, die in einer speziellen Einrichtung im kanadischen Nova Scotia betreut werden. Der Film zeigt mehrere Kinder, die unter dieser Behinderung leiden, konzentriert sich aber hauptsächlich auf einen taubblinden Jungen namens Leslie. In langen Einstellungen filmt Cohn mit seiner Kamera die Kinder bei verschiedenen Aktivitäten, wie etwa beim Baden, beim Essen oder beim Spielen. Bereits bei diesem Film ist der häufige Gebrauch von Nah- und Großaufnahmen auffallend. Cohn nähert sich mit seiner Kamera den Kindern dicht an, meist sogar so nah, dass die Kinder mit ihrem Kopf oder mit ihren Händen die Linse der Kamera berühren (Abb. 5). In einigen Szenen lässt der Filmemacher die taubblinden Kinder bewusst mit der Kamera spielen. Auch Norman Cohn selbst wird in das Geschehen mit eingebunden, indem er dem Kind spielend seine Hand entgegenstreckt und mit seinen Fingern das Gesicht berührt (Abb. 6). Durch diese Nähe zu den Personen und durch das Abtasten der Kamera, kann sich der Betrachter stärker in den Zustand der Kinder hineinversetzen. Auch

⁶⁶ Robinson, Gillian Hg., *Isuma Inuit Studies Reader. An Inuit Anthology*, Montréal: Isuma Pub. 2004, S. 15.

⁶⁷ Ebd.

durch überbelichtete und unscharfe Aufnahmen, die in dem Film vorkommen, wird dem Betrachter die Taubblindheit der Kinder vermittelt. Mittels einer Handkamera, die im Film durchgehend zum Einsatz kommt, kann Cohn spontan auf die Kinder und den meist unkontrollierten Bewegungen reagieren. Vor allem dann, wenn die Kinder die Kamera von Norman Cohn berühren, erweist sich der Einsatz einer Handkamera als vorteilhaft. Auffallend ist auch die sparsam eingesetzte Montage. Die einzelnen Szenen weisen entweder wenig oder gar keine Schnitte auf. Interessant ist, dass *QUARTET FOR DEAFBLIND* ganz ohne erklärenden Kommentar auskommt. Auch bei früheren Videos von Norman Cohn, von denen einige in der Ausstellung „Norman Cohn: Portraits“ zu sehen waren, fällt der Kommentar weg: „Cohn is an observer, and through him we become witness to and judge of situations/materials. He carefully plots our recognition and response through a coherent and nuanced narrative – without words.“⁶⁸ Die Erzählweise seiner Videos, welche weder als rein fiktional noch als dokumentarisch beschrieben werden können, zeichnet sich also besonders durch das Auslassen eines Kommentars bzw. Voice-Overs und durch die Vermeidung von Dialogen aus.



Abb. 5



Abb. 6

Bei der Ausstellung „Norman Cohn: Portraits“ wurden 16 unterschiedliche *videotapes* von Norman Cohn gezeigt, in denen jeweils einzelne Personen und deren Alltag porträtiert werden. Die Videos *PETER IN LONG TERM CARE* (CA 1979), *JONATHAN, IN ISOLATION* (CA 1979) oder *MICHELLE, ON THE DAY OF SURGERY* (CA 1979) zeigen zum Beispiel Kinder in Krankenhäusern. In den Videos *JOSEPH VERGE* (CA 1983), *LUCY BROWN* (CA 1983) oder *DAVID WELLS* (CA 1983) werden hingegen ältere Menschen, die

⁶⁸ Gale, Peggy, *Norman Cohn: Portraits*, Toronto: Art Gallery of Ontario 1984, S. 10.

in einem Altersheim in Neufundland leben, porträtiert. Die Autorin und Kuratorin Peggy Gale beschreibt die Videos von Norman Cohn in einem Buch, welches begleitend zur Ausstellung herausgegeben wurde, folgendermaßen:

„The videotapes of Norman Cohn appear simple: they are thoughtful views of individual people, free of commentary and unencumbered by technological excess. Watching his tapes is to experience a feeling of *being there*, a feeling at once easy and disturbing. It is easy because we are allowed a privileged access to people and situations. These people and their environments – schools, hospitals, studios, homes – open candidly to us. But with this comes the tension of being denied real, personal contact with individuals of whom we have, apparently, so direct and unmediated a view. That tension arises in self-confrontation, in recognizing a responsibility for our attention and reactions. We cannot respond and at the same time remain passive observers or consumers of information.“⁶⁹

Die Videos von Norman Cohn wirken unverfälscht, da sie die Situation, in der sich die einzelnen Personen befinden, realitätsnah wiedergeben. Wie in dem Zitat oben erwähnt, wird dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, sich direkt am Ort des Geschehens zu befinden. Dieser Eindruck wird, wie bei *QUARTET FOR DEAFBLIND*, vor allem durch die langen Einstellungen, in denen Cohn die Personen mit seiner Kamera beobachtet, verstärkt: „Cohn relies on long, quiet looks, extended sequences of „natural“ duration. Time itself becomes palpable.“⁷⁰ Video erscheint demnach als geeignetes Medium für Norman Cohn:

„His choice of video as a medium is [...] strategic. So intense and immediate, small-scale and emanating light, it seems live. It requires a direct response. Concentrated, almost claustrophobic, video demands a close attention. Seeming to unfold in the present, it can address „dangerous“ subject matter (the inevitability of death, the privacy of pain) and the banal (daily rituals, normal routines). Viewers do not retreat into simple „observer“ status. Film, with its large image projected „over there“ in a darkened room, seems essentially archival, a record of something that happened. Video retains its currency, its immediacy, and its unpredictable sense of becoming.“⁷¹

Sowohl *QUARTET FOR DEAFBLIND* als auch die einzelnen Videos, die in der Ausstellung „Norman Cohn: Portraits“ zu sehen waren, weisen bereits stilistische Merkmale und bestimmte Gestaltungsmittel – u.a. Handkamera, lange Einstellungen, häufiger Gebrauch von Nah- und Großaufnahmen und wenige Schnitte – auf, die auch in den späteren Produktionen, bei denen Norman Cohn mit Zacharias Kunuk zusammengearbeitet hat, zu finden sind. Zur Zusammenarbeit mit Zacharias Kunuk und Paul Apak Angilirq äußert sich Norman Cohn in einem Interview folgendermaßen:

⁶⁹ Gale, *Norman Cohn: Portraits*, S. 8.

⁷⁰ Ebd., S. 12.

⁷¹ Ebd.

„Back in the early 80s I was what you would have called a video artist. I was doing my work, which was very observational, and Zach and Paul were doing theirs in Igloolik. I saw it through a friend of a friend – and it looked like mine. I thought that was really weird – here I am making videos that go to museums and the most similar work I see is being made by two Inuit at the end of the world. Then when I met Zach and Paul in 1985 it made sense: my work was like theirs because they were like me and I was like them.“⁷²

Durch die Beschäftigung mit den Schicksalen von Menschen unterschiedlichen Alters in seinen Videoarbeiten, hat Norman Cohn einen beobachtenden Blick entwickelt, welcher sich bei den späteren Produktionen, die Cohn zusammen mit Zacharias Kunuk erstellt hat, vor allem in dem übermäßigen Gebrauch von Nah- und Großaufnahmen und in dem dynamischen Einsatz der Handkamera äußert.

ATANARJUAT beginnt mit einer Weitauftnahme, die eine schneebedeckte Landschaft in der kanadischen Arktis zeigt. Im Bild befinden sich herumlaufende Hunde und eine männliche Person, deren Bewegungen verlangsamt ablaufen. Nach dieser ersten Einstellung, die den Zuschauer mit dem Handlungsort der Geschichte vertraut macht, folgt eine Großaufnahme von Panikpaks Gesicht. Diese beiden Einstellungsgrößen, die im Kontrast zueinander stehen, werden in dem Film häufiger angewandt, vor allem die Großaufnahme. Insgesamt nähert sich die Kamera den einzelnen Personen dicht an und zeigt deren Gesichter, die meist das gesamte Bild ausfüllen. Markante Gesichtszüge oder die traditionellen Tätowierungen auf den Gesichtern der Frauen sind so deutlich zu erkennen. Durch die Annäherung der Kamera an die Personen bzw. an deren Gesichter, wird auch eine emotionale Nähe zu den Charakteren geschaffen. Den ZuschauerInnen wird somit ermöglicht, sich stärker in die Personen im Film hineinzuversetzen und am Geschehen teilzuhaben. Einen weiteren, wichtigen Grund für die häufige Verwendung von Großaufnahmen in dem Film, stellt der relativ kontrastarme und meist leere Bildhintergrund dar. Da in weiten arktischen Gebieten keine Bäume und wenig Sträucher zu finden sind, erweist sich die Gestaltung eines gefüllten und somit interessant erscheinenden Bildhintergrundes als relativ schwierig, gerade im Winter. Aufgrund der Nähe zu den DarstellerInnen und der Verwendung von kleineren Einstellungsgrößen, kann erreicht werden, dass das Bild insgesamt kontrastreicher und lebendiger wirkt. Ähnlich wie in dem Video *QAGGIQ* scheint das Weiß des schneebedeckten Bodens in manchen Szenen fließend in den ebenso weißen Himmel überzugehen. Besonders hier eignet sich die Verwendung von Großaufnahmen: „When we have white-out – when the snow is white, the sky is white – that's going to be visually too ‘hot,’ so you have to get close

⁷² Said, „Northern Exposure“, S. 24.

[...]“⁷³, erklärt der Regisseur Zacharias Kunuk. Solche Momente, in denen sich die Kamera den Personen dicht annähern muss, sind etwa in einer Szene relativ am Ende des Spielfilms zu finden, in der der totgeglaubte Atanarjuat nach Igulik zurückkehrt und nach längerer Zeit wieder mit seiner Frau Atuat vereint ist (Sequenz 39). In dieser Szene sind, wie in dem Zitat oben beschrieben, sowohl der Boden also auch der Himmel weiß und der Horizont ist meist nicht mehr zu erkennen (Abb. 7 und 8). Um zu vermeiden, dass das Weiß im Bild dominiert und die Aufnahmen zu überbelichtet wirken, bleibt die Kamera meist dicht bei den DarstellerInnen, die vorwiegend mittels Groß- und Nahaufnahmen in Szene gesetzt werden. Neben Aufnahmen von den Gesichtern der Personen im Film werden auch Groß- oder Detailaufnahmen von Gegenständen, wie Werkzeuge oder Waffen, oder von einzelnen Körperteilen, wie Hände oder die blutenden Füße von Atanarjuat, gezeigt. Auch Tätigkeiten, wie der Bau eines Iglus (Sequenz 13 und 40), die Herstellung des Brennstoffes für die Öllampe aus Robbenspeck (Sequenz 11) oder die Zubereitung von Mahlzeiten (Sequenz 28, 29 oder 42), werden in Großaufnahmen gezeigt. Des Weiteren nähert sich die Kamera in einigen Szenen auch den Schlittenhunden extrem dicht an, sodass meist nur noch Maul und Zähne zu sehen sind (Sequenz 6).



Abb. 7



Abb. 8

Im Gegensatz zu den Groß- und Nahaufnahmen, die den Zuschauer mitunter stärker in das Geschehen hineinversetzen sollen, Nähe zu den Charakteren herstellen und bei einem Überschuss an Weiß im Bild von Vorteil sind, steht bei den Weitaufnahmen im Film vielmehr die Natur bzw. das Verhältnis von Mensch und Natur im Vordergrund. Besonders zur Geltung kommt die arktische Landschaft in längeren Einstellungen, wie z.B. in der Eröffnungssequenz, in der Szene, in der Atanarjuat zusammen mit Puja auf Karibu-Jagd geht, oder etwa in der Szene, in der Atanarjuat das Eis überprüft, bevor er zusammen mit Qulitaliks

⁷³ Chun, „Storytelling in the Arctic Circle“, S. 22.

Familie nach Iglulik zurückkehrt (Sequenz 31). In diesen Einstellungen kommen neben den extremen Wetterverhältnissen auch die Schönheit und die Vielfältigkeit der kanadischen Arktis zur Geltung. So spielt der Film nicht nur in einer winterlichen Umgebung, wie dies etwa bei *NANOOK OF THE NORTH* von Robert J. Flaherty der Fall ist, sondern zeigt auch sommerliche Landschaften fast ohne Schnee (Sequenz 18 und 30).

Das Motiv der Bewegung steht im Film stark im Vordergrund. Ein Großteil der Szenen in *ATANARJUAT* ist mit einer Handkamera gedreht, die dem Film insgesamt einen dokumentarischen und realistischen Eindruck verleiht. Ähnlich wie der Protagonist Atanarjuat, welcher den Beinamen „der schnelle Läufer“ trägt, ist auch die Kamera in den meisten Szenen in Bewegung. Die Kamera befindet sich, wie schon mehrmals betont, meist dicht bei den Personen und schwenkt bei Dialogen zwischen den einzelnen DarstellerInnen hin und her. Der Einsatz der Handkamera ermöglicht es, spontan auf das Geschehen im Bild oder auf das Verhalten der DarstellerInnen, wenn z.B. improvisiert wird, zu reagieren. Zudem erlaubt die flexibel eingesetzte Kamera, innerhalb einer Einstellung zwischen verschiedenen Einstellungsgrößen zu variieren. Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Kamerabewegungen und Kameraschwenks im Film nicht immer geplant und vorher genau festgelegt worden sind. Im Film wird dies etwa in der Szene erkennbar, in der Atanarjuats Vater Tulimaq und andere Männer von der Jagd zurückkehren (Sequenz 6), oder in der Szene am Ende des Films, in der sich Atanarjuat an Oki und seinen beiden Freunden rächen möchte (Sequenz 42). In diesen Szenen sind Tulimaq und Atanarjuat nicht immer exakt im Bild, verlassen den Bildausschnitt also kurz und sind dann wieder sichtbar. Bevor Atanarjuat bewaffnet und mit speziellen Schuhen wieder das Iglu betritt, in dem sich Oki und seine Freunde befinden, bleibt er kurz vor dem Eingang stehen. Die Kamera verliert Atanarjuat, sodass er für einen kurzen Moment nicht mehr im Bild zu sehen ist. Mittels eines Schwenks wird der Bildausschnitt jedoch wieder korrigiert.

Die Handkamera wird bei *ATANARJUAT* aber auch dann eingesetzt, wenn ein bestimmtes Gefühl oder eine bestimmte Stimmung vermittelt werden soll. Die ZuschauerInnen werden dadurch mehr in das Geschehen eingebunden und können sich besser in die Figuren hineinversetzen. Dies ist etwa in der Szene im *qaggiq* der Fall, in der Oki und Atanarjuat in einem rituellen Kampf gegeneinander antreten (Sequenz 15). In dieser Szene befindet sich die Kamera buchstäblich zwischen den beiden Kontrahenten und lässt die ZuschauerInnen direkt an dem Geschehen teilhaben. Jedesmal wenn einer von beiden mit der Faust einen Schlag auf den Kopf bekommt, wird mittels wackeligen Kamerabewegungen die

Befindlichkeit der jeweiligen Person deutlich bzw. spürbar gemacht. In solchen Szenen, in denen Spannung zwischen einzelnen Charakteren herrscht, wird die Handkamera besonders intensiv eingesetzt. Dadurch, dass sich die Kamera oft mitten im Geschehen befindet, nimmt sie eine Beobachterposition ein. Besonders bei Innenaufnahmen wird der Eindruck vermittelt, als würde sich eine weitere Person anstelle der Kamera befinden, ähnlich wie in dem Video *QAGGIQ*. Dieser Eindruck wird durch frontale Aufnahmen der einzelnen Personen verstärkt. Ein wichtiger Punkt ist, dass durch die freie Bewegung der Kamera und durch die Annäherung an die Personen im Film ein Gefühl von Nähe und Vertrautheit geschaffen wird, wodurch kulturelle und räumliche Differenzen zwischen der Kultur der Inuit in Kanada und der westlichen Kultur aufgehoben werden können.⁷⁴

Neben den unterschiedlichen Einstellungsgrößen im Film, wobei hauptsächlich von Großaufnahmen und Halbtotalen Gebrauch gemacht wird, sind in *ATANARJUAT* auch verschiedene Einstellungsperspektiven zu finden. So werden die Personen in einigen Szenen in einer extremen Untersicht gefilmt. Das beste Beispiel hierfür ist die Verfolgungsszene, in der Atanarjuat von Oki, Pakak und Pittiulaq über das Eis gejagt wird (Sequenz 27). Atanarjuats lebensrettender Sprung über die Eisspalte, mit dem er seine Verfolger abhängen kann, wird in Zeitlupe und in einer extremen Untersicht gezeigt. Zunächst ist Atanarjuat zu sehen, wie er auf die Kamera zugelaufen kommt. In der nächsten Einstellung, die den Sprung über die Eisspalte zeigt, befindet sich die Kamera unterhalb von Atanarjuat. Dieser springt also über die Kamera hinüber. Danach wird gezeigt, wie der Protagonist die andere Seite erreicht und sich umschaut. Dieser „Sprung über die Kamera“ ist bereits in dem Video *SAPUTI* zu sehen. Auch in der Szene, in der der Bau des *qaggiq* gezeigt wird, ist eine Person, die gerade den oberen Teil des Iglus fertig stellt, in extremer Untersicht zu sehen (Sequenz 13).

Auffallend ist auch der ungewöhnlich häufige Gebrauch von Point-of-View-Shots. Eingesetzt wird der Point-of-View-Shot etwa während des rituellen Kampfes zwischen Oki und Atanarjuat im *qaggiq*, als Qulitalik von Oki attackiert wird (Sequenz 28) oder als Atuat von Oki vergewaltigt wird (Sequenz 30). Am häufigsten zeigen die Point-of-View-Shots Atanarjuats Perspektive, wodurch sich die ZuschauerInnen stärker mit dem Hauptcharakter des Films identifizieren können.⁷⁵ Point-of-View-Shots von Atanarjuat sind im Film z.B. zu

⁷⁴ Vgl.: Knopf, *Decolonizing the Lens of Power*, S. 342.

⁷⁵ Vgl.: Ebd., S. 341f.

finden, als Puja und Atanarjuat miteinander schlafen (Sequenz 19), als Atanarjuat und Amaqjuaq von der Jagd zurückkehren und Atanarjuat wütend auf Puja losgeht (Sequenz 24) oder als Atanarjuat vor Qulitaliks Lager zusammenbricht und von Qulitalik und seiner Familie gefunden wird (Sequenz 28). Die verwendeten Point-of-View-Shots im Film, geben den ZuschauerInnen die Möglichkeit, das Geschehen aus der Perspektive der jeweiligen Personen zu betrachten und sich stärker in die Personen hineinzuversetzen. Nach Kerstin Knopf wird mittels Point-of-View-Shots in *ATANARJUAT* den ZuschauerInnen auf einer Metaebene zudem bewusst gemacht, dass der Film aus der Perspektive der Inuit gedreht wurde:

„By switching between inside and outside views, the filmmakers on the metalevel make the viewer conscious of the divergent Inuit and non-Inuit perspectives as well as of the divergent contexts of production and reception. The switching can thus be understood as warning Western filmmakers not to tell Indigenous stories from their outside perspectives and as calling upon more Indigenous filmmakers to tell these stories themselves on film/video.“⁷⁶

4.3.2 „Long takes, slow pace“: Montage

Charakteristisch für *ATANARJUAT* ist der langsame Rhythmus, welcher sich im Film sowohl auf der narrativen als auch auf der visuellen Ebene äußert. Kerstin Knopf erkennt in dieser Langsamkeit, die dem Film anhaftet, einen wesentlichen Unterschied zu (nicht-indigenen) Filmen, die eher konventionell gestaltet sind:

„The most apparent difference from the average Western narrative film is the very slow pace, reminiscent of long, slow processes of storytelling. It takes a long time for the narrative to unfold, the camera often remains still to convey cultural details, and the film contains long stretches with nobody speaking, allowing the viewer to take in the gorgeous landscape images.“⁷⁷

Für den langsamen Rhythmus sind neben der langsamen Erzählweise vor allem die zahlreichen langen Einstellungen, die sich durch den gesamten Film hindurch ziehen, verantwortlich. So weisen einige Szenen in dem Spielfilm nur wenige Schnitte auf. Die erste Einstellung im Film, die etwa eine Minute lang dauert und in der die Kamera völlig bewegungslos ist, weist sogar keinen einzigen Schnitt auf. Diese erste Einstellung, die den Zuschauer mit der langsamen Erzählweise und den langsamen Rhythmus des Filmes vertraut

⁷⁶ Knopf, *Decolonizing the Lens of Power*, S. 342.

⁷⁷ Ebd., S. 340.

macht, kann demnach stellvertretend für die Art und Weise der Gestaltung des gesamten Filmes stehen. Als weiteres Beispiel für den Gebrauch von langen Einstellungen bei *ATANARJUAT*, kann die Szene herangezogen werden, in der Puja und Atanarjuats Bruder Amaqjuaq miteinander schlafen (Sequenz 21). In der ersten Einstellung innerhalb dieser Szene, die etwa eineinhalb Minuten dauert, ist zu sehen, wie die beiden Familien der Brüder Atanarjuat und Amaqjuaq nebeneinander in einem Zelt schlafen. Atanarjuats zweite Frau Puja, die sich ebenfalls in dem Zelt befindet, wacht in dieser Einstellung auf, rückt näher an Amaqjuaq heran und hat schließlich Geschlechtsverkehr mit ihm. Erst als Ulluriaq, die Frau von Amaqjuaq, aufwacht und die beiden bemerkt, erfolgt der erste Schnitt und die Personen sind in einer anderen Einstellung aus kürzerer Distanz zu sehen. Als Puja das Zelt verlässt, wird wieder zur vorherigen Einstellung zurückgeschnitten. Die letzte Einstellung zeigt eine Großaufnahme von Atuat und ihrem Kind Kumaglak. In dieser Szene, die eine Länge von über zwei Minuten hat, sind lediglich drei Schnitte zu finden. Der Wechsel von der Ausgangseinstellung zu den beiden anderen Einstellungsgrößen wird dabei nur vorgenommen, um die Reaktionen und die Gesichtsausdrücke der einzelnen Personen deutlicher zeigen zu können. Eine Besonderheit bezüglich der Länge der Einstellungen und des sparsamen Einsatzes von Schnitten, stellt auch die Szene im Film dar, in der Atanarjuat kurz vor seiner Rückkehr nach Iglulik das Eis testet:

„There's an uncut three-minute sequence in which Atanarjuat calms his dog team on the edge of the frozen sea until the animals are quiet enough for him to walk away without fear of their bolting and leaving him stranded in the wilderness. The scene would most likely have been omitted or cut to three seconds by storytellers whose sole concern was keeping impatient consumers (and accountants) happy. But Atanarjuat is full of such sequences – demonstrating the proper preparation of sleds for Arctic travel, the cutting up of animal carcasses, the building of igloos – all using props and costumes handmade by local artists.“⁷⁸

Wie dieses Zitat verdeutlicht, nimmt sich der Film viel Zeit für die Erzählung und einzelne Einstellungen werden oftmals in voller Länge gezeigt, ohne weitere Einstellungen dazwischen zu schneiden. In der oben beschriebenen Szene werden Atanarjuat und seine Schlittenhunde solange gezeigt, bis schließlich ein Schnitt erfolgen muss, um aus einer anderen Perspektive zeigen zu können, wie der Protagonist die Eisdicke testet. Der Zuschauer bzw. die Zuschauerin kann zunächst nicht erkennen, wer in dieser Szene zu sehen ist. Erst eine Großaufnahme vom Gesicht zeigt, dass es sich hier um Atanarjuat handelt. Auch seine Rückkehr nach Iglulik wird in langen Aufnahmen gezeigt und somit in die Länge gezogen

⁷⁸ Said, „Northern Exposure“, S. 25.

(Sequenz 39). Hier ist zu erwähnen, dass Atanarjuats Bewegungen zusätzlich noch verzögert dargestellt werden. Selbst die Verfolgungssequenz, die den Höhepunkt des Films markiert und visuell eher konventionell gestaltet ist, besteht aus einzelnen längeren Einstellungen, in denen aus verschiedenen Distanzen gezeigt wird, wie der Protagonist vor seinen Verfolgern flieht und von ihnen über das Eis gejagt wird. Die langen Einstellungen vermitteln den ZuschauerInnen hier nicht nur ein Gefühl von physischer Anstrengung, die der Protagonist ausgesetzt ist, sondern sie stellen auch das Verstreichen von Zeit dar.

ATANARJUAT reflektiert das wirkliche Leben der Inuit in der kanadischen Arktis, „[...] which is slow more often than it is fast.“⁷⁹ Der langsame Rhythmus, welcher dem Film anhaftet, und der Gebrauch von langen, ungeschnittenen Einstellungen, sind durch dieses Zitat somit besser nachzuvollziehen. Des Weiteren wird durch diese Art und Weise der filmischen Gestaltung auch die autonome und selbstbestimmte Arbeitsweise des indigenen Filmemachers Zacharias Kunuk deutlich:

„The filmmakers’ refusal to edit the film to a more conventional length and willingness to „subject“ the audience to seemingly interminable, long shots of people walking or running on the snow and ice marks a visually sovereign practice.“⁸⁰

Vor allem die Gesamtlänge des Films verdeutlicht bereits die uneingeschränkte Arbeitsweise des Regisseurs. Mit ca. 167 Minuten Filmlänge hebt sich der Spielfilm deutlich vom Durchschnitt der heutzutage produzierten Filme ab. Dabei weist der Film insgesamt nur 43 Sequenzen auf, deren Dauer im Durchschnitt bei etwa 3,7 Minuten liegt.⁸¹ Auch von anderen indigenen Produktionen hebt sich der Film ab. Kerstin Knopf vergleicht dabei *ATANARJUAT* mit zwei weiteren Filmen, die ebenfalls von indigenen Filmemachern realisiert wurden. Als Beispiel dient der zweiteilige Fernsehfilm *BIG BEAR* von Gil Cardinal und der Spielfilm *SMOKE SIGNALS* von Chris Eyre:

„In comparison, the sequences of *Big Bear*, also a very slow film, have an average length of 2.9 minutes and those of *Smoke Signals*, a film comparable to contemporary narrative films as far as pace is concerned, have an average length of 1.3 minutes.“⁸²

Bei einem Vergleich mit dem Drehbuch von Paul Apak Angilirq ist zu erkennen, dass ganze Szenen aus dem Film herausgeschnitten oder erst gar nicht gedreht wurden, da der Film

⁷⁹ Evans, *The Fast Runner*, S. 98.

⁸⁰ Raheja, *Reservation Realism*, S. 216 f.

⁸¹ Vgl.: Knopf, *Decolonizing the Lens of Power*, S. 341.

⁸² Ebd., S. 341.

insgesamt sonst zu lang gewesen wäre. So wurde etwa ein gesamter Abschnitt aus dem Film herausgenommen, welcher in dem veröffentlichten Drehbuch auf den Seiten 135 bis 167 zu finden ist. Dieser Teil befindet sich im Drehbuch zwischen der Szene, in der Atuat von Oki vergewaltigt und später von Panikpak getröstet wird, und der Szene, in der Atanarjuat Qulitaliks Familie mitteilt, dass er bereit ist für seine Rückkehr nach Iglulik. In diesem Abschnitt, der in der Filmversion nicht vorhanden ist, wird Atanarjuats Zustand und seine Genesung nach seiner Flucht über das Eis ausführlicher geschildert. Von Qulitalik und seiner Familie versorgt, wird Atanarjuat in seinen Albträumen von Oki heimgesucht. Später begibt sich Atanarjuat ins Landesinnere, um auf Karibu-Jagd zu gehen. Seine Reise ist gekennzeichnet von Alpträumen, Visionen und Halluzinationen. In einer Szene erscheint ihm der Geist von seiner Frau Atuat, von seinem Bruder Amaquiaq und von Puja. Am Ende vergibt Atanarjuat schließlich sich selbst. Parallel dazu wird Atuats Situation in Sauris Lager geschildert. Im Gegensatz zum Drehbuch wird im Film von der Szene, in der Atuat vergewaltigt wird (Sequenz 30), direkt zur Szene, in der Atanarjuat vor seiner Rückkehr nach Iglulik die Eisdicke überprüft (Sequenz 31), geblendet. Hier ist anzumerken, dass die letztgenannte Filmsequenz in dem Drehbuch nicht vorkommt. Durch das Auslassen des beschriebenen Teils findet im Film demnach ein Bruch statt, der durch den krassen Übergang vom Sommer zum Winter zusätzlich verstärkt wird. Zacharias Kunuk erklärt das Herausnehmen dieses Abschnitts aus dem Film folgendermaßen: „We cut out all that stuff because the first version of the film was five and a half hours long. We cut it down to where we couldn't cut it anymore.“⁸³

Insgesamt kann *ATANARJUAT* als ein Film mit einer niedrigen Schnittfrequenz angesehen werden. Besonders bei Dialogszenen wird deutlich, dass Schnitte in dem Film eher sparsam eingesetzt werden. Anstelle von Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen, wie es bei konventionell gestalteten Filmen üblich ist, schwenkt die Kamera meist zwischen den einzelnen Personen hin und her oder es wird genügend Abstand zu den DarstellerInnen gehalten, sodass alle in einem Bild zu sehen sind. Schnellere Schnittabfolgen sind eher in dramatischen Szenen zu finden, etwa als Atanarjuat und Oki im *qaggiq* gegeneinander antreten, als der Protagonist vor Oki, Pakak und Pittiulak nackt über das Eis flieht oder als sich Atanarjuat an seinen Verfolgern am Ende des Filmes rächt.

Auffallend ist, dass im Film oftmals einzelne Einstellungen oder ganze Sequenzen mittels Überblendungen verknüpft werden. Überblendungen werden in *ATANARJUAT*

⁸³ Chun, „Storytelling in the Arctic Circle“, S. 22.

eingesetzt, um auszudrücken, dass Zeit vergeht, wie dies etwa in der Verfolgungsszene der Fall ist, oder um zwei Szenen miteinander in Beziehung zu setzen. Letzteres ist beispielsweise in der 30. Sequenz zu beobachten, in der gezeigt wird, wie sich Atanarjuat in Qulitaliks Lager von der Verfolgung über das Eis erholt und Atuat von Oki vergewaltigt wird. Die beiden Szenen werden durch eine Überblendung miteinander verknüpft, obwohl diese an zwei unterschiedlichen Orten stattfinden. Außerdem wird mittels der Überblendung ausgedrückt, dass die Handlung in den beiden Szenen zur selben Zeit stattfindet. Verstärkt wird dieser Eindruck der Gleichzeitigkeit dadurch, dass in den beiden Einstellungen, die durch eine Überblendung verbunden sind, jeweils zwei Personen im Bild zu sehen sind. Zunächst sind Atanarjuat und die Tochter von Qulitalik und Niriuniq von hinten zu sehen und im nächsten Bild Atuat und Panikpak, die jedoch anfangs nicht zu erkennen sind. Als ZuschauerIn glaubt man demnach, immer noch Atanarjuat und das Mädchen zu sehen. Die Überblendungen tragen ebenfalls zum langsamen Rhythmus des Films bei.

Auch von einer Rückblende und einer Parallelmontage wird im Film Gebrauch gemacht. Eine Rückblende stellt die Szene am Anfang des Films dar, in der die beiden Schamanen Kumaglak und Tuurnarjuaq in einem spirituellen Kampf gegeneinander antreten, wobei Kumaglak stirbt (Sequenz 4). Eingeleitet wird die Rückblende durch Panikpaks Erzählerstimme aus dem Off, nachdem sie sich von ihrem Bruder Qulitalik und dessen Frau verabschiedet hat (Sequenz 3). Genau genommen stellt bereits die zweite Sequenz im Film eine Rückblende dar, die mit der vierten Sequenz fortgesetzt wird. Denn die Person, die man in der Eröffnungssequenz sieht, ist Qulitalik.⁸⁴ Demnach stellt die Szene, in der sich Panikpak von Qulitalik verabschiedet, eine Fortsetzung der Eröffnungssequenz dar. Chronologisch betrachtet finden die Außenszenen mit Qulitalik also erst nach den Innenszenen im Iglu statt, in denen geschildert wird, wie das Böse durch den fremden Schamanen Tuurngarjuaq in die Inuit-Gemeinschaft gelangt.⁸⁵ Nach der Verabschiedung von Qulitalik folgt eine Parallelmontage von Tulimaq, der von einer erfolglosen Jagd zurückkehrt, und von seiner Frau Pitaaluk, die zusammen mit ihren beiden Kindern Atanarjuat und Amaqjuaq auf ihren Mann wartet (Sequenz 6). Die Szene beginnt mit einer Abfolge von extrem langen Einstellungen, die Tulimaq und seine Schlittenhunde beim Lauf durch den Schnee zeigen. Zwischendurch werden Aufnahmen von Tulimaqs Familie eingeblendet. Mittels Überblendungen wird dem Zuschauer zu verstehen gegeben, dass die parallel stattfindenden

⁸⁴ Vgl.: Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 37.

⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 38.

Handlungen gleichzeitig ablaufen. Die Parallelmontage und die Verwendung von langen Einstellungen, sollen außerdem das Verstreichen von Zeit deutlich machen.

4.3.3 „Natural light and real locations“: Erzählräume und Lichtgebung

ATANARJUAT wurde in der Gegend von Igulik gedreht, also an den Orten, die auch in der ursprünglichen Legende vorkommen. Außerdem wurde beim Dreh vorwiegend mit natürlichem Licht gearbeitet, wodurch der Film realistischer wirkt:

„Adding to the realism is the nearly total use of natural light. All of the outdoor scenes were shot with available light, the fabulous light of the world's northern reaches. Inside a stone or igloo, [Norman] Cohn also lit with “natural” light – that is, oil lamps that would normally be the only source of light (and heat) inside.“⁸⁶

Zu dem natürlichen Licht der Öllampe wurde jedoch bei einigen Innenszenen zusätzlich noch künstlich erzeugtes Licht hinzugefügt, um den Innenraum des Iglus insgesamt nicht zu dunkel werden zu lassen. Für das Filmen auf Video wird zwar weniger Licht benötigt, wodurch eine realitätsnahe Darstellung ermöglicht wird, jedoch lässt sich das Hinzufügen von künstlich erzeugtem Licht nicht gänzlich umgehen. Für den Film *BARRY LYNDON* (UK/US 1975) von Stanley Kubrick wurde beispielsweise ein spezielles Objektiv benutzt, um auf künstliches Licht verzichten und Szenen vollständig bei Kerzenlicht drehen zu können. Bei *ATANARJUAT* ist vor allem in den Iglu-Szenen zu Beginn und am Ende des Films zu bemerken, dass vorwiegend mit natürlichen Lichtquellen gearbeitet wurde (Sequenz 2, 4, 41 und 43). In diesen Szenen sind nur die Personen deutlich zu sehen, die sich in der Nähe von der Öllampe oder direkt vor der Kamera befinden. Jene Personen die sich nicht direkt dort befinden oder im Hintergrund sitzen, verschwinden förmlich in den dunklen Partien des Iglus und sind somit nicht gut zu erkennen (Abb. 9 und 10). Für die Inuit hat die Öllampe (*qulliq*) eine wichtige Bedeutung, da sie nicht nur Licht sondern auch Wärme spendet. Außerdem wird sie für die Zubereitung von Speisen benutzt. Wie bereits erwähnt, dient die Öllampe in *ATANARJUAT* auch als schamanistisches Medium. Der etwa 10-minütige dokumentarische Kurzfilm *QULLIQ (Oil Lamp)*, CA 1993), der von dem Arnait-Videokollektiv gedreht wurde, beschäftigt sich mit der Bedeutung der *qulliq* und mit der Herstellung des Öls für die Lampe.

Im Gegensatz zu Robert J. Flahertys Dokumentarfilm *NANOOK OF THE NORTH* oder *THE SAVAGE INNOCENTS* (GB/FR/IT 1960) von Nicolas Ray, wurden die

⁸⁶ Kaufman, „A Collective Effort“, S. 86.

Innenszenen bei *ATANARJUAT* in echten Iglus und unter realen Bedingungen gedreht. Bei dem Dreh des Dokumentarfilms von Flaherty war es hingegen notwendig, in einer Szene ein Iglu nur zur Hälfte zu bauen, um genügend Licht für die Aufnahmen des sonst eher dunklen Innenraumes zur Verfügung haben: „The regular igloos were far too small and dark for interior filming, so through a trial-and-error process Robert Flaherty and his Inuit crew constructed a half-igloo which allowed for interior filming [...]“⁸⁷. Dadurch kamen im Innern des Iglus jedoch unnatürliche Schatten zustande, die durch das Sonnenlicht hervorgerufen wurden und somit dem Film für gewisse Zeit die Illusion nehmen. Des Weiteren sind bei Kunuks Spielfilm nicht nur schneebedeckte Landschaften zu sehen, wie dies etwa bei *NANOOK OF THE NORTH* der Fall ist, sondern auch sommerliche Szenerien ohne Schnee.



Abb. 9



Abb. 10

Schaut man sich Zacharias Kunuks Spielfilm zum ersten Mal an, muss man sich zunächst an das Weiß, das im Film eindeutig dominiert und in verschiedenen Tönen und Schattierungen vorkommt, gewöhnen.⁸⁸ So sind nicht nur die Eislandschaften, sondern meist auch die Kleidung der DarstellerInnen und die Wolken am Himmel weiß.⁸⁹ Wie bereits in Kapitel 4.3.1 beschrieben wurde, wirken besonders die Außenaufnahmen durch das viele Weiß im Bild sehr hell und dadurch überbelichtet.

Insgesamt muss erwähnt werden, dass die besonderen Lichtverhältnisse beim Filmen in einer Eis- und Schneelandschaft für die Produktion des Filmes *ATANARJUAT* eine Herausforderung darstellt. Bei der Beachtung der besonderen Lichtverhältnisse kam dem Filmteam zu Gute, dass auf Erfahrungen vorangegangener Filme, auf die in der Arbeit bereits

⁸⁷ Rist, Peter Harry Hg., *Guide to the Cinema(s) of Canada*, Westport [u.a.]: Greenwood Press 2001, S. 156.

⁸⁸ Vgl.: Dittgen, Andrea. „Atanarjuat – Die Legende vom schnellen Läufer“, *Film Dienst* 55/25, Dezember 2002, S. 28.

⁸⁹ Vgl.: Ebd.

eingegangen wurde, zurückgegriffen werden konnte. Die extremen Lichtbedingungen der Filmproduktion im Norden Kanadas während der Winterzeit unterscheiden sich allerdings deutlich von den Aufnahmeverhältnissen in den schneefreien Monaten. Somit war es auch möglich, beide Umstände in dem Film zu verarbeiten. Anders wäre es, wenn der Film ausschließlich in den Wintermonaten produziert worden wäre. Der Wechsel der Jahreszeiten, welche in dem Film vorhanden sind, stellt auch eine Abwechslung für die betrachtenden ZuschauerInnen dar. Umgekehrt wird auch die Arbeit für das Filmteam bei geänderten Lichtbedingungen abwechslungsreicher. Die Aufnahmen während der eisfreien Jahreszeit können unter ganz anderen farblichen Nuancen erfolgen als im Winter. Dies ist beispielsweise in der Szene zu beobachten, in welcher der Protagonist Atanarjuat sich auf einem schneefreien, lilafarbenen Tundraboden bewegt (Abb. 11). Anders als in den winterlichen Szenen sind in den sommerlichen Szenen vorwiegend Erdfarben zu finden. Interessant ist, dass in dem Film manchmal schwer zwischen Tag und Nacht unterschieden werden kann. Das liegt daran, dass in arktischen Gebieten die Sonne in einer bestimmten Zeit im Jahr, meist Mitte Mai bis Mitte Juli, nicht „untergeht“, sondern tief am Horizont bleibt.⁹⁰ Im Film ist dies etwa in den Szenen zu beobachten, in denen Puja im Lager von Atanarjuat und Amaqjuaq lebt (Sequenz 20, 21 und 22). Lediglich dadurch, dass die Familien von Atanarjuat und Amaqjuaq schlafend in ihrem Zelt gezeigt werden, wird dem Zuschauer deutlich gemacht, dass es Nacht ist (Abb. 12).



Abb. 11



Abb. 12

⁹⁰ Vgl.: Angilirq, Paul Apak, *Atanarjuat: The fast runner. Inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*, Toronto: Coach House Books 2002, S. 93.

4.3.4 „Music of the south for a film of the north“: Zur Tonebene

„The soundtrack of the film contains, besides the spoken Inuktitut, a mix of traditional songs and a musical score that features a Jew’s harp, flute, and percussion. Traditional songs and these instruments constitute a coherent and typifying sound motif.“⁹¹

Wie in dem Zitat angedeutet wird, weist *ATANARJUAT* sowohl diegetische als auch extradiegetische Musik und Klänge auf. Als diegetische Musik können etwa die traditionellen, meist improvisierten *ajaja*-Lieder und das begleitende Trommelspiel angesehen werden.⁹² Das gleichmäßige, rhythmische Spiel auf der Trommel und die dazu ausgeführten Kopfbewegungen, haben bei den Akteuren eine tranceartige Wirkung zur Folge. Im Film ist das traditionelle Trommelspiel vor allem während des Festes zu finden, als sich Oki und Atanarjuat in ihren Liedern gegenseitig verspotten (Sequenz 15). In der Szene vor dem Beginn des Festes wird gezeigt, wie eine Trommel von Amaquaq und Atanarjuat für das Fest angefertigt wird. Auch die Sprache der Inuit, die eine ganz eigene Musikalität aufweist, kann zum „Soundtrack“ des Films gezählt werden. Im Gegensatz zu den *recreations* von Kunuk, bei denen hauptsächlich diegetische Musik zum Einsatz kommt, wurde für den Film *ATANARJUAT* ein kompletter Soundtrack komponiert. Für die Musik, die nachträglich zum Film hinzugefügt wurde und somit nicht Teil der erzählten Welt ist, und für die Nachbearbeitung des Tons, zeichnet sich der Filmkomponist und Sound Designer Chris Crilly verantwortlich. Crilly ist neben Norman Cohn, Marie-Christine Sarda (Schnitt) und einigen anderen einer der wenigen nicht-indigenen Personen, die bei der Produktion von *ATANARJUAT* mitgewirkt haben. Dass Crilly kein Inuit ist, stellte für ihn selbst und für die Arbeit an dem Film jedoch keine Probleme dar: „It wasn’t really a handicap because it was the film I had to serve, not the culture.“⁹³ Bei der Gestaltung des Soundtracks, der einen ethnischen und folkloristischen Charakter besitzt, wurden Instrumente verwendet, die zwar nicht aus der Kultur der Inuit stammen, jedoch zur Stimmung und zur Atmosphäre des Films passen. So sind in dem Film unter anderem ein australisches Didgeridoo, eine Maultrommel,

⁹¹ Knopf, *Decolonizing the Lens of Power*, S. 340.

⁹² In seinem Buch *The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat* aus dem Jahre 2010 beschreibt Michael Robert Evans den traditionellen Gesang der Inuit folgendermaßen: „The drum dancing is typically accompanied by ajaja (also spelled ayaya, pronounced a-YAH-yah) singing. Ajaja songs are loose verses that may or may not follow any particular theme. They are broken up with rhythmic chanting, the „ayaya“ sounds, and they are often made up on the fly. The songs typically reflect the mood or state of mind of the singer, who might use the song to tell about interesting or unusual things that happened recently, her relationships with other members of the group, etc.“ (S. 41).

⁹³ Das Zitat beruht auf einem Interview, welches der Autor dieser Arbeit mit Chris Crilly am 10.07.2012 in Montréal (Québec, Kanada) geführt hat. Das vollständige Interview ist im Anhang zu finden.

eine japanische Flöte und eine keltische Harfe zu hören. Im Film dominieren jedoch perkussive Geräusche und Klänge. Insgesamt besteht die Musik aus abstrakten und nicht-musikalischen Klängen. Dennoch weist der Soundtrack auch melodische Teile auf. So ist am Ende des Films, als Atanarjuat und seine Frau Atuat aufeinander zulaufen und schließlich wieder vereint sind, eine Viola zu hören, die sich von der ansonst abstrakten und experimentellen Musik deutlich abhebt.

In einigen Szenen dominiert der Soundtrack gegenüber anderen filmischen Gestaltungsmitteln und drängt sich stark in den Vordergrund. Dies ist beispielsweise in der Szene der Fall, in der Tulimaq von seiner erfolglosen Jagd zurückkehrt (Sequenz 6). Unter anderem wird hier von einem Didgeridoo Gebrauch gemacht, welches in dieser Szene besonders intensiv eingesetzt wird und sich somit von den anderen Klängen abhebt. In den Szenen, in denen gezeigt wird, wie sich Atanarjuat in Qulitaliks Lager erholt und wie Atuat von Oki vergewaltigt wird, ist dagegen ausschließlich die komponierte Musik von Chris Crilly zu hören (Sequenz 30). Erst als Atuat von Oki und seinen beiden Freunden von der Wasserstelle weggezerrt wird, verstummt die Musik und der Original-Ton ist wieder hörbar. Interessant ist an dieser Sequenz, dass die beiden Szenen, in denen Atanarjuat und Atuat an jeweils unterschiedlichen Orten zu sehen sind, durch die Musik miteinander verknüpft werden und dadurch die Gleichzeitigkeit der beiden Szenen ausgedrückt wird. Der Einsatz der Musik kann hier also als verbindendes Element zwischen zwei Szenen verstanden werden. Auch die Verfolgungssequenz ist komplett musikalisch untermalt, wobei die Musik hier als dramatisierendes Mittel eingesetzt wird.

Im Gegensatz dazu gibt es in *ATANARJUAT* auch Szenen, in denen Musik sparsam oder gar nicht eingesetzt wird. Dies ist etwa in der Szene der Fall, in der sich Atanarjuat und Puja zusammen auf Karibu-Jagd befinden (Sequenz 18 und 19). Hier fällt die extradiegetische Musik gänzlich weg und die Geräusche im Film, wie etwa Wind- oder Vogelgeräusche, sind deutlicher wahrzunehmen. Auch der charakteristische *ajaja*-Gesang kommt in dieser Szene wieder vor. Interessant ist, dass der gesamte Ton bei den Außenaufnahmen in dieser Szene nachbearbeitet werden musste. In der ursprünglichen Aufnahme war der Wind zu stark und hat alle anderen Geräusche und die Stimmen der Darsteller übertönt. Chris Crilly äußert sich folgendermaßen dazu:

„The problem with the north is that there is a perpetual wind. Microphones can not record wind well. Any recorded sound of wind has had to be artificially done. The wind hits the microphone and it has a percussive effect. It doesn't sound like wind.“⁹⁴

Sowohl der Dialog zwischen Atanarjuat und Puja als auch der gemeinsame Gesang mussten demnach neu eingesprochen bzw. neu eingesungen werden. Auch alle Hintergrundgeräusche, wie etwa die Vogel- und Windgeräusche, die in der Szene zu hören sind, mussten neu und separat aufgenommen werden.

Auffallend ist, dass Atem- und Laufgeräusche im Film besonders hervorgehoben werden. Dies ist etwa bei der Einblendung des Titels der Fall. Die Atem- und Laufgeräusche, die zu hören sind, unterstreichen den Titel des Films und deuten auf die spätere Verfolgungssequenz im Film hin, in der Atanarjuat seinem Beinamen „der schnelle Läufer“ gerecht wird. Obwohl nicht klar wird, von wem die Atem- und Laufgeräusche stammen, ist davon auszugehen, dass hier der Protagonist des Films Atanarjuat zu hören ist. Auch bei dem Lauf über das Eis sind Atanarjuats Atemgeräusche deutlich zu hören. Des Weiteren ist zu erwähnen, dass die Geräusche (Knirschen und Knistern), die von den DarstellerInnen aufgrund des Laufens durch den Schnee hervorgerufen werden, in den Außenszenen im Winter permanent zu hören sind und somit eine durchgängige Geräuschkulisse bilden. Außerdem sind im Film Hintergrundgeräusche, wie Hundegejaule oder Windgeräusche, wahrzunehmen. Ferner ist zu bemerken, dass neben der Verwendung von diegetischer und extradiegetischer Musik im Film auch vom Voice-Over Gebrauch gemacht wird.

Die schamanistischen Handlungen und spirituellen Momente im Film werden sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene kenntlich gemacht. Die Tonebene spielt hierbei eine wichtige Rolle. Als Oki während des rituellen Kampfes mit Atanarjuat seine Hand auf sein Gesicht legt, erscheint für einen kurzen Augenblick der böse Schamane Tuurngarjuaq. Diese Erscheinung wird durch ein hallendes Lachen des Schamanen zusätzlich verstärkt. Ähnliches ist in der Szene zu beobachten, in welcher Atanarjuat und sein Bruder Amaqjuaq von Okis Bande angegriffen werden. Nachdem Amaqjuaq von Oki getötet wird, nähert sich die Kamera Okis Gesicht an und das Lachen des bösen Schamanen Tuurngarjuaq ist zu hören. Kurz darauf wird Oki von einer Erscheinung Kumaglaks abgelenkt und Atanarjuat kann aus dem Zelt laufen und vor den Angreifern fliehen. Auch die Erscheinung Qulitaliks, die Atanarjuat vor seinem Sprung über die Eisspalte hat, wird auf akustischer Ebene eingeleitet.

⁹⁴ Aus dem Interview des Autors mit Chris Crilly.

Schlussfolgernd ist festzustellen, dass der Spielfilm *ATANARJUAT* auch ohne zusätzlich komponierte Musik auskommen würde. Der von Chris Crilly komponierte Soundtrack, welcher auf abstrakten und nicht-musikalischen Klängen beruht, kann als Ergänzung der im Film bereits vorhandenen Klänge und Geräusche (Trommelspiel, *ajaja*-Gesang, Wind- und Laufgeräusche, Sprache der Inuit) angesehen werden. Jedoch unterstützt die komponierte Musik den Film auch auf dramaturgischer Ebene, was vor allem in der Verfolgungsszene zu erkennen ist.

4.4 Einzigartigkeit und Konventionalität

Zacharias Kunuks Spielfilmdebüt *ATANARJUAT* wird von vielen Kritikerstimmen oft als „[...] the founder of a new cinematic aesthetics [...]“⁹⁵ oder als „[...] a new kind of cinema [...]“⁹⁶ bezeichnet. Doch inwiefern kann der Film als innovativ bezeichnet werden und wodurch hebt sich dieser von filmischen Werken anderer, nicht-indigener FilmemacherInnen ab?

Wie die Ergebnisse, die aus der Analyse gewonnen werden konnten, erkennen lassen, besitzt der Spielfilm zwar eine gewisse Einzigartigkeit gegenüber konventionell gestalteten Filmen, jedoch macht der Film auch von konventionellen Gestaltungsmitteln Gebrauch und weist eine klassische Erzählstruktur auf. Kerstin Knopf beschreibt das Verhältnis von Einzigartigkeit und Konventionalität bei Zacharias Kunuks Spielfilm folgendermaßen:

„In its basic aspects, the film [Atanarjuat] cleaves close to Western film conventions; it has a clear-cut narrative and a classical cause-and-effect structure with interpersonal conflicts dynamizing the plot. It has temporal and spatial continuity, continuity editing, and a conventional placement of sound with a composed musical score that also integrates traditional music. These basic aspects of classical filmmaking are complemented and realized via such individualistic techniques as the slow pace, long dissolves, many long shots and close-ups, cinematic emphasis on movement, many low-angle and POV shots, a hand-held camera and extensive mobile framing, no classical lightning, and slow-motion effects. These salient stylistic techniques are not unique to Indigenous filmmaking and might also be found in Western narrative films, but their distinctive combination creates a unique Inuit film style conditioned by the Arctic.“⁹⁷

Die filmischen Gestaltungsmittel, die in der Analyse herausgearbeitet wurden und in dem Zitat noch einmal knapp zusammengefasst werden, sind nicht unbedingt typisch für die Filme

⁹⁵ Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 20.

⁹⁶ Evans, *The Fast Runner*, S. 96.

⁹⁷ Knopf, *Decolonizing the Lens of Power*, S. 346f.

von Zacharias Kunuk oder von anderen indigenen FilmemacherInnen, sondern sind ebenso in Filmen von nicht-indigenen FilmemacherInnen zu finden. Erst die eigenwillige Kombination der verschiedenen stilistischen Mittel macht den Spielfilm *ATANARJUAT* besonders und hebt ihn von westlichen Filmkonventionen ab. Auch durch „Fehler“ oder Unreinheiten in der filmischen Gestaltung unterscheidet sich Kunuks Film von konventionell gestalteten Filmen. Hiermit sind vor allem die wackeligen, nicht immer perfekten Kameraaufnahmen gemeint oder Momente, in denen die DarstellerInnen kurz den Bildausschnitt verlassen. Die bewegte Kamera wird in einigen Szenen jedoch auch bewusst als Stilmittel eingesetzt. Auch das improvisiert und spontan wirkende Spiel der unprofessionellen oder semi-professionellen SchauspielerInnen sind hier gemeint. Solche Improvisationen und Imperfektionen verleihen dem Spielfilm jedoch auch eine gewisse Natürlichkeit. Entscheidendes Charakteristikum, mit dem sich *ATANARJUAT* von konventionell gestalteten Filmen abhebt, ist die Videoästhetik, die den Film zunächst amateurhaft wirken lässt, dem Zuschauer jedoch auch einen direkten und unmittelbaren Zugang zum Geschehen gewährt. Der Kameramann Norman Cohn gibt dem Film dabei eine ganz eigene Handschrift. Hervorzuheben sind außerdem die authentische Darstellung der traditionellen Inuit-Kultur, die realen Schauplätze oder die Verwendung von natürlichem Licht, die jeweils zur Einzigartigkeit des Spielfilmes beitragen. Im Gegensatz zur klassischen Erzählweise in Filmen, sind in Kunuks Spielfilm wenige Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen zu finden. Stattdessen werden häufiger Kameraschwenks angewandt.

ATANARJUAT wurde visuell so konzipiert, dass (westliche) ZuschauerInnen das Gefühl bekommen, direkt vor Ort und Teil des Geschehens zu sein, trotz des exotischen und ungewohnten Schauplatzes.⁹⁸ Vor allem durch Strategien der Kameraführung und der Kameratechnik, etwa durch den Einsatz einer Handkamera und durch die Annäherung an die Personen und Objekte im Film, wird den ZuschauerInnen „[...] statt einer beobachtenden Außenperspektive vielmehr der Eindruck der eigenen Präsenz im Geschehen vermittelt [...]“⁹⁹. Den ZuschauerInnen ist es somit möglich, sich besser in die Geschichte hineinzuversetzen und sich stärker mit den Charakteren zu identifizieren. Des Weiteren können durch diesen Perspektivwechsel auch die räumliche Distanz und der kulturelle Unterschied zwischen den Inuit und der westlichen Zivilisation aufgehoben werden. Der Spielfilm ermöglicht den ZuschauerInnen dadurch, in die unbekannte und eisige Welt der Inuit einzutauchen. Trotz der fremden Kultur der Inuit und der besonderen filmischen

⁹⁸ Vgl.: O.N., „Atanarjuat (The Fast Runner). Filmmaking Inuit Style“, *IsumaTV*, 2007, www.isuma.tv/hi/en/atanarjuat/filmmaking-inuit-style, Zugriff: 13.06.2012.

⁹⁹ Birk, *AlterNative Memories*, S. 591.

Gestaltung, funktioniert der Film auch beim westlichen Publikum. Grund hierfür sind die epische Erzählstruktur und die vertraute Thematik des Filmes. Der Zuschauer bzw. die Zuschauerin begleitet den Protagonisten Atanarjuat über mehrere Jahre hinweg und kann auf diese Art und Weise mit ihm sympatisieren. Des Weiteren werden bekannte Themen und Konflikte im Spielfilm behandelt, wie Liebe, Eifersucht oder Rache, die auch in konventionell gestalteten, nicht-indigenen Filmproduktionen zu finden sind. *ATANARJUAT* wird jedoch auf ganz eigene – und eigenartige – Art und Weise erzählt, sowohl auf narrativer als auch auf visueller und auditiver Ebene, und bewahrt sich somit stets seine Einzigartigkeit. Der Film wird fast vollkommen aus der Sicht der Inuit erzählt und kommt ohne jegliche Klischees daher. Bereits der Produktionsprozess von *ATANARJUAT* hebt sich von den Konventionen des westlichen Filmemachens ab und unterstreicht somit erneut die Einzigartigkeit des Filmes:

„Getting top performance from an Inuit cast and crew required creating an Inuit 'culture of production' -- with good humour, no fear, a lot of patience and a spirit of flexible cooperation and teamwork rather than military-style control. Inuit have learned through the millennia that people cannot overpower reality. Our objective was not to impose southern filmmaking conventions on our unique story, but to let the story shape the filmmaking process in an Inuit way.“¹⁰⁰

Der Spielfilm wurde also auf eine Art und Weise gedreht, die der Arbeitsweise und Mentalität der Inuit entspricht. Anstatt dem Drehprozess die Konventionen des westlichen Filmemachens überzustülpen, wurde der Film ohne Hierarchien auf sehr kollaborative Art und Weise gedreht. Neben *ATANARJUAT* wurden auch andere Projekte von Zacharias Kunuk und *Igloolik Isuma Productions* auf „Inuit-Art“, also in Kollaboration, fertiggestellt. Das Ergebnis dieser Arbeitsweise, die sich durch viel Geduld, Humor und eben durch Zusammenarbeit kennzeichnet, ist in den jeweiligen Filmen und Videos schließlich zu bemerken.

4.5 Filmische Authentisierungsstrategien

„Zacharias Kunuk and the other Isuma producers went to great lengths to make *The Fast Runner* ethnographically true. They consulted elders about language, relationships, clothing, implements, and other facets of Inuit life represented in the film. They considered multiple versions of the oral legend circulating in the North. And they wrote the screenplay with attention to detail and authenticity to the best of their ability.“¹⁰¹

¹⁰⁰ O.N., „Atanarjuat (The Fast Runner). Filmmaking Inuit Style“.

¹⁰¹ Evans, *The Fast Runner*, S. 19.

Um die ursprüngliche Lebensweise der Inuit im Film wahrheitsgemäß und ethnografisch genau wiederherstellen zu können, wurde vor Drehbeginn intensiv Recherche betrieben. Das Zitat verdeutlicht erneut, dass besonders die Ältesten eine wichtige Funktion einnahmen, da sie den nomadenhaften Lebensstil und traditionelle Praktiken der Inuit selbst noch kennen und somit in kultureller Hinsicht beratend zur Seite stehen konnten. Ein Großteil der Gemeinschaft Igluliks wurde in den gesamten Produktionsprozess involviert. So wurden etwa traditionelle Kostüme für die einzelnen DarstellerInnen und andere altertümliche Gegenstände, wie Waffen, Koch-Utensilien, Zelte oder Fortbewegungsmittel der Inuit, für den Film speziell angefertigt. Des Weiteren wurde in echten Iglos gedreht, die vor dem Dreh der jeweiligen Szenen im Film errichtet wurden. Im Spielfilm wird der Bau eines Iglos bzw. dessen Fertigstellung zweimal gezeigt, wodurch die Glaubwürdigkeit der Behausungen verstärkt wird (Sequenz 13 und 40). Außerdem wurde vorwiegend unter natürlichen Lichtverhältnissen gedreht. Lediglich bei Innenaufnahmen wurde künstliches Licht zusätzlich hinzugefügt, um den Raum aufzuhellen. Bezuglich der authentischen Darstellungen in *ATANARJUAT* ist wichtig zu erwähnen, dass ausschließlich Inuit in dem Film mitspielen und Inuktitut gesprochen wird. Für die Verfilmung der Legende wurde dabei ein alter Inuktitut-Dialekt verwendet, der von den jüngeren Generationen heutzutage nicht mehr gesprochen wird.¹⁰² Die SchauspielerInnen mussten sich daher die ältere Form des Inuktitut, die von den Ältesten zum Teil immer noch beherrscht wird, erst aneignen.¹⁰³ Im Film verdeutlicht besonders die Verfolgungssequenz, dass die Charaktere von wirklichen Inuit gespielt werden. Der Darsteller Natar Ungalaaq, welcher den Protagonisten Atanarjuat verkörpert, setzt sich extremen Bedingungen aus, indem er völlig unbekleidet über scharfkantiges Eis rennt und sich sogar in eiskaltes Wasser fallen lässt. Ein Schauspieler, der die raue Natur und die extremen Wetterverhältnisse nicht gewohnt ist, hätte solch eine Szene vermutlich nicht bewältigen können. Im Abspann wird die Echtheit des Laufes über das Eis mittels eines Filmausschnittes, welcher den Darsteller und einige Crew-Mitglieder beim Dreh dieser Szene zeigt, verifiziert.

Dadurch, dass hauptsächlich mit LaiendarstellerInnen zusammengearbeitet wurde, wird dem Spielfilm eine gewisse Natürlichkeit und Unverfälschtheit verliehen. Gerade durch das spontan und improvisiert wirkende Spiel der SchauspielerInnen wird die Unverstelltheit des Films verstärkt:

¹⁰² Vgl.: Evans, *The Fast Runner*, S. 57.

¹⁰³ Vgl.: Ebd.

„That kind of spontaneity gives many of the Isuma videos a sense of grounded realism. It also allows the actors, almost all of whom have no professional acting experience, the chance to simply be themselves and carry out the mission at hand.“¹⁰⁴

Anzumerken ist, dass einige Personen im Film ihr Schauspieldebüt geben, wie Sylvia Ivalu, die Atanarjuats Frau Atuat verkörpert. Auch Peter Henry Arnatsiaq, der Atanarjuats Gegenspieler Oki verkörpert, und Lucy Tulugarjuk, die Okis Schwester Puja darstellt, agieren in Kunuks Spielfilm zum ersten Mal vor einer Kamera. Natar Ungalaaq hingegen brachte bereits schauspielerische Erfahrung mit. Vor seiner Mitwirkung in *ATANARJUAT* hatte er in TV-Produktionen und in dem Spielfilm *KABLOONAK* (CA/FR 1994), jeweils von nicht-indigenen Filmemachern, mitgespielt. In Zacharias Kunuks und Norman Cohns zweitem Spielfilm *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN*, wirkt Natar Ungalaaq ebenfalls als Schauspieler mit. Eine weitere Hauptrolle spielt er in dem Film *CE QU'IL FAUT POUR VIVRE* des Franko-Kanadiers Benoît Pilon. Auch der Laiendarsteller Pauloosie Qulitalik, der den gleichnamigen Schamanen Qulitalik verkörpert, brachte aufgrund seiner Mitwirkung an früheren Projekten von Zacharias Kunuk bereits schauspielerische Erfahrung mit. Den LaiendarstellerInnen ist ihre schauspielerische Unerfahrenheit jedoch nicht anzumerken. Bei anderen indigenen Produktionen wie *BLOOD RIVER* (CA 2000) von Kent Monkman oder in Filmen von Shirley Cheechoo wirken ebenfalls LaiendarstellerInnen mit. Im Gegensatz zu dem freien und ungezwungenen Spiel der DarstellerInnen in *ATANARJUAT* ist ihnen die Unprofessionalität und Unerfahrenheit hingegen anzumerken. Besonders bei Dialogen ist das laienhafte und amateurhafte Spiel zu bemerken, denn der Text wirkt meist auswendig gelernt. Da die meisten DarstellerInnen in *ATANARJUAT* in Igulik leben, in dessen Umgebung der Film auch gedreht wurde, und ihnen die „Legende vom schnellen Läufer“ bekannt ist, können sie sich besser in die Geschichte hineinversetzen und sich mit den Charakteren identifizieren.

„Authentizität ist keine natürliche Gegebenheit, sondern ein filmisches Ereignis, das man herstellen muss.“¹⁰⁵ Die oben beschriebenen Merkmale des Films sind also Mittel, mit denen Authentizität erzeugt werden soll. Allerdings können bestimmte Stilmittel, wie z.B. LaiendarstellerInnen, auch ein Störfaktor bei der Erzeugung von Authentizität sein. Wichtig ist, dass Authentizität ein Wahrnehmungseffekt ist, eine pragmatische Zuschreibung seitens der Zuschauer. Der Eindruck der „Wirklichkeitsnähe“ im Film kann sich jedoch auch ändern. Was einmal vom Zuschauer als authentisch empfunden wurde, muss später nicht mehr

¹⁰⁴ Evans, *The Fast Runner*, S. 36.

¹⁰⁵ Sponsel, Daniel Hg., *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, Konstanz: UVK Verlag 2007, S. 9.

unbedingt der Fall sein (s. *NANOOK OF THE NORTH*). Manfred Hattendorf, der eine Definition für den Authentizitätsbegriff vorschlägt, betont ebenfalls die Rolle der ZuschauerInnen:

„[...] Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die „Glaubwürdigkeit“ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.“¹⁰⁶

Bei *ATANARJUAT* trägt, neben den bereits erwähnten Merkmalen, insbesondere die visuelle Gestaltung zur Authentizität bei. Gemeint sind hier die langen, ungeschnittenen Kameraeinstellungen, von denen im gesamten Film Gebrauch gemacht wird. Durch die langen Einstellungen hat der Zuschauer bzw. die Zuschauerin die Möglichkeit, das Gezeigte genau mitzuverfolgen und kann somit unmittelbar am Geschehen teilnehmen:

„Eine lange, ungeschnittene Einstellung kann einen hohen Grad an Authentizität ausstrahlen, da der Zuschauer innerhalb der Einstellungsgrenzen - so er sie wahrnimmt oder durch den filmischen Diskurs für sie sensibilisiert wird - die Einheit von dargestellter Zeit und Raum direkt mitverfolgen, sozusagen nachprüfen kann.“¹⁰⁷

Die Montage hingegen kann das Filmbild manipulieren. Um die Realität also in ihrem wahren Ablauf zeigen zu können, sollte demnach die Montage auf ein Minimum reduziert werden.¹⁰⁸ Auch der französische Filmkritiker und -theoretiker André Bazin äußert sich zu den manipulativen Eigenschaften der Montage, indem er Bezug zu *NANOOK OF THE NORTH* nimmt, und stellt die Mise-en-scène in den Mittelpunkt. Bazin zufolge wird die Szene, in der Nanook einen Seehund jagt, in nur einer einzigen Einstellung gezeigt, da Flaherty den ZuschauerInnen auf diese Weise das Warten zeigen möchte.¹⁰⁹ Die Montage hingegen könnte die Dauer der Jagd verfälschen oder vortäuschen. Auch in *ATANARJUAT* ist eine vergleichbare Szene zu finden. Gemeint ist die Szene, in der Atanarjuat vor seiner Rückkehr nach Igulik das Eis testet. Mittels langen Einstellungen wird auch hier das (Ab)warten anschaulich gemacht und den ZuschauerInnen ist es aufgrund des sparsam eingesetzten Schnittes möglich, das Geschehen direkt mitzuverfolgen und zu überprüfen. Norman Cohn

¹⁰⁶ Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Verlag Ölschläger 1994, S. 67.

¹⁰⁷ Ebd., S. 170.

¹⁰⁸ Vgl.: Klinger, Elisabeth, ...nichts als die Wahrheit! Zur Illusion der Authentizität in den ersten beiden *DOGMA 95* – Filmen: *DOGMA #1: Festen* und *DOGMA #2: Idioterne*, Dipl. Univ. Wien, 2003, S. 52.

¹⁰⁹ Vgl.: Bazin, André, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1975, S. 30.

äußert sich zu den langen Einstellungen im Film und zur Rolle des Zuschauers folgendermaßen: „In our film sometimes you'll see something unfold without a cut for a minute, two minutes, three minutes. The longer you let something run, the more the viewer has to do.“¹¹⁰ Zacharias Kunuks Art und Weise der filmischen Gestaltung kann in vielerlei Hinsicht mit André Bazins Verständnis vom Gebrauch langer Einstellungen und der Schärfentiefe im Film verglichen werden. Jedoch soll hier eine Anwendung der Theorien Bazins zum neorealistischen Film auf einen indigenen Film wie *ATANARJUAT* vermieden werden.

Wie gezeigt wurde, weist *ATANARJUAT* einige filmische Gestaltungsmittel auf, mit denen Authentizität in dem Film erzeugt wird. Insgesamt kennzeichnet sich der Spielfilm durch eine Einfachheit der Filmsprache und vermeidet weitgehend technische Manipulationen und Effekte. Auch Chris Crilly, der den Soundtrack komponiert hat und für die Nachbearbeitung des am Drehort aufgenommenen Tons zuständig war, hebt die Authentizität des Filmes hervor:

„[...] I do believe that film was authentic. Because first of all it was told by the people closest to the characters. And it was shot in the actual place. It was shot true enough. The cinematographer was not an Inuit, but everybody else was, the lighters, the actors, the costume designers, the set decorators, the lighting people. The sound guy wasn't, the sound guy was a Québécois guy called Richard Lavoie. I have no hesitation calling it an authentic film, even though we had to do all sorts of unauthentic things to get that authentic story there. By the way, the materials from which all the costumes were made were all absolutely authentic. Seal skin, caribou skin, none of that was artificial. The methods that they used to make them were all to the best of their knowledge traditional methods – the shoes, the weapons, the cooking utensils. The oil they were burning was actually sea oil. And they tried to just use that light as much as they could. They only add as much light as it was needed for visibility.“¹¹¹

Crilly fasst in dem Zitat noch einmal die Merkmale zusammen, die der authentischen Darstellung der traditionellen Inuit-Kultur zu Gute kommen. Trotz des Hinzufügens von künstlich erzeugtem Licht oder der Nachbearbeitung von Dialogen, Geräuschen und Klängen, die in einigen Szenen zum Teil neu aufgenommen werden mussten, zögert Crilly nicht, *ATANARJUAT* als einen authentischen Film zu bezeichnen.

Ein weiteres Merkmal, mit dem Authentizitäts-Effekte hervorgerufen werden, ist der quasi dokumentarische, realistische Ansatz des Spielfilms. Die filmischen Gestaltungsmittel

¹¹⁰ Robinson, Gillian Hg., *The Journals of Knud Rasmussen. A sense of Memory and High-definition Inuit Storytelling*, Montréal: Isuma Publ. 2008, S. 267.

¹¹¹ Aus dem Interview des Autors mit Chris Crilly.

lassen *ATANARJUAT* dokumentarisch und somit realitätsnah wirken, obwohl dieser fiktional ist und auf einer alten Inuit-Legende beruht. Demnach sind die Grenzen zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm in dem Film fließend.¹¹² Dieser semi-dokumentarische oder vielmehr semi-fiktionale Stil ist auch schon bei Zacharias Kunuks frühen Videoproduktionen, den *recreations*, vorzufinden. Da in den besprochenen Produktionen von Kunuk jeweils vergangene traditionelle Formen, die in der Kultur der Inuit tatsächlich existiert haben, auf realistische Art und Weise wiederbelebt bzw. nachgestellt werden und eine fiktive, zum Teil improvisierte Handlung konstruiert wird, haben die filmischen Werke nicht nur einen fiktionalen sondern auch einen dokumentarischen Charakter.¹¹³ Obwohl *ATANARJUAT* dokumentarische Züge besitzt, kann der Film jedoch kein Dokumentarfilm im herkömmlichen Sinne sein. Denn die im Film dargestellte Lebensweise der Inuit entspricht nicht der Lebensweise der heutigen Inuit. Auch dem Regisseur Zacharias Kunuk selbst ist es wichtig, dass der Film als dramatischer Spielfilm und nicht als Dokumentarfilm angesehen wird.¹¹⁴ Spätestens der Abspann macht den Zuschauer darauf aufmerksam, dass der Film nicht die Wirklichkeit, also das gegenwärtige Leben der Inuit, zeigt, somit auch kein Dokumentarfilm ist. Hier sei auf das letzte Kapitel dieser Arbeit verwiesen, welches sich mit dem aufklärenden Abspann genauer auseinandersetzt.

Für den dokumentarisch-realistischen Eindruck sind Merkmale der filmischen Gestaltung verantwortlich, die auch bei der Erzeugung von Authentizitäts-Effekten eine Rolle spielen und oben bereits genannt wurden. Erst bestimmte Eigenschaften der filmischen Gestaltung (Originalschauplätze, natürliche Lichtgebung, unprofessionelle SchauspielerInnen, lange Kameraeinstellungen, Totalen, Aufnahmen mit hoher Schärfentiefe), die zum Realismus im Film beitragen, lassen die dargestellte, ursprüngliche Inuit-Kultur in *ATANARJUAT* schließlich authentisch erscheinen. Vor allem aber sind es die Inuit-DarstellerInnen selbst und die realen Drehorte bzw. das reale Setting, die dem Spielfilm einen dokumentarischen, realistischen Charakter verleihen:

¹¹² Vgl.: Varga, Darrell, „History and Storytelling: The Documentary Context of Canadian Cinema“, Hg. Wolfram R. Keller/Gene Walz, *Screening Canadians. Cross-Cultural Perspectives on Canadian Film*, Marburg: Univ.-Bibliothek Marburg 2008, S. 64.

¹¹³ Die Bezeichnung „Doku-Drama“, die hauptsächlich im Fernsehen Anklang findet, lässt sich auf die Filme von Zacharias Kunuk jedoch nicht anwenden, da die beiden Filmformen Dokumentarfilm und Spielfilm nicht direkt miteinander vermischt werden. Zwar wird in Kunuks Filmen versucht, traditionelle Lebensweisen der Inuit nachzustellen bzw. wiederherzustellen, jedoch fallen dokumentarische Formen wie Interviews, Zeitzeugenberichte oder ein begleitender Kommentar gänzlich weg.

¹¹⁴ Vgl.: Waeger, „Atanarjuat – The Fast Runner“, S. 44.

„Most importantly [...] is the fact that all characters are played by genuine Inuit people, who are familiar with the facts and habits described in the film, even if their lives differ greatly from these traditions nowadays. This cast, combined with the shooting on real locations, which are not only similar to those where the story once may have happened, but exactly those where the legend was collected, are the ones responsible for this process of presentification which Bazin once defined as inherent to realist cinema [...]. And so it happens that a story, which supposedly occurred over a thousand years ago, looks like a documentary of Inuit life today.“¹¹⁵

Auch die Kameraästhetik spielt eine bedeutende Rolle. Der fast durchgehende Gebrauch einer Handkamera, wodurch wackelige aber auch dynamische Bilder zustande kommen, lassen den Film realer und lebendiger wirken. Durch die Verwendung von Nah- und Großaufnahmen und die Annäherung an die DarstellerInnen, wird dem Zuschauer die Möglichkeit gegeben, unmittelbar an dem Geschehen teilzunehmen. Des Weiteren befindet sich die Kamera meist auf Augenhöhe der agierenden Personen, um dadurch Objektivität zu bewahren. Ein weiterer Grund, wieso *ATANARJUAT* wie eine Dokumentation der gegenwärtigen Lebensweise der Inuit in der kanadischen Arktis wirkt, stellt die Low-Budget-Ästhetik bzw. Amateur-Ästhetik des Filmes dar, welche auf die im Film verwendete Videotechnologie zurückzuführen ist. Nicht zu vernachlässigen ist die Dokumentarfilm-Tradition innerhalb des indigenen Films in Kanada, die sich indirekt auch auf den Spielfilm von Zacharias Kunuk auswirkt und zusätzlich zum dokumentarisch, realistischen Charakter des Filmes beiträgt.

4.6 Weiterführung der filmischen Gestaltung

Im Folgenden wird kurz auf die beiden nachfolgenden Spielfilmproduktionen *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* und *BEFORE TOMORROW* eingegangen, um zu untersuchen, ob der Stil und die Ästhetik der bisherigen Produktionen in diesen beiden Filmen weitergeführt wurde.

4.6.1 *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN*

THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN ist die zweite Spielfilmproduktion von *Igloolik Isuma Productions* und wurde ebenfalls auf Video gedreht, jedoch in High Definition. Anders als bei *ATANARJUAT* fungierte Norman Cohn nicht nur als Kameramann, sondern führte

¹¹⁵ Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 41.

zusammen mit Zacharias Kunuk auch Regie. Der Erfolg des ersten Spielfilmes kam der Produktion von *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* insofern zugute, da dem Filmteam diesmal ein weitaus größeres Budget zur Verfügung stand. Wichtig zu erwähnen ist, dass der Film von der dänischen Produktionsfirma *Barok Film* koproduziert wurde. Trotz der finanziellen Unterstützung brachte die Koproduktion jedoch auch Nachteile bezüglich des Produktionsprozesses mit sich:

„Since the explorers Rasmussen, Freuchen, and Mathiassen are important figures in Denmark, collaboration with a foreign production company made sense, even though differences in production styles (Isuma’s community-based film practices versus Barok’s business approach to production) required compromises from both partners.“¹¹⁶

Da ein Großteil der finanziellen Unterstützung von kanadischer Seite erfolgte, waren Zacharias Kunuk und Norman Cohn in ihrer Produktionsweise jedoch weniger eingeschränkt und konnten sowohl ihre kollaborative Arbeitsweise als auch ihren filmischen Stil beibehalten.

Der Spielfilm thematisiert die negativen Auswirkungen der Christianisierung auf die Kultur der Inuit und deren damaligen Glaubensvorstellungen. Im Zentrum der im Jahre 1922 angesiedelten Handlung stehen der Schamane Avva, gespielt von Pakak Innuksuk, und seine Familie, die mit der europäischen Kultur und dem Christentum konfrontiert werden. Gezeigt wird, wie die Inuit-Gemeinschaft Besuch von den drei dänischen Forschern und Ethnografen Knud Rasmussen, Peter Freuchen und Therkel Mathiassen erhält, die während ihrer Expedition in die nordamerikanische Arktis auch in die Gegend von Igulik gelangen, wo der Film spielt. Am Ende des Filmes wird der Übergang vom Schamanismus zum Christentum dargestellt, indem gezeigt wird, wie sich Avva und seine Familie von ihren eigenen Glaubensvorstellungen abwenden und sich schließlich dem Christentum zuwenden.

Die Geschehnisse im Film, die auf ähnliche Weise wirklich stattgefunden haben, werden aus der Perspektive der Inuit erzählt und geben somit eine neue Sicht auf den kulturellen Wandel, dem das Volk zu der damaligen Zeit ausgesetzt war. Das Drehbuch basiert auf Berichten von Knud Rasmussen, auf Museumssammlungen und auf Erzählungen und Schilderungen von Ältesten. Die Dokumente und Fotografien von Rasmussen dienten dazu, die Bekleidungen und Gesichtsbemalungen der Frauen korrekt darzustellen und die damaligen Glaubensvorstellungen der Inuit nachvollziehen zu können. Die Thematik des

¹¹⁶ Hafsteinsson, Sigurjón Baldur/Marian Bredin Hg., *Indigenous Screen Cultures in Canada*, Winnipeg: Univ. of Manitoba Press 2010, S. 135.

Schamanismus, die bereits in die Handlung des Spielfilmes *ATANARJUAT* integriert wurde, wird in *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* ausführlicher behandelt. Wie bei den vorherigen Produktionen von *Igloolik Isuma Productions* ist die Handlung erneut in der Vergangenheit angesiedelt. Diesmal wird jedoch eine Inuit-Kultur präsentiert, die bereits Kontakt mit Europäern hat. Auch der filmische Stil und die visuelle Ästhetik werden in der zweiten Spielfilmproduktion weitgehend beibehalten.

Auffallend ist der langsame Erzählerhythmus des Filmes, der auf der visuellen Ebene vor allem durch die langen, ungeschnittenen Kameraeinstellungen hervorgerufen wird. Am deutlichsten wird dies im Film, als Avva dem Forscher Knud Rasmussen (Jens Jørn Spottag) seine Lebensgeschichte erzählt und beschreibt, wie er zum Schamanen wurde. Die Szene beginnt mit einer etwa vier Minuten langen Einstellung, in der Avva und einer seiner drei „helping spirits“ im Bildhintergrund zu sehen sind (Abb. 13). Des Weiteren besitzt die Szene einen dokumentarischen Charakter, da der Darsteller wie während eines Interviews direkt zur Kamera blickt. Der Eindruck des Dokumentarischen wird dadurch verstärkt, dass Knud Rasmussen, der im Bild nicht sichtbar ist, Avva am Ende eine Frage stellt. Die Szene verdeutlicht außerdem, dass für die Darstellung des Spirituellen keine besonderen Effekte verwendet werden. Die Geister des Schamanen sind, wie alle anderen Personen, im Bild sichtbar. Ähnlich wie bei *ATANARJUAT* nähert sich die Kamera den Personen dicht an und zeigt diese meist in Nah- oder Großaufnahmen. Jedoch wird weniger Gebrauch von der Handkamera gemacht. Eine weitere Gemeinsamkeit, die der Spielfilm mit den vorherigen Produktionen aufweist, sind die realen Schauplätze, die Verwendung von natürlichem Licht und die ethnografisch genaue Dar- bzw. Nachstellung der Inuit-Kultur Anfang des 20. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu *ATANARJUAT* wirkt die zweite Spielfilmproduktion von *Igloolik Isuma Productions* insgesamt professioneller und fortschrittlicher, was vor allem in dem höheren Budget begründet liegt. Anders als Zacharias Kunuks Spielfilmdebüt besitzt *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* jedoch nicht mehr dieselbe Unmittelbarkeit und Dynamik in der filmischen Gestaltung. Wie oben bereits erwähnt, wird die kollaborative Arbeitsweise aufrechterhalten. Viele Personen, die bei Isumas erster Spielfilmproduktion mitgewirkt haben, sind in *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* wieder zu sehen. Die Mitwirkung an *ATANARJUAT* gab den LaiendarstellerInnen darüber hinaus die Möglichkeit, schauspielerische Erfahrung zu sammeln. Aufgrund der Aufnahme auf Video konnte außerdem der natürliche und zum Teil improvisierte Schauspielstil beibehalten werden.



Abb. 13

4.6.2 BEFORE TOMORROW

BEFORE TOMORROW unterscheidet sich von den vorangegangenen Spielfilmen dahingehend, dass Marie-Hélène Cousineau und Madeline Ivalu, die jeweils Mitglied des Arnait-Videokollektivs sind, Regie geführt haben. Somit stellt *BEFORE TOMORROW* die erste Spielfilmproduktion von *Arnait Video Productions* dar. Trotz der Regie Cousineaus und Ivalus, wird der Film jedoch als dritte Spielfilmproduktion von *Igloolik Isuma Productions* angesehen, da Zacharias Kunuk und Norman Cohn als ausführende Produzenten fungierten. Darüber hinaus wirkte Cohn bei dem Film auch als Kameramann mit.

Der Spielfilm, welcher auf dem Buch „For Morgendaggen“ des dänischen Schriftstellers Jørn Riel basiert, handelt von Ninioq, einer von Madeline Ivalu verkörperten Stammesältesten, und ihrem Enkel Maniq, die beide auf sich allein gestellt sind und um ihr Überleben kämpfen müssen, nachdem die Mitglieder aus ihrer Inuit-Gemeinschaft an den Folgen einer von Europäern eingeschleppten Krankheit gestorben sind.

Auch in Isumas dritter Spielfilmproduktion wurden die kollaborative Produktionsweise und der filmische Stil weitgehend beibehalten. So wirken wieder einige DarstellerInnen aus den vorherigen Spielfilmen mit, unter anderem Peter-Henry Arnatsiaq und Madeline Ivalu. Eine wichtige Funktion nahmen erneut die Ältesten ein, da die Handlung des Films in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts angesiedelt ist, also in einer Zeit, in der einige Inuit-Stämme noch keinen Kontakt mit europäischen Einwanderern und Händlern hatten. Susan Avingaq, eine Älteste aus Igulik, die bei der Produktion des Filmes für das Szenenbild zuständig war, versuchte die frühere Lebensweise der Inuit und die damaligen Lebensumstände so detailgetreu wie möglich dar- bzw. nachzustellen. Ähnlich wie bei *THE*

JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN werden in dem Film ein weiteres Mal die negativen Auswirkungen europäischer Einflüsse auf die Inuit und deren Kultur veranschaulicht.

Da Norman Cohn bei *BEFORE TOMORROW* als Kameramann fungierte, konnte die visuelle Ästhetik der bisherigen Produktionen aufrechterhalten werden. So sind stilistische Mittel wie lange, ungeschnittene Kameraeinstellungen, Nah- und Großaufnahmen oder die Verwendung von natürlichem Licht auch in diesem Werk zu finden. Auch der freie und natürliche Schauspielstil konnte beibehalten werden, da auf Video gedreht wurde. Von der visuellen Qualität her ist der Spielfilm insgesamt eher mit *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* als mit Isumas Spielfilmdebüt vergleichbar.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der filmische Stil und die Ästhetik in den beiden Spielfilmproduktionen *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* und *BEFORE TOMORROW* weitergeführt wurden. Obwohl die beiden Spielfilme nicht mehr denselben dokumentarisch, realistischen Charakter und dieselbe Unmittelbarkeit aufweisen, ist eine Konformität der filmischen Gestaltung in Kunuks Werk *ATANARJUAT* zu erkennen. Schlussfolgernd ist zu erwähnen, dass ein aufklärender Abspann wie bei *ATANARJUAT*, auf den im nächsten Teil der Arbeit eingegangen wird, für die beiden nachfolgenden Spielfilme nicht mehr notwendig ist. Dies liegt zum einen in dem Bekanntheitsgrad der ersten Spielfilmproduktion von *Igloolik Isuma Productions* begründet. Zum anderen weist eine genaue Zeitangabe in *THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN* darauf hin, dass die Handlung des Films in der Vergangenheit angesiedelt ist und nicht die gegenwärtige Lebensweise der Inuit in Kanada wiedergegeben wird. In *BEFORE TOMORROW* ist es hingegen die Thematik, die erkennen lässt, dass dem Zuschauer eine frühere Inuit-Kultur präsentiert wird.

5. Film als Mittel zur Selbstdarstellung der Inuit

Im Folgenden soll auf das Problem der Stereotypisierung und Klischeeisierung der indigenen Bevölkerung Nordamerikas in nicht-indigenen Filmen eingegangen werden. Bezüglich der Aufhebung eines stereotypen und klischeehaften Bildes von den Inuit im Norden Kanadas, kommt dabei dem Filmschaffen Zacharias Kunuks eine wichtige Bedeutung zu.

5.1 Aufhebung von Stereotypen und Klischees

„Indiger Film in Nordamerika ist von Auseinandersetzungen um die indigene Repräsentation und der Wiederaneignung des Rechts am eigenen Bild geprägt, vom humorvollen Spiel mit Stereotypen und der Suche nach einer autonomen Selbst-Darstellung.“¹¹⁷

Wie anhand des Zitats unter Anderem zu erkennen ist, trägt der indigene Film in Nordamerika (USA und Kanada) dazu bei, stereotype und klischeehafte Ansichten und Meinungen über die indigene Bevölkerung Nordamerikas in Frage zu stellen. Indigene FilmemacherInnen haben nicht nur die Möglichkeit, sich durch ihre Filme politisch zu artikulieren, sondern können ihre Kultur auch aus der eigenen Perspektive und somit angemessen darstellen. Die autonome Filmproduktion indiger FilmemacherInnen ermöglicht es, das Recht am eigenen Bild wiederzugewinnen, wie in dem Zitat erwähnt wird. Allerdings wird in einigen indigenen Produktionen auch bewusst auf Klischees, die in der (westlichen) Gesellschaft vorhanden sind, eingegangen, welche humorvoll behandelt werden. Dies ist etwa in dem ca. 35-minütigen Film *HAROLD OF ORANGE* (US 1984) der Fall, für den Gerald Vizenor (Anishinaabe) das Drehbuch geschrieben hat.

„The production of films and television programs from an Inuit perspective is a necessary intervention in the long history of stereotypical portrayals of Inuit peoples in order to balance representations of indigenous peoples.“¹¹⁸ Das Filmschaffen Zacharias Kunuks trägt zur allmählichen Aufhebung von Stereotypen und Klischees bezüglich der Inuit-Kultur in Kanada bei. Seine Film- bzw. Videoproduktionen machen vor allem deutlich, dass die Inuit immer noch existieren und sich auch weiterentwickelt haben. Zur Vermeidung von Stereotypen und Klischees tragen in erster Linie Kunuks Dokumentarfilme bei, die das

¹¹⁷ Bender, „Bilder aus dem Land der tausend Tänze“, S. 9.

¹¹⁸ Hafsteinsson/Bredin, *Indigenous Screen Cultures in Canada*, S. 132.

heute Leben der Inuit, vorwiegend in Iglulik, wiedergeben. Kunuks *recreations* und Spielfilme, die stets in der Vergangenheit angesiedelt sind, geben eher einen authentischen Einblick in die traditionelle Kultur der Inuit. Hier wird also gezeigt, wie die Inuit früher wirklich gelebt haben. Fehlerhafte Darstellungen der Inuit-Kultur in Filmen von nicht-indigenen FilmemacherInnen können somit korrigiert werden. Zacharias Kunuk äußert sich zu dem stereotypen und klischeehaften Bild folgendermaßen:

„We wanted to show our own culture because it's always shown stereotyped. There were too many films about the North in which the characters playing Inuit were Japanese. Even Anthony Quinn played an Inuit in *The Savage Innocents*. Every time I saw southern films about the Inuit there was howling wind and it looked so cold that you *never* wanted to go there! [...] Nobody, even in southern Canada, knows this part of the world. People still think we live in igloos and drive dog teams, but hey, wake up and smell the roses. This is *Star Wars* technology. We communicate with computers and satellite phones, drive the latest model cars and snowmobiles guided by global positioning systems. People still think that when we cry, ice cubes come out of our eyes. But that's not the case.“¹¹⁹

Wie dieses Zitat verdeutlicht, wird das klischeehafte und stereotype Bild besonders durch Filme von nicht-indigenen FilmemacherInnen hervorgerufen, die die Kultur der Inuit und deren Lebensumfeld falsch darstellen. Kunuk nimmt in dem Zitat Bezug zu dem Spielfilm *THE SAVAGE INNOCENTS* von Nicholas Ray, welcher die Lebensweise der Inuit auf weniger authentische Art und Weise wiedergibt. So werden die Inuit zum Teil von JapanerInnen dargestellt, da deren äußerer Merkmale denen der Inuit ähnlich sind (z.B. Mandeläugen, schwarze Haare, kleine Statur, herausragende Wangenknochen). Des Weiteren wurden die Iglus in dem Film nicht aus echtem Schnee erbaut, wie dies etwa bei *ATANARJUAT* der Fall ist, sondern aus Styropor und anderem Material angefertigt.¹²⁰ Im Gegensatz zu Kunuks Spielfilm, zeigt *THE SAVAGE INNOCENTS* lediglich eisig erscheinende Schneelandschaften. Der Lebensraum der Inuit wird somit als exotisch und unbewohnbar dargestellt, was jedoch nicht der Fall ist. Außerdem stellt Nicholas Rays Spielfilm die Inuit eher als naiv, primitiv und unwissend dar. Auch Nanook, dessen eigentlicher Name Allakariallak ist, wird in Flahertys Dokumentarfilm *NANOOK OF THE NORTH* in einer bekannten Szene als naiv und unwissend dargestellt. In der entsprechenden Szene wird Nanook eine Schallplatte überreicht, die er zunächst begutachtet und schließlich in sie hineinbeißt, um auf diese Art und Weise den für ihn „neuen“ Gegenstand zu erforschen. Den ZuschauerInnen wird jedoch vorenthalten, dass die Inuit zu der damaligen Zeit bereits mit der europäischen Kultur vertraut waren und ihnen solche Gegenstände nicht fremd

¹¹⁹ Chun, „Storytelling in the Arctic Circle“, S. 23.

¹²⁰ Vgl.: Evans, *The Fast Runner*, S. 48.

vorkamen. Die Auswirkungen der Moderne auf die Kultur der Inuit werden demnach in dem Film komplett ausgeblendet und die Wirklichkeit wird durch solche Inszenierungen verfälscht dargestellt.

Neben der Bewahrung der traditionellen Kultur der Inuit, soll mit den Produktionen von *Igloolik Isuma Productions* gezeigt werden, dass in arktischen Gebieten nicht nur ein erträgliches Leben möglich ist, sondern dass die Inuit in ihrer Lebensform durchaus erfahren, fortschrittlich und auf ihre Art und Weise intelligent sind:

„Part of Isuma’s mission is to present Inuit life to viewers without the mistakes, stereotypes, and insults that find their way into southern depictions of the Arctic. Kunuk and the other producers see Isuma’s videos as a chance to correct misperceptions by showing that with the right knowledge and understanding – as well as the right attitude and patience – people can live well in the Arctic. Inuit aren’t backward and simple, Kunuk argues, but rather brilliant and inventive. He marvels at the design of the igloo and the simple effectiveness of the dogsled.“¹²¹

Gerade das Vorhandensein der genannten positiven Eigenschaften ermöglicht den Inuit das Überleben in einer besonderen Lebensumwelt. Kunuk kommt zu Recht zu der Überzeugung, dass die Inuit eben nicht rückschrittlich und primitiv sind. Die BewohnerInnen der kanadischen Arktis haben sich auf ihre Art und Weise den extremen Lebensbedingungen angepasst und sogar eine eigene Kultur entwickelt. Schließlich könnte man als Außenstehende/r zu dem Schluss kommen, dass sich das Leben und die Kultur der Inuit in einer Form entwickelt haben, wie sie unter den extremen Bedingungen in der Arktis eigentlich nicht zu vermuten wären. Besonders ein Spielfilm wie *ATANARJUAT* kann dazu führen, dass vorhandene Klischees über das Leben und die Kultur der Inuit in Frage gestellt werden. Zwar ist der Film in der Vergangenheit angesiedelt und zeigt das traditionelle Leben der Inuit, dennoch können mittels des Filmes falsche Vorstellungen sowohl über die traditionelle als auch über die gegenwärtige Lebensweise korrigiert werden. Auch fälschliche, homogenisierte Darstellungen der Inuit und romantisierte Inszenierungen in Filmen von nicht-indigenen FilmemacherInnen, können durch die eigene Bildproduktion der Inuit aufgegriffen und berichtigt werden.

Letztendlich reicht *ein* Film allein nicht aus, um die Sichtweise über eine Kultur zu ändern. *ATANARJUAT* muss im Kontext eines kulturellen Prozesses betrachtet werden, der sich langsam vollzieht. Der Film ist zwar nicht dazu in der Lage, Stereotypen und Klischees über das Leben und die Kultur der Inuit vollständig aufzuheben, trägt jedoch dazu bei, diese wenigstens zu überdenken.

¹²¹ Evans, *The Fast Runner*, S. 51.

Neben dem selbstständigen Filmschaffen indiger FilmemacherInnen wie Zacharias Kunuk, gibt es Bemühungen von nicht-indigenen FilmemacherInnen, Indigene mit der Filmtechnik vertraut zu machen und sie bei der Produktion von Filmen zu unterstützen. Durch die Aneignung der für das Filmemachen notwendigen Kenntnisse, haben Indigene die Möglichkeit, ihre Kultur aus ihrer eigenen Perspektive und Sichtweise darzustellen und somit eventuell vorhandene Klischees und Stereotypen aufzuheben. Bezuglich der Kultur der Inuit, stellt hierfür die Produktion *INUUVUNGA - I AM INUK, I AM ALIVE* (CA 2004) ein geeignetes Beispiel dar. Der ca. 58-minütige Dokumentarfilm, der aus mehreren kleineren Dokumentarfilmen von acht Jugendlichen besteht, gibt einen zeitgemäßen und authentischen Einblick in das Leben der Inuit in der Siedlung Inukjuak, die sich in Nunavik (Québec, Kanada) befindet. Den acht Jugendlichen, die in Inukjuak leben, wurden von den drei kanadischen Filmemachern Daniel Cross, Mila Aung-Thwin und Brett Gaylor die notwendigen filmtechnischen Kenntnisse beigebracht, wodurch sie schließlich sich selbst und die Menschen in ihrer Umgebung auf zufriedenstellende Art und Weise filmen konnten. Unterstützt und produziert wurde das Projekt vom National Film Board of Canada. Als ZuschauerIn bekommt man also ein unverfälschtes Bild davon, auf welche Art und Weise die Inuit – besonders die Jugendlichen – in einer Siedlung wie Inukjuak leben und mit welchen Problemen die Menschen zu kämpfen haben. Neben dem Verhältnis der jüngeren Generation zu den Ältesten wird in dem Dokumentarfilm besonders das Problem des Selbstmordes von den filmenden Jugendlichen thematisiert. Das Konzept von *INUUVUNGA - I AM INUK, I AM ALIVE* erinnert stark an das *Navajo Film Project*, das von den Filmemachern und Anthropologen Sol Worth und John Adair in den 1960er Jahren in die Wege geleitet wurde. Ähnlich wie bei dem Projekt von Daniel Cross, Mila Aung-Thwin und Brett Gaylor wurde einer Gruppe von sechs Angehörigen des nordamerikanischen indianischen Volkes Navajo der Umgang mit einer Filmkamera und die nachträgliche Bearbeitung des gefilmten Materials beigebracht. Aufgrund der angeeigneten filmtechnischen Kenntnisse konnte ihnen somit ermöglicht werden, das Leben der Navajo aus ihrer eigenen Perspektive zu filmen. Es entstanden insgesamt sieben kurze Dokumentarfilme, die unter dem Titel *Navajo Film Themselves* zusammengefasst wurden. Ziel war hier jedoch herauszufinden, wie sich das Medium Film auf die Kultur der Navajo auswirkt und wie sie selbst ihre Kultur und ihre Umgebung wahrnehmen. Auch Zacharias Kunuk wurde in einem Workshop, der unter Anderem von Norman Cohn in Iqaluit geleitet wurde, mit filmtechnischen und gestalterischen Fähigkeiten vertraut gemacht.¹²²

¹²² Vgl.: Evans, *The Fast Runner*, S. 33.

Bezüglich der Aufhebung von Stereotypen und Klischees der Inuit, spielt der Abspann von *ATANARJUAT* eine wichtige Rolle. Denn dieser zeigt, dass die Inuit nicht mehr so leben, wie sie im Film dargestellt werden.

5.2 Das Ende und der Abspann bei *ATANARJUAT*

Bevor auf die einzelnen Ausschnitte eingegangen wird, die im Abspann von *ATANARJUAT* zu sehen sind und eine besondere Bedeutung für die Wahrnehmung der Inuit-Kultur haben, soll zunächst das Filmende genauer untersucht werden.

Von der Legende des schnellen Läufers existieren mehrere Variationen, die sich von der filmischen Umsetzung vor allem in ihrem jeweiligen Ende in einem wichtigen Aspekt unterscheiden. Michael Robert Evans listet in seinem Buch „*The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat*“ verschiedene Versionen der Legende auf und vergleicht diese mit der Filmversion. Sowohl in der schriftlich festgehaltenen Version des dänischen Forschers Knud Rasmussen als auch in den Versionen der beiden Ältesten Hervé Paniaq und Michel Kupaaq, beide aus Iglulik, rächt sich Atanarjuat am Ende an seinen Angreifern und Verfolgern, indem er sie ermordet. Wie bereits erwähnt, wirkte Hervé Paniaq am Drehbuch von *ATANARJUAT* mit. Das Ende ist hier im Gegensatz zur Filmversion negativ konnotiert, da Atanarjuat Mord anstatt Erbarmen wählt und anderen Mitgliedern in der Inuit-Gemeinschaft durch sein Handeln Angst einflößt. Atanarjuat wird dadurch als rachsüchtig dargestellt. Anders als in der Filmversion, geht aus den überlieferten Versionen der Legende auch nicht hervor, aus welchen Gründen das Brüderpaar Atanarjuat und Amaqjuaq angegriffen werden oder weshalb Atanarjuat von den Angreifern verfolgt wird. In der Version, die von Knud Rasmussen zusammengetragen wurde, wird der Lauf über das Eis, welcher für den Film die prägendste Szene darstellt, sogar gänzlich weggelassen. Für den Spielfilm wurde das Ende der verschiedenen Versionen der Legende, die von Paul Apak Angilirq gesammelt und zusammengetragen wurden, abgeändert. Obwohl Atanarjuat am Ende des Filmes die Chance hat, seinen Rivalen Oki zu töten, verschont er ihn und gibt ihm und den anderen im Iglo zu verstehen, dass das Morden ein Ende haben muss. Somit durchbricht Atanarjuat den Kreislauf und kann den Frieden in der Inuit-Gemeinschaft wieder herstellen. Der Regisseur Zacharias Kunuk äußert sich folgendermaßen zu dem Ende von *ATANARJUAT*:

„The original ending would not be acceptable today because that kind of killing – revenge killing – never stops. Our idea was that these kinds of things were going to stop. We talked a lot about this ending before we changed it, asking elders if it would be okay to change it. One of the elders told us that is what they are always doing. They are forever changing the story! We never thought of making two endings.“¹²³

Ein negatives Ende, wie es in den unterschiedlichen Versionen der Ältesten zu finden ist, hätte zudem der angestrebten Aussage des Filmes und dem Charakter von Atanarjuat nicht entsprochen. Dadurch, dass Atanarjuat seine Rivalen am Leben lässt, wird dieser als gerecht dargestellt und der Film vermittelt somit eine positive Botschaft. Das Abändern des Endes wirkt sich auf einer Metaebene auch positiv auf die Inuit im realen Leben aus, da sich die oben beschriebene Darstellungsweise des Protagonisten im Film auf das allgemeine Bild der Inuit überträgt und somit zu einer Aufhebung von bestimmten Stereotypen und Klischees führen kann.

Interessant ist die letzte Einstellung im Film. Nachdem der Fluch des bösen Schamanen Tuurngarjuaq von Qulitalik und Panikpak aufgehoben wird und Oki, Puja, Pakak, Pittiulaq und ihre Familien aus der Gemeinschaft verbannt werden, kommt Kumaglak, das gemeinsame Kind von Atanarjuat und Atuat, in das Steinhaus gelaufen und setzt sich zu seinen Eltern. Der Film endet schließlich mit einer Großaufnahme von dem Gesicht des Kindes, das von Atuat in den Armen gehalten wird (Abb. 14). Diese letzte Einstellung kann folgendermaßen interpretiert werden: Da Atanarjuat richtig gehandelt hat, seine Rivalen eben nicht zu töten, wurde der Fluch schließlich aufgehoben. Durch die Großaufnahme von dem Kind wird ausgedrückt, dass Hoffnung für die nachfolgende(n) Generation(en) im Film besteht, ein friedvolles Leben führen zu können. Weiterhin wird durch die letzte Einstellung darauf hingewiesen, dass der Film, der die „Legende vom schnellen Läufer“ zum ersten Mal filmisch festhält, vor allem für die zukünftigen Generationen der Inuit im realen Leben produziert wurde. Die Legende wird somit nicht mehr nur auf Basis der mündlichen Überlieferung von Generation zu Generation weitergegeben, sondern kann nun auch mittels eines „neuen“ Mediums, nämlich dem Medium Film/Video, am Leben gehalten und weitergetragen werden. Hier wird nochmals deutlich, dass sich *ATANARJUAT* in erster Linie an das eigene Volk richtet.

¹²³ Sidimus, „Zacharias Kunuk speaks with Joysanne Sidimus“, S. 255.



Abb. 14

Der Abspann gibt (westlichen) ZuschauerInnen zu verstehen, dass die Inuit nicht mehr auf dieselbe Art und Weise leben, wie sie in dem Film dargestellt werden. Da die Handlung des Filmes in der Vergangenheit angesiedelt ist und alte, traditionelle Lebensweisen der Inuit präsentiert werden, besteht die Gefahr, dass man als ZuschauerIn annehmen könnte, die Inuit hätten sich nicht weiterentwickelt und führten immer noch ein Leben auf traditionelle Art und Weise. Somit könnte der Zuschauer bzw. die Zuschauerin, welche/r sich mit der Kultur der Inuit kaum oder gar nicht auskennt, sein Wissen ausschließlich durch die Informationen des Filmes erlangen. Ein Fehlen des Abspannes könnte zur Folge haben, dass bekannte Filme wie *THE SAVAGE INNOCENTS* oder *NANOOK OF THE NORTH* zu einem unvollständigen Wissen über die heutige Lebensweise der Inuit führen. Um dies zu verhindern, werden im Abspann verschiedene Ausschnitte vom Dreh des Filmes gezeigt:

„These concluding shots of actors and filmmakers at work force us to reenvision the entire film, not only as a project in representing an authentic indigenous past, but also (and more importantly) as the work of contemporary indigenous people making collective decisions about representing their past and present.“¹²⁴

Zu sehen sind im Abspann insgesamt 13 verschiedene Aufnahmen, die unter anderem die SchauspielerInnen, den Regisseur Zacharias Kunuk und den Kameramann Norman Cohn während des Drehs von *ATANARJUAT* zeigen. Während die einzelnen Bilder eingeblendet sind, werden daneben die Namen der Personen aufgelistet, die an dem Spielfilm mitgewirkt haben. Folgende Aufnahmen sind in dem Abspann unter anderem zu erkennen: Die erste Aufnahme zeigt, wie die Verfolgungssequenz im Film umgesetzt wurde. Zu sehen sind Crew-Mitglieder und Schauspieler, die einen speziell angefertigten Schlitten ziehen bzw. anschieben, um den Schauspieler Natar Ungalaaq beim Lauf über das Eis filmen zu können

¹²⁴ Siebert, Monika, „*Atanarjuat* and the Ideological Work of Contemporary Indigenous Filmmaking“, *Public Culture* 18/3, Herbst 2006, S. 538.

(Abb. 15). Bereits mit dieser ersten Aufnahme wird verdeutlicht, dass die Inuit nicht mehr so leben, wie sie im Film dargestellt werden. Offensichtlich wird dies unter anderem an der modernen Kleidung der Crew-Mitglieder. Auffällend ist auch, dass jeder bei der Produktion des Filmes mithilft, sogar die Schauspieler. Hier wird wieder die kollaborative Filmarbeit der Inuit deutlich. In einer weiteren Aufnahme sind die beiden Schauspielerinnen Sylvia Ivalu und Lucy Tulugarjuk beim Einstudieren eines Liedes zu sehen, das sie während der Versammlung im *qaggiq* singen. Lucy Tulugarjuk trägt die traditionelle Kleidung aus dem Film, Sylvia Ivalu hingegen einen modernen Anorak (Abb. 16). Die Kleidung der Schauspielerinnen verdeutlicht hier den Kontrast zwischen der vergangenen traditionellen Kultur und der gegenwärtigen modernen Lebensweise der Inuit. In der darauffolgenden Aufnahme wird ein weiteres Mal der Schauspieler Natar Ungalaaq alias Atanarjuat gezeigt, der lediglich mit einer Decke bekleidet auf dem kalten Eis auf und ab hüpfst (Abb. 17). Hier wird deutlich, welchen extremen Bedingungen sich der Schauspieler tatsächlich aussetzen musste. Außerdem wird mit der Aufnahme bewiesen, dass der Lauf über das Eis, wie er im Film zu sehen ist, wirklich stattfand. Eine weitere Aufnahme, die im Abspann eingeblendet wird, zeigt den Schauspieler Peter-Henry Arnatsiaq, der im Film Atanarjuats Gegenspieler Oki verkörpert und hier in einer schwarzen Lederjacke und mit Kopfhörern auf die Kamera zugelaufen kommt (Abb. 18). Auch hier wieder zeigt sich deutlich der Unterschied zwischen Historie und Gegenwart.

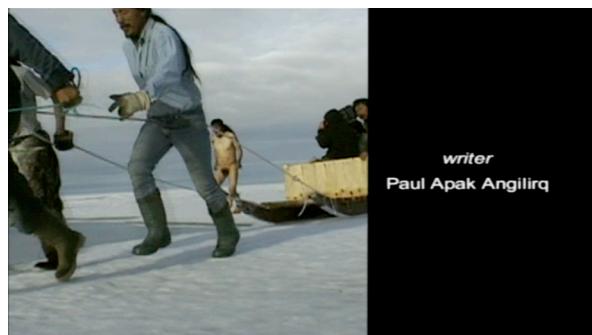


Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

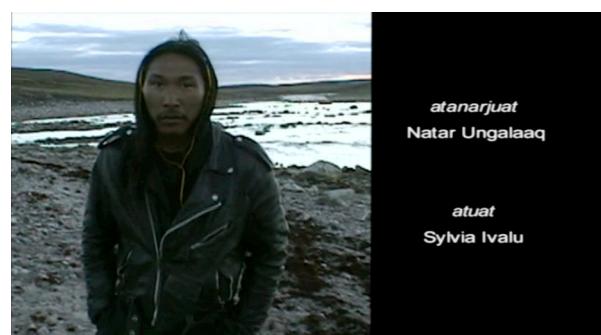


Abb. 18

Im Gegensatz zu Kunuks *recreations*, bei denen die Handlung ebenfalls jeweils in der Vergangenheit angesiedelt ist, wird der Zuschauer bzw. die Zuschauerin bei *ATANARJUAT* am Ende darüber aufgeklärt, dass in dem Film nicht das reale bzw. gegenwärtige Leben der Inuit in der kanadischen Arktis wiedergespiegelt wird:

„One element of the earlier films that had to be undone was the stress on Inuit living on the land, in iglus or tents. Kunuk’s film narrative is set in a period when Inuit lived their traditional lifestyle, hence he had the structural and ideological problem of potentially allowing the film to buttress continuing framings of Inuit as exotic primitives. The final sequence of the film deliberately undoes such a coding by revealing the actors in their jeans and leather jackets, joking around and having smokes, revealing the technology of film production, and emphasizing the „modernity“ of contemporary Inuit. The spell is deliberately broken in order to send a very important political message: Inuit are not only „then,“ they are „now.““¹²⁵

Der aufklärende Abspann, welcher mit einem „Making-Of“ verglichen werden kann, ist somit notwendig, um (westliche) ZuschauerInnen darüber zu informieren, dass im Film die traditionelle Lebensweise der Inuit nachgestellt wird. Wie in dem Zitat erwähnt wird, verdeutlicht der Abspann, dass sich die Inuit jedoch weiterentwickelt haben und ein modernisiertes Leben in der Gegenwart führen. Ferner wird mit Hilfe der einzelnen Ausschnitte am Schluss des Filmes die Authentizität der Filmbilder bewiesen, indem gezeigt wird, wie bestimmte Szenen und Einstellungen gedreht wurden.

¹²⁵ Kulchyski, Peter, „Violence, gender, and community in *Atanarjuat*“, Hg. Tina Mai Chen/David S. Churchill, *Film, History, and Cultural Citizenship: Sites of production*, New York [u.a.]: Routledge Verlag 2007, S. 136.

6. Schlussbemerkung

Obwohl die Inuit bereits ein modernisiertes und technologisiertes Leben im kanadischen Norden führen, wie der Abspann in *ATANARJUAT* verdeutlicht, beschäftigen sich Zacharias Kunuks Filme dennoch stets mit der Vergangenheit, indem traditionelle Lebensweisen der Inuit rekonstruiert oder etwa kulturelle Veränderungen in den Dokumentarfilmen aufgezeigt werden. In gewisser Hinsicht lassen sich die in der Arbeit besprochenen Werke von Kunuk mit dem Dokumentarfilm *NANOOK OF THE NORTH* vergleichen. Ähnlich wie Flaherty re-inszeniert bzw. re-konstruiert auch Kunuk eine Inuit-Kultur, die es heutzutage nicht mehr gibt. Jedoch verzichtet Kunuk auf eine romantisierende Darstellungsweise der ursprünglichen Inuit-Kultur und bemüht sich um eine authentische Dar- bzw. Nachstellung in seinen Filmen. Auch verfälscht er die Wirklichkeit nicht, sondern lässt den Zuschauer bewusst werden, dass die Handlung in der Vergangenheit angesiedelt ist – sei es durch genaue Zeitangaben oder durch einen aufklärenden Abspann. Kunuks Absicht ist es, die sich rasant verändernde Kultur der Inuit mit der Kamera festzuhalten, damit bestimmte Kenntnisse und kulturelle Werte nicht in Vergessenheit geraten. Zudem bieten die Filme (westlichen) ZuschauerInnen die Möglichkeit, das indigene Volk aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und eventuell vorhandene Klischees zu verwerfen.

In *UVANGA*, der zweiten Spielfilmproduktion des Arnait-Videokollektivs, ist die Handlung erstmals im gegenwärtigen Iglulik angesiedelt und unterscheidet sich demnach von den in dieser Arbeit besprochenen Werken. Der Spielfilm, bei dem erneut Marie-Hélène Cousineau und Madeline Ivalu zusammen Regie geführt haben, befindet sich derzeit noch in der Postproduktion. Das neue Filmprojekt des Videokollektivs lässt jedoch bereits deutlich werden, dass man sich in den Filmen nicht nur mit einer vergangenen Inuit-Kultur beschäftigt, sondern ebenso zeitgemäße Themen von Relevanz sind. Erst auf diese Weise können (westliche) ZuschauerInnen Einblick in die wirkliche Welt der im Norden Kanadas lebenden Inuit gewinnen und einen Eindruck von der gegenwärtigen Lebenssituation dieses indigenen Volkes bekommen.

Sowohl innerhalb als auch außerhalb Kanadas stellt der indigene Film ein noch relativ junges „Genre“ dar. Wie in der Arbeit gezeigt wurde, hat international die Zahl indigener Filmschaffenden und Filmproduktionen in den letzten Jahren stark zugenommen. Dies lässt erkennen, dass indigene Bevölkerungsgruppen dem Medium Film immer mehr Bedeutung

beimessen und ihnen das Potential dieses Mediums, sich politisch artikulieren und kulturelle Werte erhalten zu können, bewusst wird. Auf dem Gebiet des indigenen Films ist demzufolge noch jede Menge Entwicklung zu erwarten.

7. Quellenverzeichnis

7.1 Literaturverzeichnis

Angilirq, Paul Apak, *Atanarjuat: The fast runner. Inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*, Toronto: Coach House Books 2002.

Bazin, André, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1975.

Bender, Cora, „Bilder aus dem Land der tausend Tänze. Indigener Film Nordamerikas“, *Schnitt – Das Filmmagazin* 49, Januar 2008.

Birke, Hanne, *AlterNative Memories. Kulturspezifische Inszenierungen von Erinnerung in zeitgenössischen Romanen indigener Autor/inn/en Australiens, Kanadas und Aotearoa/Neuseelands*, Trier: Wiss. Verlag Trier 2008.

Chen, Tina Mai/David S. Churchill Hg., *Film, History and Cultural Citizenship. Sites of Production*, New York, London: Routledge Verlag 2007.

Chun, Kimberly, „Storytelling in the Arctic Circle: An Interview with Zacharias Kunuk“, *Cineaste* 27/1, Winter 2002.

Cohn, Norman, „The Art of Community-Based Filmmaking by Norman Cohn“, Paul Apak Angilirq, *Atanarjuat: The fast runner. Inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*, Toronto: Coach House Books 2002.

D'Anglure, Bernard Saladin, „An Ethnographic Commentary. The legend of Atanarjuat, Inuit and Shamanism“, *Atanarjuat: The fast runner. Inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*, Paul Apak Angilirq, Toronto: Coach House Books 2002.

Andrea, Dittgen, „Atanarjuat – Die Legende vom schnellen Läufer“, *Film Dienst* 55/25, Dezember 2002.

Evans, Michael Robert, *The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat*, Lincoln u. London: University of Nebraska Press 2010.

Gale, Peggy, *Norman Cohn: Portraits*, Toronto: Art Gallery of Ontario 1984.

Ginsburg, Faye, „Screen Memories and Entangled Technologies: Resignifying Indigenous Lives“, *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, Hg. Ella Shohat/Robert Stam, New Brunswick [u.a.]: Rutgers University Press 2003.

Gittings, Christopher E., *Canadian National Cinema. Ideology, difference and representation*, London [u.a.]: Routledge Verlag 2002.

Hafsteinsson, Sigurjón Baldur/Marian Bredin Hg., *Indigenous Screen Cultures in Canada*, Winnipeg: Univ. of Manitoba Press 2010.

Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Verlag Ölschläger 1994.

Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm; ethnographischer Film; Jean Rouch*, Hildesheim [u.a.]: Olms Verlag 1988.

Huhndorf, Shari, „Atanarjuat, *The Fast Runner*: Culture, History, and Politics in Inuit Media“, *American Anthropologist* 105/4, Dezember 2003.

Kaufman, Debra, „A Collective Effort. The Inuit feature *Atanarjuat: The Fast Runner* takes collaboration to a whole new level“, *American Cinematographer* 82/12, Dezember 2001.

Klinger, Elisabeth, ...nichts als die Wahrheit! Zur Illusion der Authentizität in den ersten beiden DOGMA 95 – Filmen: *DOGMA #1: Festen* und *DOGMA #2: Idioterne*, Dipl. Univ. Wien, 2003.

Knopf, Kerstin, *Decolonizing the Lens of Power. Indigenous Films in North America*, Amsterdam, New York: Rodopi Verlag 2008.

Knopf, Kerstin, „Shooting Back from the ‘Other’ Side: Aboriginal Documentaries in Canada“, *Canada in Grainau/Le Canada à Grainau. A Multidisciplinary Survey of Canadian Studies after 30 Years/Tour d’horizon multidisciplinaire d’Études canadiennes, 30 ans après*, Hg. Klaus-Dieter Ertler/Hartmut Lutz, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2009.

Kulchyski, Peter, „Violence, gender, and community in *Atanarjuat*“, Hg. Tina Mai Chen/David S. Churchill, *Film, History, and Cultural Citizenship: Sites of production*, New York [u.a.]: Routledge Verlag 2007.

Kunuk, Zacharias, „The Art of Inuit Story-Telling“, *Isuma TV*, 2006, www.isuma.tv/isuma-productions/art-inuit-story-telling, Zugriff: 19.10.2012.

Leuthold, Steven, *Indigenous Aesthetics. Native Art, Media and Identity*, Austin: Univ. of Texas Press 1998.

Nagib, Lúcia, *World Cinema and the Ethics of Realism*, New York: Continuum Verlag 2011.

Britta, Nörenberg, *(Un-)Sichtbares Filmland Kanada. Über einige Merkmale des kanadischen Kinofilms von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2008.

Ong, Walter J., *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.

O.N., „About Us. Our Company“, *IsumaTV*, 2006, www.isuma.tv/hi/en/isuma-productions/about, Zugriff: 19.09.2012.

O.N., „Atanarjuat (The Fast Runner). Filmmaking Inuit Style“, *IsumaTV*, 2007, www.isuma.tv/hi/en/atanarjuat/filmmaking-inuit-style, Zugriff: 10.08.2012.

O.N., *Brockhaus – Enzyklopädie in 30 Bänden*, Leipzig, Mannheim: F.A. Brockhaus 2006.

O.N., „First Nations“, *Aboriginal Affairs and Northern Development Canada*, 15.09.2012, www.aadnc-aandc.gc.ca/eng/1100100013791/1100100013795, Zugriff: 10.09.2012.

O.N., „Igloolik Isuma Productions going out of business“, *CBC News*, 2011,
www.cbc.ca/news/canada/north/story/2011/07/08/isuma-productions-business.html,
Zugriff: 11.11.2012.

Palys, Ted, „Histories of Convenience. Images of Aboriginal Peoples in Film, Policy, and Research“, *Screening Culture. Constructing Image and Identity*, Hg. Heather Norris Nicholson, Lanham: Lexington Books 2003.

Raheja, Michelle H., *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln u. London: Univ. of Nebraska Press 2010.

Rist, Peter Harry Hg., *Guide to the Cinema(s) of Canada*, Westport [u.a.]: Greenwood Press 2001.

Robinson, Gillian Hg., *Isuma Inuit Studies Reader. An Inuit Anthology*, Montréal: Isuma Pub. 2004.

Robinson, Gillian Hg., *The Journals of Knud Rasmussen. A sense of Memory and High-definition Inuit Storytelling*, Montréal: Isuma Publ. 2008.

Said, S. F., „Northern Exposure“, *Sight and Sound* 12/2, Februar 2002.

Sidimus, Joysanne, „Zacharias Kunuk speaks with Joysanne Sidimus“, *The Journals of Knud Rasmussen. A sense of Memory and High-definition Inuit Storytelling*, Hg. Gillian Robinson, Montréal: Isuma 2008.

Sponsel, Daniel Hg., *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, Konstanz: UVK Verlag 2007.

Varga, Darrell, „History and Storytelling: The Documentary Context of Canadian Cinema“, Hg. Wolfram R. Keller/Gene Walz, *Screening Canadians. Cross-Cultural Perspectives on Canadian Film*, Marburg: Univ.-Bibliothek Marburg 2008.

Waeger, Gerhart, „Atanarjuat – The Fast Runner. Zacharias Kunuk“, *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe* 45/242, Februar 2003.

Wertenbruch, Martin, „Goodbye Nanook, Welcome Nunavut! Geschichte gestalten durch indigene Medien“, *Schnitt – Das Filmmagazin* 49, Januar 2008.

White, Jerry, „Frozen but Always in Motion: Arctic Film, Video, and Broadcast“, *The Velvet Light Trap. A Critical Journal of Film and Television* 55, Spring 2005.

White, Jerry, „Northern Exposure. Zacharias Kunuk on *Atanarjuat (The Fast Runner)*“, *Cinema Scope* 9, Dezember 2001.

White, Jerry, „Zach Kunuk and Inuit Filmmaking“, Hg. George Melnyk, *Great Canadian Film Directors*, Edmonton: Univ. of Alberta Press 2007.

Wood, Houston, *Native Features. Indigenous Films from Around the World*, New York, London: Continuum 2008.

7.2 Filmverzeichnis

ASIVAQTIIN, Regie: Mosha Michael, CA 1977.

ATANARJUAT, Regie: Zacharias Kunuk, CA 2001; DVD-Video, *Atanarjuat: Die Legende vom schnellen Läufer*, Sunfilm Entertainment 2011.

BARRY LYNDON, Regie: Stanley Kubrick, UK/US 1975.

BEARWALKER (BACKROADS), Regie: Shirley Cheechoo, CA 2000.

BEFORE TOMORROW, Regie: Marie-Hélène Cousineau/Madeline Ivalu, CA 2008; www.isuma.tv/lo/fr/isuma-productions/before-tomorrow, Zugriff: 15.10.2012.

BIG BEAR, Regie: Gil Cardinal, CA 1998.

BLACK ROBE, Regie: Bruce Beresford, CA/AU/US 1991.

BLOOD RIVER, Regie: Kent Monkman, CA 2000.

BOY, Regie: Taika Waititi, NZ 2010

BUFFALO DANCE, Regie: William K. L. Dickson, US 1894.

CE QU'IL FAUT POUR VIVRE, Regie: Benoît Pilon, CA 2008.

CHRISTMAS AT MOOSE FACTORY, Regie: Alanis Obomsawin, CA 1971.

CLEARCUT, Regie: Ryszard Bugajski, CA 1991.

DANCE ME OUTSIDE, Regie: Bruce McDonald, CA 1994.

DANCES WITH WOLVES, Regie: Kevin Costner, US 1990.

DAVID WELLS, Regie: Norman Cohn, CA 1983.

EAGLE VS SHARK, Regie: Taika Waititi, NZ 2007.

ESQUIMAUX VILLAGE, THE, Regie: Edison Manufacturing Company, US 1901.

FESTEN, Regie: Thomas Vinterberg, DK/SE 1998.

FROM INUK POINT OF VIEW, Regie: Zacharias Kunuk, CA 1985; Toronto, Ont.: V Tape.

HONEY MOCCASIN, Regie: Shelley Niro, CA 1998.

IDIOTERNE, Regie: Lars von Trier, DK [u.a.] 1998.

INCIDENT AT RESTIGOUACHE, Regie: Alanis Obomsawin, CA 1984.

IN THE LAND OF THE HEAD HUNTERS (IN THE LAND OF THE WAR CANOES), Regie: Edward S. Curtis, US 1914.

INUUVUNGA - I AM INUK, I AM ALIVE, Regie: Daniel Cross [u.a.], CA 2004; www.nfb.ca/film/inuuvunga_i_am_inuk_i_am_alive, Zugriff: 15.10.2012.

IS THE CROWN AT WAR WITH US?, Regie: Alanis Obomsawin, CA 2002.

JONATHAN, IN ISOLATION, Regie: Norman Cohn, CA 1979.

JOSEPH VERGE, Regie: Norman Cohn, CA 1983.

JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN, THE, Regie: Zacharias Kunuk/Norman Cohn, CA 2006; www.isuma.tv/lo/fr/isuma-productions/jkr, Zugriff: 15.10.2012.

KABLOONAK, Regie: Claude Massot, CA/FR 1994.

KANEHSATAKE: 270 YEARS OF RESISTANCE, Regie: Alanis Obomsawin, CA 1993.

LAST OF THE MOHICANS, THE, Regie: Michael Mann, US 1992.

LITTLE BIG MAN, Regie: Arthur Penn, US 1970.

LUCY BROWN, Regie: Norman Cohn, CA 1983.

MICHELLE, ON THE DAY OF SURGERY, Regie: Norman Cohn, CA 1979.

NANOOK OF THE NORTH, Regie: Robert J. Flaherty, US 1922; TV-Ausstrahlung, *Nanuk, der Eskimo*, N3 05.11.2000.

NATSIK HUNTING, Regie: Mosha Michael, CA 1975.

NEW WORLD, THE, Regie: Terrence Malick, US/UK 2005.

NUNAQPA, Regie: Zacharias Kunuk, CA 1991; www.isuma.tv/hi/en/isuma-productions/nunaqpa-going-inland, Zugriff: 15.10.2012.

NUNAVUT, Regie: Zacharias Kunuk, CA 1994-95; www.isuma.tv/hi/en/isuma-productions/short, Zugriff: 15.10.2012.

PETER IN LONG TERM CARE, Regie: Norman Cohn, CA 1979.

QAGGIQ, Regie: Zacharias Kunuk, CA 1988; www.isuma.tv/hi/en/isuma-productions/qaggiq-gathering-place, Zugriff: 15.10.2012.

QAPIRANGAJUQ: INUIT KNOWLEDGE AND CLIMATE CHANGE, Regie: Zacharias Kunuk, CA 2010.

QILALUGANIATUT, Regie: Mosha Michael, CA 1977.

QUARTET FOR DEAFBLIND, Regie: Norman Cohn, CA 1986; DVD-Video, Toronto, Ont.: V Tape 2009.

QULLIQ, Regie: Arnait Video Collective, CA 1993.

REEL INJUN, Regie: Neil Diamond, CA 2009; TV-Ausstrahlung, *Hollywood-Indianer*, arte 30.05.2010.

RICHARD CARDINAL: CRY FROM A DIARY OF A MÉTIS CHILD, Regie: Alanis Obomsawin, CA 1986.

SAPUTI, Regie: Zacharias Kunuk, CA 1993; www.isuma.tv/hi/en/isuma-productions/saputi-fish-traps, Zugriff: 15.10.2012.

SAVAGE INNOCENTS, THE, Regie: Nicholas Ray, US/FR/IT 1960.

SEARCHERS, THE, Regie: John Ford, US 1956.

SILENT ENEMY, Regie: H. P. Carver, US/CA 1930.

SILENT TEARS, Regie: Shirley Cheechoo, CA 1997.

SIOUX GHOST DANCE, Regie: William K. L. Dickson/William Heise, US 1894.

SMOKE SIGNALS, Regie: Chris Eyre, US 1998.

UMIAQ SKIN BOAT, Regie: Jobie Weetaluktuk, CA 2008.

WINDIGO, Regie: Robert Morin, CA 1994.

7.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot aus: *NUNAQPA*, Regie: Zacharias Kunuk, CA 1991;
www.isuma.tv/hi/en/isuma-productions/nunaqpa-going-inland, Zugriff: 20.10.2012.

Abb. 2, 4, 7-12, 14-18: Screenshots aus: *ATANARJUAT*, Regie: Zacharias Kunuk, CA 2001;
DVD-Video, *Atanarjuat: Die Legende vom schnellen Läufer*, Sunfilm Entertainment 2011.

Abb. 3: Screenshot aus: *QAGGIQ*, Regie: Zacharias Kunuk, CA 1988;
www.isuma.tv/hi/en/isuma-productions/qaggiq-gathering-place, Zugriff: 20.10.2012.

Abb. 5-6: Screenshots aus: *QUARTET FOR DEAFBLIND*, Regie: Norman Cohn, CA 1986;
DVD-Video, Toronto, Ont.: V Tape 2009.

Abb. 13: Screenshot aus: *JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN, THE*, Regie: Zacharias Kunuk/Norman Cohn, CA 2006; www.isuma.tv/lo/fr/isuma-productions/jkr, Zugriff: 15.10.2012.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen, um ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8. Anhang

8.1 Sequenzprotokoll von *ATANARJUAT*¹²⁶

- 01 00.00.00 Eröffnungssequenz: Weitaufnahme einer schneebedeckten Landschaft, herumlaufende Hunde und eine männliche Person sind zu sehen, Stimmen von Personen aus der nächsten Szene werden vorgezogen.
- 02 00.00.54 Eine Inuit-Gemeinschaft hat Besuch von einem bösen Schamanen namens Tuurngarjuaq, Kumaglak (ebenfalls ein Schamane) und Tuurngarjuaq präsentieren sich gegenseitig ihre Kleidung, es bahnt sich eine Konfrontation zwischen den beiden Schamanen an.
- 00.02.18 Einblendung des Titels vor schwarzem Hintergrund, Lauf- und Atemgeräusche sind zu hören.
- 03 00.02.36 Qulitalik verlässt zusammen mit seiner Frau Niriuniq das Lager, Panikpak (Frau von Kumaglak und Schwester von Qulitalik) übergibt ihrem Bruder eine Hasenpfote, die ihm später Glück bringen soll; Erzählerstimme von Panikpak wird vorgezogen.
- 04 00.04.50 Fortsetzung der 2. Sequenz: Spiritueller Kampf zwischen Tuurngarjuaq und Kumaglak; Kumaglak stirbt, Tuurngarjuaq übergibt Kumaglaks Sohn Sauri die Walrosskette von seinem Vater und wird neuer Anführer.
- 05 00.06.55 Fortsetzung der 3. Sequenz: Panikpak schaut Qulitalik und seiner Frau nach, die das Lager verlassen.
- 06 00.07.15 Parallelmontage: Tulimaq (Vater von Atanarjuat und Amaqjuaq) und andere Männer kehren von der Jagd zurück, Tulimaqs Frau Pitaaluk wartet mit den Kindern auf ihren Mann; Tulimaq, der bei der Jagd erfolglos war, wird von den anderen verspottet.
- 07 00.12.36 Sauris Familie beim Abendessen, Tulimaq darf sich wie üblich nur das Steißbein abholen und wird von den anderen gedemütigt.
- 08 00.14.07 Tulimaq und seine Familie im Iglu, Panikpak betritt das Iglu und gibt

¹²⁶ Bei der Segmentierung von *ATANARJUAT* habe ich mich an dem detaillierten Sequenzprotokoll von Kerstin Knopf orientiert (vgl.: Knopf, *Decolonizing the Lens of Power*, S. 450-459.). Für die Anfertigung des Sequenzprotokolls diente mir die DVD-Version von Sunfilm Entertainment aus dem Jahre 2011.

- der Familie ein Walrossherz; Tulimaq prophezeit, dass man ihn anders behandeln wird, wenn seine beiden Söhne Amaqjuaq und Atanarjuat erwachsen sind.
- Abblende, Aufblende*
- 09 00.16.28 Mehrere Jahre später: Amaqjuaq und Atanarjuat sind nun erwachsen; Oki (Sohn von Sauri) und seine beiden Kumpanen Pittiulaq und Pakak stehlen die Hunde der Brüder, werden jedoch von Atanarjuat und Amaqjuaq aufgehalten.
- Überblendung*
- 10 00.18.44 Spielende Kinder und Erwachsene, Atuat (Atanarjuats spätere Frau) und Atanarjuat verstecken sich hinter einem kleinen Schneehügel; Oki ist eifersüchtig auf Atanarjuat, da Atuat Oki versprochen ist; Amaqjuaq und Oki haben eine Auseinandersetzung, Okis Schwester Puja vermeidet einen Konflikt zwischen ihrem Bruder und Atanarjuat.
- Überblendung*
- 11 00.22.51 Gespräch zwischen Panikpak und Atuat über die Heirat mit Oki, Atuat möchte wissen wie sie Oki ablehnen und somit einer Heirat aus dem Weg gehen kann.
- Überblendung*
- 12 00.25.02 Oki und seine Kumpanen kommen von der Jagd zurück, Oki tritt seine Schlittenhunde und droht Amaqjuaq damit ihn umzubringen, Atanarjuat kehrt von einer erfolgreichen Jagd zurück; Tulimaq verkündet ein Fest, welches in den nächsten Tagen veranstaltet werden soll; Konfrontation zwischen Oki und Atanarjuat.
- 13 00.31.05 Bau des *qaggiq*, Puja bringt Atanarjuat etwas zu trinken, Auseinandersetzung zwischen Oki und Atanarjuat: als Atanarjuat etwas trinken möchte, wird er von Oki gestoßen und fällt zu Boden.
- 14 00.33.31 Amaqjuas Iglu, Atanarjuat und Amaqjuaq bereiten eine Trommel für das Fest vor, sie unterhalten sich über Oki; Atanarjuat hat Angst, dass Oki ihn töten wird.
- 15 00.35.35 Das Fest, Oki und Atanarjuat singen Lieder in denen sie sich gegenseitig verspotten, ritueller Kampf zwischen Oki und Atanarjuat, Atanarjuat gewinnt den Kampf und kann Atuat zur Frau nehmen.
- Überblendung*

- 16 00.45.22 Zeitsprung: Sommer, Atanarjuat kehrt mit einem Kajak von der Jagd zum Lager zurück, die schwangere Atuat wartet auf Atanarjuat; Atanarjuat muss alleine auf Karibu-Jagd gehen, da Tulimaq Amaqjuaq für die Walross-Jagd benötigt.
- Überblendung*
- 17 00.50.18 Atanarjuat erreicht Sauris Sommerlager, Puja soll Atanarjuat bei der Karibu-Jagd begleiten.
- Überblendung*
- 18 00.55.08 Tag: Atanarjuat und Puja laufen eine Küste entlang und rasten an einer Wasserstelle, die beiden schlagen später ihr Lager auf und kommen sich körperlich näher.
- Überblendung*
- 19 01.00.50 Nacht: Atanarjuat und Puja sitzen an einem Lagerfeuer, schließlich schlafen die beiden miteinander im Zelt.
- Überblendung*
- 20 01.04.34 Lager von Atanarjuat und Amaqjuaq, Atanarjuat hat nun zwei Frauen: Atuat und Puja; beim gemeinsamen Essen unterhalten sich die beiden Familien über die abwesende Puja, die den Frauen keine Hilfe ist.
- 21 01.08.32 Die beiden Familien schlafen nebeneinander in einem Zelt, Puja und Amaqjuaq wachen auf und haben Geschlechtsverkehr, Amaqjuaqs Frau bemerkt das Treiben und schlägt auf ihren Mann ein; auch Atanarjuat schlägt auf Puja ein, bis er von Amaqjuaq gestoppt wird; Puja verlässt schließlich das Zelt.
- Überblendung*
- 22 01.10.48 Puja läuft zu Sauris Lager; sie betritt weinend das Zelt ihres Vater und erzählt, dass Atanarjuat sie umbringen wollte, Oki sinnt auf Rache.
- Überblendung*
- 23 01.13.26 Atuat und Ulluriaq unterhalten sich über den Vorfall, Puja kehrt zum Lager von Atanarjuat und Amaqjuaq zurück und entschuldigt sich bei Atuat und Ulluriaq für ihr Verhalten, Ulluriaq vergibt Puja.
- 24 01.19.53 Atanarjuat und Amaqjuaq kehren von der Jagd zurück, Atanarjuat ist über die Anwesenheit von Puja nicht erfreut; Atuat besänftigt Atanarjuat und erklärt ihm, dass Puja vergeben wurde; Ulluriaq vergibt Amaqjuaq, Puja trocknet die Kleidung von Atanarjuat und Amaqjuaq

- während Atuat und Ulluriaq einen Spaziergang machen, Atanarjuat und Amaqjuaq legen sich zum Schlafen in ein Zelt, Okis Bande nähert sich bewaffnet dem Lager von Atanarjuat und Amaqjuaq.
- 25 01.26.49 Oki, Pittiulaq und Pakak laufen zu dem Zelt in dem Atanarjuat und Amaqjuaq schlafen; die drei stechen mit ihren Speeren in das eingestürzte Zelt, Amaqjuaq stirbt und Atanarjuat kann entfliehen.
Überblendung
- 26 01.30.47 Atuat, Ulluriaq und Puja kehren zum Lager zurück und finden Amaqjuaq tot in dem eingestürzten Zelt auf, Atuat hält Ausschau nach Atanarjuat und ruft nach ihm.
- 27 01.33.51 Atanarjuat läuft nackt über das Eis, Oki und seine beiden Kumpanen folgen ihm, Qulitaliks Geist weist Atanarjuat den Weg, Atanarjuat springt über eine Eisspalte und hängt somit seine Verfolger ab.
Überblendung
- 28 01.38.26 Qulitalik bei der Eiersuche; seine Frau kocht alle gesammelten Eier da Qulitalik Atanarjuats Ankunft spürt; Atanarjuat erreicht erschöpft und blutend Qulitaliks Lager, Atanarjuat wird von Qulitalik und seiner Familie gerettet und wacht im Lager auf, Atanarjuat wird unter Algen versteckt als Okis Bande ebenfalls das Lager von Qulitalik erreicht, sie durchsuchen das Lager, Oki ist misstrauisch und greift Qulitalik an, Qulitalik lädt Oki und seine Freunde zum Essen ein, danach verlassen die drei wieder das Lager, Atanarjuat taucht aus seinem Versteck auf.
Überblendung
- 29 01.51.05 Sauris Lager, Atuat lebt nun mit Panikpak zusammen, Puja bringt Atuat und Panikpak ein Stück Fleisch, Oki darf Atuat nicht zur Frau nehmen.
Überblendung
- 30 01.54.44 Atanarjuat erholt sich in Qulitaliks Lager vom Lauf über das Eis; Ortswechsel: Atuat wird von Oki vergewaltigt, später wird Atuat von Panikpak getröstet.
Überblendung
- 31 02.00.58 Zeitsprung: Winter; in langen Einstellungen wird gezeigt, wie Atanarjuat eine vereiste Küstenlinie mit einem Hundegespann erreicht und testet, ob das Eis dick genug ist, um nach Iglulik zurückzukehren.
- 32 02.04.26 Qulitaliks Iglo, Atanarjuat unterhält sich mit Qulitalik und beschließt

- nach Iglulik zurückzukehren.
- 33 02.05.44 Sauri, Oki und andere Männer warten vor Luflöchern auf Seehunde; Sauri wird von seinem Sohn Oki ermordet, lässt den Mord jedoch wie einen Unfall aussehen; Sauris Leiche wird auf einem Schlitten ins Lager zurückgebracht.
- 34 02.07.53 Die Männer erreichen das Lager, die Gemeinschaft trauert um Sauri, Oki wird neuer Anführer und will mit Atuat nichts mehr zu tun haben.
- 35 02.10.28 Nach Sauris Tod kümmert sich niemand mehr um Atuat und ihr Kind, Panikpak schickt ihrem Bruder Qulitalik einen Hilferuf mittels einer Öllampe; Qulitalik hört ihren Hilferuf und beschließt, Atanarjuat bei seiner Rückkehr nach Iglulik zu begleiten.
- Überblendung*
- 36 02.13.06 Schamanistische Handlung, Zeitlupe: Qulitalik umkreist hüpfend einen Stein und wirft zwei Hasenpfoten weg, dadurch soll Okis Persönlichkeit verändert werden.
- Überblendung*
- 37 02.14.09 Oki fängt einen merkwürdig erscheinenden Hasen mit bloßen Händen.
- 38 02.15.05 Oki isst den Hasen alleine und fällt daraufhin in einen kurzen Schlaf; als er wieder aufwacht, fühlt er sich blendend; Pittiulaq und Pakak wundern sich über Okis Verhalten.
- 39 02.17.30 In langen Einstellungen und in Zeitlupe wird Atanarjuats Rückkehr gezeigt, die Kamera befindet sich dabei hinter Atanarjuat; Zwischenschnitte von Atuat und anderen Personen, Atuat erkennt Atanarjuat und läuft auf ihn zu, nach langer Zeit sind beide wieder vereint; Pittiulaq und Pakak wundern sich über Oki, der Atanarjuat freundlich empfängt.
- Überblendung*
- 40 02.25.10 Atanarjuat bereitet ein Iglu vor, dessen Boden er vereist und glatt poliert.
- 41 02.27.08 Atuat überbringt Oki und den anderen eine Einladung Atanarjuats, Oki und seine Freunde sollen zuerst kommen.
- 42 02.29.25 Atanarjuat und Okis Bande essen zusammen Karibu-Fleisch auf dem vereisten Boden im Iglu; Atanarjuat verlässt das Iglu, kommt bewaffnet wieder herein, und greift Oki und seine beiden Freunde an; Atanarjuat

		schlägt mit einer Keule dicht neben Okis Kopf auf den Boden und gibt ihm zu verstehen, dass das Töten ein Ende haben muss; Qulitalik nimmt Oki draußen die Walrosskette ab.
43	02.35.33	Mit der Hilfe Panikpaks vertreibt Qulitalik das Böse aus der Gemeinschaft; sowohl Oki und Puja als auch Pittiulaq und Pakak müssen zusammen mit ihren Familien den Inuit-Stamm verlassen und dürfen nicht wieder zurückkehren; der Film endet mit einer Nahaufnahme von Atanarjuats und Atuats gemeinsamen Kind. <i>Abblende</i>
	02.44.00	Abspann

8.2 Interview mit Chris Crilly

Das Interview mit Chris Crilly wurde vom Autor dieser Arbeit am 10.07.2012 in Montréal (Québec, Kanada) geführt.

Christoph Jahn: I would like to start with your background as a film composer and sound designer. What projects have you worked on before you did the soundtrack for *Atanarjuat*?

Chris Crilly: My degree was as a cinematographer. I worked as a cameraman in the industrial film of advertising, documentaries and so on. I wasn't working in the features, at least very little. The work is very pedestrian, very uninteresting. So I went back to school and studied a lots of things. One day somebody called me – they are looking for an assistant cameraman at the National Film Board. And I said: „Yes sure, why not.“ I was a touring musician before that for 6 years. So I went my work to the National Film Board as a camera assistant for a few months. One day at lunchtime a guy that I went to school with – at university –, came to me and said: „Come around, there is a guy I want you to meet.“ And it turned out to be a guy from Scotland, Robert Duncan. He said to me: „I feel you're a musician.“ And I said: „Yes I am.“ He said: „Listen, I got 6.000 Dollars, would you like to score my film?“ I said: „Sure, for 6.000 Dollars I would rob banks.“ Money was hard to come by in those days. I said yes and suddenly realised that I didn't know the first thing about writing music for films. I could write music, I could do films. But I've never actually compose for a film. So I got home and I phoned up all my friends: „Can you do this? What's the first thing you do?“ And they said: „You just do it your way.“ I said: „No no, tell me what should I do?“ Time went by, I did the film and scored it. I got more and more and more. That's all I ever did. And then I started some teaching. You get tired after a while of all this chasing work. As a freelancer you never have full time work. So the teaching was very well combined. I enjoyed being around young people – by then I was little aged. And I got to stuck with it and that was it. But one day in 2000, I get called in by another producer with whom I had gone to school, also at the National Film Board. She said: „Listen, this film, this Inuit film, it needs sound supervision and it needs music.“ I said: „I'll do both.“ „Oh good“, she said, „that way I don't have to find another person.“ So I met Norman Cohn. He has never made a feature film, I had scored other features. He said: „I don't know a first thing about

sound. Can you take care of it?“

CJ: Did Norman Cohn know your work?

CC: He did. Well he knew because this woman [at the National Film Board] gave him some films. But Norman Cohn is one of the guys who want to meet the guy. So we got along quite well and I did the production. I spent all the time supervising the dialogue editing, the sound effects editing, organizing the mix and so on. It was terrifying because have you done all this sound supervision I had three weeks left to do the score. Three weeks to do the score for a three hour film. I realized I wasn't gonna be able to do Inuit music – an Irish guy does Inuit music? I don't think so. What am I going to do? Abstract! Non-musical music. I don't know if you remember any of the music, it was full of percussion, Jew's harp, droning and glass orchestra. I took a bow from my viola and I would bow the glass with water very slowly. And then I took a harp, a celtic harp, and I bowed the strings on that too, to get a really long drone. With that you get that atmospheric sound. I used all these processes just to find anything but real music. Just to create icy atmospheres, the murder story atmosphere or just the mysteriousness. One morning I had an appointment with Norman Cohn who was coming to get the music. In every film there is always one piece of music that just doesn't work. You don't know what to do with it and you leave it till the end. So I was at that stage. He was coming in the morning to hear that piece. And it was at least two scenes, one in which Atanarjuat leaves off on his own, with his dogs, and he is sticking [into the ice] with a long stick, just before he comes home. He has been rescued by a family from his long run he was injured, he's ok now and he is going to go home. But he needs to test the ice if it's safe. It was that scene and then there was the reunion scene when he meets Atuat and rips the clothing off from Puja. With those two scenes I didn't know what to do with. It was about 3:30 in the morning and Norman Cohn was coming at 9 o'clock.

CJ: And you haven't wrote a note till then?

CC: No. I had done nothing. I tried it, but nothing was working. So I thought, I'm sick and tired of this abstract music, I'm gonna play a real piece of music. I picked up my viola and I just started playing, just making something crazy. It was influenced by what I've been doing, as you would imagine. Long notes, on and on. I played it, recorded it and put it up against those scenes. At 9 o'clock Norman Cohn showed up and I haven't slept at all. I mean, it was twelve years ago, I was 52. With 52 you don't stay up all night. I said: „Ok Norman, here we go.“ I played most of it up to those scenes and I said: „Listen, you not gonna want this.“ Norman Cohn said: „Show me what you've got.“ So I played it and he listened to it. He says: „You know, if you believe in it so do I.“ I said: „Really? It's so different from the rest of the film. There is no melodic music in just about the entire film, except for the singing.“ It doesn't make sense in the film. And I still don't understand it – I must have seen the film 60 times.

CJ: So you didn't change the music and used it for the film?

CC: I kept it as it was. What I recorded is in the film. I edited it slightly for the length, I pitched it a little bit, I added some percussion and some droning. But the actual melody is exactly what I created while I was falling asleep. Some guy came on at the Rotten Tomatoes website about a year after the release of the movie. He wrote: „What is this guy thinking? Celtic music in an Indian film?“ So I wrote him back: „Well, thank you for your honesty. But nobody ever took care about when they wrote celtic music for Barry Lyndon. Nobody ever took care about John Williams writing orchestral music for the space. What's the problem?“

To be honest, throughout my film scoring career I have always tend to insert celtic music in every opportunity. Sometimes it's not possible, but when it was possible I would do it. Because I'm a Celt, I play that stuff. I played it for about 40 years and I love it. The Jew's harp was the first time – and it was the last time I ever did this – I used samples. Just that one time. I play the Jew's harp, but I just didn't have time to record it, properly myself. And also didgeridoo. I used that too. Music of the south for a film of the north, why not? Usually I write every single note for my films, I never used samples, only this one time.

CJ: Did Zacharias Kunuk and Norman Cohn always have had a soundtrack in mind or was the film first planned without a soundtrack?

CC: Kunuk I don't now. He never talked to me. Cohn who was essentially the producer and the cinematographer, but also partly director in a way, had thought about sound. But he didn't really understand sounds. I had to be very careful of his pre-conceived ideas about the sound. The singing wasn't very good and I had to redo some of it. The scene where Atanarjuat and Puja have gone off on their trip and she is screaming and their singing together, that was all out of tune. They were singing in two different keys and it was awful. I had to find a way. I said to Norman Cohn: „You know, Norman, the dialogue inside the igloo is well recorded. The dialogue on the fireplace is well recorded.“ The problem with the north is that there is a perpetual wind. Microphones can not record wind well. Any recorded sound of wind has had to be artificially done. The wind hits the microphone and it has a percussive effect. It doesn't sound like wind. It is a real problem and it's in the way in some of the dialogue. So we had to call Atanarjuat, his name is Natar, and Puja, her name is Lucy – she lives in Ottawa, he lives in Igloolik. I said to Norman Cohn, that I want to replace this song and all the dialogue in that scene, because the wind was just too much. She comes down, singing, she is carrying some fire stuff and she puts it down. I had to replace their conversation, the singing that they do together and her screaming. So it's about six minutes, it's a lot of sound. And we had to do the lip-sync right. I was directing that. And Norman Cohn didn't understand why we were bothering, he says: „It's windy, of course it's gonna sound windy.“ I said: „But it doesn't sound windy.“ He said: „Well, that's the way it was recorded.“ I said: „Yes, and it's no good.“

CJ: Were there other scenes where you had to redo the sound?

CC: There were smaller things. The one where Atanarjuat is trying to lift a big piece of stone and the bad guy shows up, steals their sled and they have to run after him. That whole sequence had to be done again because of wind. And it was an off-mic recording. And there were a few others. There was one where Atuat and Atanarjuat are playing a game. She runs away and he runs after her and she falls down. There were others. There were maybe six or seven spots, but the biggest one was that camping scene.

CJ: The crew of *Atanarjuat* is mainly Inuit and next to Norman Cohn and some others, you belong to the non-indigenous part of the crew. Was it a problem that you are non-indigenous or non-Inuit?

CC: Well, it was first, because I thought that it was. But I realized that it's just a film. It wasn't really a handicap because it was the film I had to serve, not the culture. When you're doing sounds or music for a film, there is a process that you go through at the beginning, the first few days, when you are just looking at the film and taking notes. Sometimes you just look at the film like anybody else. You don't even think about music, just to absorb. Then you start looking at it. Then you start taking notes and then there is the compost. Then you are just

dealing with your own experience of the film. That film [*Atanarjuat*] was not made just for Inuit people. It was made for an international audience as well.

CJ: Is there a project you have worked on in the past that you can compare with a film like *Atanarjuat*?

CC: No. It's unique. It's unique amongst films in many ways. Maybe that won't be true for every. But, my first look at the film, I sat down and I took it home on a VHS, because that's what we had to work with. I looked at it and my wife and I both watched it together and I said: „Holy, what the hell am I doing with this movie?“ She says: „This film is gonna be a big hit, you got to do this! Besides, how much are they paying?“ I am glad I did it. It was a real transforming, catalytic experience. But I hope I never have to do it again. It's extraordinary difficult for so many reasons, some of which I told you. But no, I can't compare it, except to say that I did it faster than any film I've ever done. Which was ironic because three weeks was crazy. It should have taken me six or seven or even eight weeks to do that film. But in a way just when you have to do something, you do it.

CJ: The instruments you used for *Atanarjuat*, did you use these kind of sounds for other films or just for *Atanarjuat*?

CC: I've used it in certain documentaries. Certain percussive sounds, I am a percussionist but I don't record myself. I tend to use samples. It's quicker, it's already recorded. I don't have to mic it. For *Atanarjuat* I used timpani, posaune, all kinds of Japanese flutes, electronic harps, celtic harps. Whatever I could find and sounded good. I don't even know what it was called. I used a viola and a flute for Atanarjuat's run. It's very long, six or seven minute piece of music. And I worked with a guy, his name is David Gossage. He did the flute sounds. I think he is the only other live musician I used, apart from myself. I edited it like hell to keep it as much as possible not sounding like music. That fluting thing is very musical, but it is also abstract. It is not recognizable as a musical style.

CJ: So is it right that the style of the music you used for *Atanarjuat* can best described as abstract and non-musical?

CC: Yes, that was the intention. Another reason I did it was that the Indian music sucks. So I researched a lot of different music.

CJ: *Atanarjuat* and other films by Zacharias Kunuk seem to be very authentic and realistic. Would you agree to that even if you had to redo the sound in some scenes in *Atanarjuat* during post production?

CC: I like that question very much, I tell you why. I got questions similar to that in my courses at university. Is the film an authentic film? Yes. I would say it's a very authentic film. Why is it an authentic film? Well, it's an authentic story. And why is it an authentic story? Because it tells true things. Does it tell them all in a true fashion? And my answer to that is, does that matter? If the substance and the story is about real people – it talks about real or possibly real things – than it's an authentic story. It doesn't have to have in it the actual people who were there [...]. You can say that *Atanarjuat* is a story. All stories are artefacts. All stories are artificial. But does an artificial story can still at the same time be authentic, if it was dealing honestly with its subject matter? And I think that they did do that. So in order to tell a good story, we have to tell good lies. In order to tell the truth we have to lie. I had a student in my course and I was talking about editing and how the voice of the actors in the

scene sounded a little too high. In those days we didn't have the means to pitch the voice down that we have now. It was very difficult to do that in that time. So what we do is, we hire somebody else to say the lines in that scene. The student said: „That's not the truth. She is not the person that was on the set.“ „Yeah, and your point is what?“ „That's not the truth.“ I said to her: „Let's just play that scene again.“ And I say: „What do you see on the wall, on the screen? What do you see?“ She says: „Well, I see the girl that we are talking about, talking to a man.“ And I say: „We don't see a girl on the wall. Where is the girl? All I see is a screen with light playing on it.“ Slowly she began to realize what I was trying to say. „We are liars!“, she said. Of course we are liars. [...] So I know that was a slightly indirect answer to your question. But yes, I do believe that film was authentic. Because first of all it was told by the people closest to the characters. And it was shot in the actual place. It was shot true enough. The cinematographer was not an Inuit, but everybody else was, the lighters, the actors, the costume designers, the set decorators, the lighting people. The sound guy wasn't, the sound guy was a Québécois guy called Richard Lavoie. I have no hesitation calling it an authentic film, even though we had to do all sorts of unauthentic things to get that authentic story there. By the way, the materials from which all the costumes were made were all absolutely authentic. Seal skin, caribou skin, none of that was artificial. The methods that they used to make them were all to the best of their knowledge traditional methods – the shoes, the weapons, the cooking utensils. The oil they were burning was actually sea oil. And they tried to just use that light as much as they could. They only add as much light as it was needed for visibility.

CJ: Have you been to Igloolik while you were working on *Atanarjuat*?

CC: When I signed on to do the score, I was told I was given a trip to the north. But it never happened. There wasn't time and it is really expensive to go there.

CJ: Would it have been good for you to travel to Igloolik and would it have had an effect on the soundtrack?

CC: Well, you know, the new experience of light, of the air, of the cold, it always has an effect. It probably would have had an effect, I think. You never know.

8.3 Abstract

Deutsche Version:

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem indigenen Film in Kanada. Filmgeschichtlich betrachtet waren indigene Bevölkerungsgruppen in Nordamerika bereits in der Stummfilmzeit des Kinos filmischen Fremddarstellungen ausgesetzt. Erst seit den 1970er Jahren sind indigene FilmemacherInnen im kanadischen Raum aktiv und setzen den jahrelangen Fremddarstellungen eigene filmische Arbeiten entgegen. Das Medium Film gibt Indigenen die Möglichkeit, ihre Kultur aus ihrer eigenen Perspektive darzustellen und sich politisch zu artikulieren. Die Arbeit konzentriert sich im Speziellen auf das indigene Volk der Inuit und deren autonome Bildproduktion, wobei der Spielfilm *ATANARJUAT* (CA 2001) des

Inuit-Filmemachers Zacharias Kunuk im Zentrum steht. Auffallend ist, dass der Film die ursprüngliche Inuit-Kultur „authentisch“ und „realitätsnah“ widerspiegelt und eine Visualität besitzt, die den Sehgewohnheiten widerspricht. In der Arbeit wird demnach untersucht, welche stilistischen und ästhetischen Mittel der Film aufweist und inwiefern sich Kunuks Produktionen sowohl von nicht-indigenen als auch von anderen indigenen Produktionen unterscheiden.

Das erste Kapitel schafft einen Überblick über das indigene Filmschaffen in Kanada. Dabei ist es zunächst erforderlich, die Bezeichnung „indigener Film“ zu charakterisieren und indigene Produktionen von nicht-indigenen Filmproduktionen abzugrenzen. Bevor Zacharias Kunuks Filmschaffen behandelt werden kann, wird im zweiten Kapitel vorerst auf den kulturellen Hintergrund der im Norden Kanadas lebenden Inuit eingegangen. Des Weiteren wird aufgezeigt, wie es zu einer eigenen Bildproduktion in der Kultur der Inuit kommt.

Im Hauptteil wird schließlich der Film *ATANARJUAT* hinsichtlich seiner filmischen Gestaltung einer eingehenden Analyse unterzogen. Dabei wird überprüft, ob die herausgearbeiteten stilistischen und ästhetischen Merkmale auch in den nachfolgenden Spielfilmproduktionen von *Igloolik Isuma Productions*, der Produktionsfirma von Zacharias Kunuk, aufzuweisen sind. Ziel ist es, die Besonderheit und Einzigartigkeit in der filmischen Gestaltung aufzuzeigen und zu ergründen, wie und mit welchen Stilmitteln Authentizitäts-Effekte in dem Film erzeugt werden.

Im vierten und letzten Teil der Arbeit wird die Bedeutung, die das Medium Film für die Inuit-Kultur hat, herausgearbeitet und das Problem der Stereotypisierung und Klischeeisierung der Inuit im Film aufgegriffen.

Englische Version:

The present thesis deals with indigenous film in Canada. Indigenous peoples in North America have been exposed to alien depictions ever since the silent film era. In Canada, it has only been since the 1970's that indigenous filmmakers began to engage in contrasting these long lasting alien depictions with their own films. The medium film allows indigenous peoples to represent their culture from a distinct perspective and to articulate themselves in a political way. This work focuses on the Inuit in particular and their autonomous production of films. Special emphasis in the present thesis will be laid upon the feature film *ATANARJUAT* (CA 2001) by Inuit-filmmaker Zacharias Kunuk. The film reflects the traditional Inuit-culture in an “authentic” and “realistic” way and has a unique visuality that is in contrast to filmic

conventions. Therefore, the thesis analyses the style and aesthetics of the film and how Kunuk's work differs from non-indigenous as well as other indigenous productions.

The first chapter provides an overview of the indigenous film in Canada. Firstly it is necessary to characterize the term "indigenous film" and to discriminate between indigenous and non-indigenous films. The second chapter accentuates the cultural background of the Inuit people living in the northern part of Canada which will subsequently allow for an examination of the filmic work of Zacharias Kunuk. Furthermore this chapter illustrates how the Inuit began to make their own films.

The main part analyses the film *ATANARJUAT* in consideration of its filmic presentation. Additionally this part examines whether the stylistic and aesthetic characteristics can be found in the subsequent features by *Igloolik Isuma Productions*, the production company of Zacharias Kunuk. The aim is to reveal the film's uniqueness in terms of its filmic presentation and to figure out how its authenticity is being generated.

Finally the last part of the study is to emphasize the importance of the medium film for the Inuit-culture and focuses on stereotypes that are being used to depict the Inuit in film.

8.4 Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Christoph Johannes Jahn
Geburtsdatum: 03.11.1986
Geburtsort: Berlin, Deutschland
Staatsangehörigkeit: Deutsch

Werdegang:

1993 - 1997 Grundschule Lange Straße Ganderkesee
1997 - 1999 Orientierungsstufe Ganderkesee
1999 - 2006 Gymnasium an der Max-Planck-Straße Delmenhorst
06/06/2006 Abitur
10/2007 - 12/2012 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Diplomstudiengang)

Praktika und Auslandsaufenthalte:

09/2006 Volontariat beim 31. „Toronto International Film Festival“ in Toronto, Kanada
10/2006 - 11/2006 Praktikum bei der Tageszeitung „Delmenhorster Kreisblatt“ in Delmenhorst im Bereich Foto/Video, mit anschließender Tätigkeit als freier Mitarbeiter (Pressefotograf)
08/2010 Set-Aufnahmeleiter-Assistenz bei der dffb-Produktion *Sweetness* für den Fernsehsender rbb in Berlin
09/2011 Volontariat beim 36. „Toronto International Film Festival“ in Toronto, Kanada
07/2012 - 08/2012 Kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland (KWA-Stipendium): Recherchen zur Diplomarbeit an der Concordia University in Montréal, Kanada