

Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts

Wolfgang Beilenhoff

Marijana Erstić

Walburga Hülk

Klaus Kreimeier (Hrsg.)

Impressum

Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten
Jahrhunderts

Hrsg. von Wolfgang Beilenhoff, Marijana Erstić, Walburga
Hülk, Klaus Kreimeier

Siegen: Universitätsverlag Siegen – universi 2006

ISBN: 3-936533-20-2

Redaktion: Silvia Abbel, Tiziana Dello Buono, Marijana Erstić,
Jonas Ivo Meyer, Isabelle Neuhäuser

Umschlaggestaltung: Peter Büdenbender, Jonas Ivo Meyer

© bei den Autoren

Distribution:

Universitätsverlag Siegen – universi

Vertrieb:

Adolf-Reichwein-Str. 2

57068 Siegen

Tel.: 0271-740-2346 und -2916

Mail: info@universi.uni-siegen.de

<http://www.universi.uni-siegen.de>

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks und der
fotomechanischen Wiedergabe vorbehalten.

Inhalt

<i>Walburga Hülk</i> Vorwort	7
<i>Frank Kessler</i> Das Gesicht im Kino der Attraktionen	9
<i>Petra Löffler</i> ,Filmgesicht‘. Die Rede vom Gesicht im frühen Film	25
<i>Andreas Käuser</i> Physiognomik – Transformationen eines Diskurses über das Gesicht	53
<i>Claudia Schmölders</i> Physiognomik im Kontext um Béla Balász	81
<i>Silvia Abbel</i> Der Fotodinamismo des italienischen Futurismus und sein Verhältnis zur Malerei: Bragaglia, Boccioni, Balla	107
<i>Marijana Erstić</i> Dynamisierung des Gesichts in Photographie und Film des italienischen Futurismus	135
<i>Volker Roloff</i> Groteske Gesichter in surrealistischen Bildern und Filmen	153
<i>Frank Thomas Meyer</i> Gesichter, Hände, Blicke. Zur Performanz des Arbeiters im Kulturfilm des Nationalsozialismus	173

<i>Martina Dobbe</i> Das zweieinmalige Gesicht	185
<i>Susanne Regener</i> Mediale Taxidermie – Vorstellungen über das Gesicht von Eskimos	207
<i>Ralph Ewerth und Bernd Freisleben</i> Gesichtsdetektion und -erkennung in Bildern und Videos für die medienwissenschaftliche Analyse	229
Autorenverzeichnis	257

Mediale Taxidermie – Vorstellungen über das Gesicht von Eskimos

Susanne Regener (Siegen)

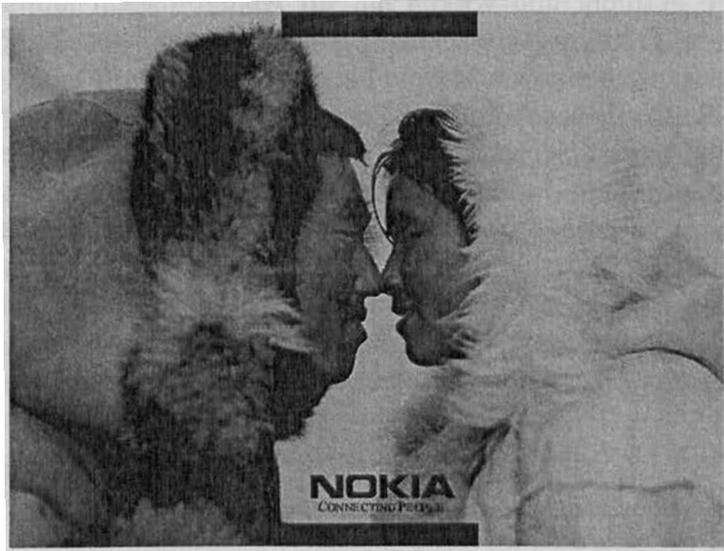


Abbildung 1: Nokia-Anzeige 2004

Grönländer und die ethnographische Taxidermie

Fellnoraks, pelzumrandete Kapuzen, fremde Gesichter reiben sich die Nasen – das finnische Mobilkommunikationsunternehmen Nokia (be)nutzt für seine Werbekampagne „Nokia Connecting People“ ein gängiges Klischee von Eskimos: Sie tragen Fellkleidung, haben geschlitze Augen und statt sich auf den Mund zu küssen, reiben sie sich gegenseitig die Nasen. Ebenmäßige Gesichter, harmonisch im Profil präsentiert, fremd, aus dem ewigen Eis, in traditioneller Kleidung – Mobilkommunikation erzeugt eine Nähe, die an Hautkontakt denken lässt und ermöglicht soziale Nähe über Kulturgrenzen hinweg, so lässt sich die intendierte Message wohl beschreiben.

Die Grönländer, einige Männer und wenige Frauen, die ich im Kopenhagener Stadtteil Christianshavn¹ auf dem Marktplatz beobachte, haben mit diesem stereotypen Bild wenig zu tun. Was ich sehe, sind von Statur kleine und gebeugte Menschen in dänischer Alltagskleidung (Hose, Pullover, Windjacke), die Bierflaschen in einer Plastiktüte verwahren und eine geöffnete Flasche in der Hand halten.² Die Gesichter sind dunkel, gefurcht und wirken alt. Im Alkoholrausch mummeln sie vor sich hin, pöbeln manchmal oder torkeln über den Platz. Outsider, mit denen ich Mitleid habe.

Beide Bilder – das Bild der Reklame und mein persönlicher Eindruck – sind (nicht nur) in Dänemark verbreitete Klischees über Grönländer: Einerseits hat man großen Respekt vor einem ‚ursprünglichen Volk‘, das in der wunderschönen aber rauen und gefährlichen Natur überleben kann, andererseits hat man Mitleid mit diesem Volk, das durch die Einmischung und Kolonialisierung Dänemarks von Alkoholismus, Inzest, Kriminalität und Gewalt gezeichnet ist.³ Und zum Aussehen: ver-

¹ Christianshavn ist ein zentraler, alter (18. und 19. Jahrhundert), urbaner und mittlerweile ‚yuppisierter‘ Stadtteil, der durch den Freistaat Christiana von besonderer Liberalität geprägt ist. Das und die Nähe des Stadtteils zum Hafen mögen die Gründe dafür sein, dass Grönländer sich hier gern aufhalten.

² Bemerkenswerter Weise passen sich die arbeitslosen Grönländer hier in ein Bild der Medienvorgeschichte ein: Auf dem Christianshavn Torv (Marktplatz) wurden 1938 Denkmäler für Grönland aufgestellt (Grönlandsmonument), geschaffen von Svend Rathsack (1885-1941): auf hohem Sockel steht ein metallener, mit Anorak bekleideter Grönländer mit seinem Kajak, und rechts und links davon sind jeweils kleinere Szenen aus Stein, die Frauen, die eine angedeutete traditionelle Bekleidung haben, beim Fischfang und Seehundausnehmen zeigen. Um diese Denkmäler herum sind Bänke gebaut auf denen die arbeitslosen, manchmal bettelnden Grönländer sitzen. Die Szenen der arbeitenden Frauen haben starke Ähnlichkeiten mit Einstellungen aus dem Film PALOS BRUDEFÆRD (PALOS BRAUTREISE) von 1934 (DK, Reg.: Friedrich Dahlsheim). Ein Film, der besonderes Gewicht legt auf die Rekonstruktion eines noch älteren Grönlandbildes.

³ Siehe Karen Brandt: „I Grønland spiser de tarme! Om det visuelle medvirken til danske børns konstruktion af Grønland og Grønlandere“, in: *Unge Pædagoger*, Nr. 7/8 (2003), S. 24-30.

simplifizierend wie hartnäckig ist die Vorstellung, Grönländer – Männer wie Frauen gleichermaßen – trügen Fellhosen und große Anoraks mit einer Pelzkante an der Kapuze.⁴

Dieser Anorak (ursprüngliche Bezeichnung für die wasserdichte Kajakjacke) und die das Gesicht einrahmende Pelzkante werden im Folgenden eine Hauptrolle spielen. Meine These ist, dass die aktuelle Nokia-Reklame zeichenhaft zwei komplementäre Bilder über Eskimos zur Deckung bringt: ein Zeichen für ein Ideal aus amerikanisch-europäischer Perspektive, das zugleich das Fremde des Eskimos zu bannen versucht. Ein Bild scheint eingefroren oder besser noch: haltbar gemacht zu sein. Das ideale Fremdbild ‚Eskimo‘ ist seit den Anfängen der dänischen Kolonisierung Grönlands in literarischen wie photographischen und filmischen Dokumenten geformt und stets aufs Neue reproduziert worden. Ich möchte diese Form von Taxidermie, die schließlich in der dekorativen Profilansicht des Reklamebildes oder entsprechend ähnlicher Filmeinstellungen im Spielfilm *FRÖKEN SMILLAS FORNEMMELSE FOR SNE*⁵ und *ATANARJUAT – THE FAST RUNNER*⁶ bis heute aktuell ist, in ihren historischen Entwicklungsstadien im Dokumentar- und Spielfilm verfolgen.

Taxidermie ist der griechische Ausdruck für die Gestaltung von Haut und bezeichnet die künstlerische Weise der Haltbarmachung von toten Tierkörpern.⁷ Dem toten Tier soll durch diese Kunst der Ausstopfung wieder Scheinleben eingehaucht werden; eine besondere Beobachtungsgabe des Objekts muss für

⁴ Siehe ebd. S. 26. Brandt hat Untersuchungen zum Grönlandbild unter dänischen Jugendlichen gemacht.

⁵ *FRÄULEIN SMILLAS GESPÜR FÜR SCHNEE*. DK 1997, Reg.: Bille August, nach dem weltweiten Erfolgsroman gleichen Titels von Peter Høeg, København 1992.

⁶ *Can 2000*, Reg.: Zacharias Kunuk.

⁷ „La taxidermie est l’art de redonner la vie aux animaux morts, tout en respectant son aspect naturel et son regard. La taxidermie est dotée d’une extrême observation sur la vie des animaux, regarder chaque détail pour ensuite la reconstituer avec ses doigts.“

(<http://www.artsetdecorationsdehourgogne.com/page00010104.html> letzter Zugriff am 7.4.2005).

diesen Prozess der Verbildlichung vorausgesetzt werden. Die auf diese taxidermische Weise verlebendigten Tiere waren lange Zeit Gegenstände einer auf Dioramen aufbauenden Museumsdidaktik: In Naturkundemuseen deutete man den entsprechenden Lebensraum der Tiere mit Versatzstücken und gemalten Hintergründen an. Das präparierte Tier im Museum ist Teil eines Opferkultes unserer Kultur: Hier wird auf hohem symbolischen Niveau gezeigt, wie man mit dem Verlust des Lebens umgehen kann.⁸ Das Diorama als Ensemble einer Reduktion von Leben bei gleichzeitigem Anspruch, Ähnlichkeit zu erzeugen, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa ein paar Jahrzehnte lang auch für ethnologische und Völkerkundemuseen angewendet. Dioramatische Einheiten mit menschenähnlichen Puppen sollten afrikanische und andere fremde Kulturen oder Stämme illustrieren. In diesen Inszenierungen wurde detailreich ‚Kultur‘ nachgestellt.⁹ Diese Ausstellungspraxis hat eine (Vor-)Geschichte in den Kuriositätenkabinetten und ethnographischen Dörfern, auf die ich später noch eingehe.

Die metaphorische Verwendung des Begriffes ‚Taxidermie‘ für Vorgänge medialer Verfestigungen von konkreten menschlichen Ansichten (in der Mediengeschichte von Photographie, Film, Museum) bietet sich an, weil gerade die ersten Expeditions- bzw. Dokumentarfilme über Grönland mit ethnographischem Blick die Natur des Gesehenen gestalten und damit die Bildwerdung des grönländischen Porträts beeinflussen. Und das geschieht deshalb, weil fiktive Grönland-Filme stets in einen dokumentarischen Rahmen eingepasst sind.¹⁰

⁸ Siehe Karl-Josef Pazzini: „Das Museum als Unschuldskomödie“, in: ders. (Hrsg.): *Unschuldskomödien. Museum & Psychoanalyse*. Wien 2000², S. 150-174.

⁹ Das beschreibt z.B. Donna Haraway: *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. New York 1989.

¹⁰ Anregungen zu dieser Studie gab mir die Dissertation von Erik Gant, *Eskimotid: Analyser af filmiske fremstillinger af eskimoer med udgangspunkt i postkolonialistisk teori og med særlig vægtning af danske grønlandsfilm*. Aarhus 2004 (unveröffentlichtes Manuskript).

Meine These ist, dass die taxidermische Variante des eskimoischen Idealantlitzes mit all seinen Konnotationen (naturnah, fremd, unzivilisiert) bis heute in Europa immer wieder reproduziert wird, um einerseits das heile, unschuldige Image des Polar-menschen als Projektionsfläche für in der Moderne Verlorenges-gangenes zu konservieren. Andererseits dient das Image vom *furred-stylish* Eskimo besonders in Dänemark dazu, sich die sozialen und psycho-sozialen Probleme der grönländischen Bevölkerung auf Distanz zu halten, die Folgen der nationalen Kolonial-Politik sind. Distanz wahren kann man offenbar am besten, wenn man das Objekt in ein Traumbild einkleidet.

Mediale Taxidermie ist der Versuch, die fortgesetzte Stigmatisierung der Grönländer¹¹ und damit auch ihren Opferstatus zu verschleiern, indem man der künstlerischen, idealen Gestaltung immer wieder Leben einhaucht. Was uns gezeigt wird, war immer schon Fiktion – *the native* ist eine Erfindung der Kolonisatoren. Der taxidermische Modus beinhaltet eine ethnographische Musealisierungsidee, nach der aussterbende Kulturen für die Ewigkeit gerettet werden sollen, indem man sie archiviert. Die Verlebendigung durch die Ausstopfung setzt voraus, dass das Objekt schon tot ist.¹² Taxidermie leugnet die lebendige Gegenwart ihrer ‚Objekte‘ und im übertragenen Sinne die Eigenständigkeit des Objektes, als das das Fremde gesehen werden sollte.

Eskimo – Inuit und die ersten Feldforschungen in Grönland

Die Kluft zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmung könnte nicht größer sein: Eskimo ist die, ursprünglich französische Fremd-Bezeichnung (Esquimaux) der in der Arktis lebenden

¹¹ Über Grönländer, die ihre eigene Nationalität haben, aber dänische Staatsbürger sind, zu schreiben ohne diese Stigmatisierung (unbewusst) fortzuführen, ist nach wie vor schwierig, da es im Grunde keine objektive Differenz zwischen Dänen und Grönländern gibt. Siehe auch: Lise Tøgeby: *Gønlændere i Danmark. En overset minoritet*. Aarhus 2002, S. 28-30.

¹² Siehe Gant: *Eskimotid* (Anm. 10), S. 77.

Menschen durch amerikanische, kanadische, norwegische und dänische Forscher und geht etymologisch auf indianisch ‚Rohfleischesser‘ zurück.¹³ Inuit nennen sich die Eskimos selbst: Menschen. Zwei völlig unterschiedliche Semantiken haben wir damit vor uns, die gleichzeitig ebenso unterschiedliche Blickkulturen bezeichnen. Das Wort Eskimo führt in die taxidermischen Modi der medialen europäischen und nordamerikanischen Darstellung von Polarbewohnern, gegen die viele Inuit der Gegenwart in der Politik und mit Musik, Kunst und Film ankämpfen.¹⁴

Bereits 1891 sah der norwegische Polarforscher und Schriftsteller Fridtjof Nansen Grönland sehr stark bedroht:

„Sollte man mir auch nicht immer beistimmen, wenn ich mir gelegentlich eine Kritik erlaube oder die Schwäche zeige, ein untergeordnetes Volk zu beklagen, das, vom Giftstachel unserer Zivilisation gestochen, vielleicht nicht mehr zu retten ist [...]“¹⁵

Nansens Blick ist von Mitleid geprägt. Das führt bei ihm zu einer von Superlativen geprägten Beschreibung der Natur und zur Verknüpfung der Grönländer mit der Natur. Das Gemüt des Eskimos sei ein Bild des Meeres, das ihm seinen Lebensunterhalt bietet. „Wie das Meer, verändert sich seine Stimmung“, schreibt Nansen,

„erst im Sturme. ausgelassen heiter bei Sonnenschein und ruhiger See. Er ist ein Kind des Meeres, leichtsinnig, fröhlich, wie die spielenden Wellen, oft aber auch düster wie die schäumende Flut. In seinem Kindergemüte verwischt sich alles schnell.“¹⁶

¹³ Siehe H. P. Steensby: *Om Eskimokulturens Oprindelse. En etnografisk og antropogeografisk studie*. København 1905, S. 9.

¹⁴ Siehe z.B. den Film AUSSIVIK 77 – INUIT ISUMASIOQATIGIFFIAT (DER ORT, WO MENSCHEN SICH TREFFEN UND MEINUNGEN UND ERFAHRUNGEN AUSTAUSCHEN), DK 1977. Reg.: Mike Siegstad. AUSSIVIK 77 ist die Dokumentation der politischen Radikalisierung von Grönländern kurz vor Einführung der Selbstregierung. Siehe Ann Fienup-Riordan: *Freeze Frame. Alaska Eskimos in the Movies*. Washington 1995, S. 162-209.

¹⁵ Fridtjof Nansen: *Auf Skiern durch Grönland. Eskimoleben*. Berlin 1991 (= Vorwort zur Ausgabe von 1891), S. 149.

¹⁶ Fridtjof Nansen: *Eskimoleben*. Leipzig/Berlin 1903, S. 3.

Die Muster von Naturnähe und Infantilisierung, mit denen fremde Völker charakterisiert werden, sind im ethnologischen Blick weit verbreitet:

„Like the representation of the Orient, the representation of the Eskimo is about origins – in this case the origin of society in ‚the pure primitive‘: peaceful, happy, childlike, noble, independent, and free.“¹⁷

Der Eskimo-Film *NANOOK OF THE NORTH* (Robert Flaherty, USA 1922) war einer der ersten Dokumentarfilme, der – wie viele, die noch folgen sollten – die taxidermische Repräsentationsweise verkörperte. Die Taxidermie erfüllt den Wunsch, ein Ganzes zu repräsentieren und *NANOOK* ist der berühmteste Film jener cinematographischen romantischen Präparation:

„Since indigenous peoples were assumed to be already dying if not dead, the ethnographic ‚taxidermist‘ turned to artifice, seeking an image more true to the posited original.“¹⁸

Flaherty machte zwischen 1910-1921 verschiedene Expeditionen in die kanadische Arktis und brachte auf der letzten Reise – die übrigens von einer Pelzfirma gesponsert wurde – seine Filmausrüstung mit. Flahertys Anliegen war es, den Inuit zu zeigen, also angeblich nicht den zivilisierenden Blick zu fokussieren, sondern den Blick, den Inuit selbst auf sich haben. Das hinderte ihn nicht daran, die Kleidung der Protagonisten in den USA designen zu lassen und die Handlungen zu inszenieren. Der zeitgenössische arktische Polarforscher Vilhjalm Stefansson nannte *Nanook* „a most inexact picture of Eskimo life.“¹⁹ Ganz anders reagierte die Presse auf die Uraufführung – der Film wurde als „a realistic portrayal of Eskimos not contrived but elicited from life“ bewertet.²⁰ In beiden Fällen gibt man vor, sich dem Fremden adäquat zu nähern.

¹⁷ Fienup-Riordan: *Freeze Frame* (Anm. 14), S. XI.

¹⁸ Fatimah Tobing Rony: *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. North Carolina 1996, S. 102.

¹⁹ Vilhjalmur Stefansson: *The Standardization of Error* (1928), zit. n. Fienup-Riordan: *Freeze Frame* (Anm. 14), S. 48.

²⁰ Ebd.

Die frühe ethnographische, photographische und filmische Erforschung Grönlands ist mit wenigen Namen im Zusammenhang mit Expeditionen verbunden: der Eskimologe William Thalbitzer filmte als erster 1906 und 1914 in Grönland, der Kulturanthropologe Kaj Birket-Smith beschrieb umfassend die grönländische Kultur²¹ und war in den 1920er Jahren mit dem Polarforscher Knud Rasmussen auf arktischen Expeditionen gewesen. Knud Rasmussen ist für die Tradierung von narrativen und visuellen Mythen über Grönland die wichtigste Persönlichkeit. Er wuchs als Sohn eines dänischen Pfarrers in Grönland zweisprachig auf und kam als Zwölfjähriger nach Dänemark. Die erste Expedition, an der der dreiundzwanzigjährige Rasmussen teilnahm, war die so genannte literarische Grönlandexpedition 1902-04, bei der es um die Sammlung der traditionellen Narrative ging.²² Dann folgten viele arktische Expeditionen, die er mit Grönländern und mit grönländischer Reisetchnik, mit Hundeschlitten, durchführte. Rasmussens ethnographisches Material wurde wichtige Grundlage für das Grönland-Bild der Dänen. In dem populären Bericht der 5. Thule-Expedition, *DEN STORE SLÆDEREJSE*²³ (DIE GROßE SCHLITTENREISE) von 1932 führt er in Wort und Bild Kultur und Aussehen der Eskimos auf die Beschaffenheit der sie umgebenden Natur zurück. Ganz ähnlich wie Fridtjof Nansen war Rasmussen der Meinung, gerade das „große Ursprüngliche“ der Eskimo-Kultur eingefangen zu haben als Beispiel für „menschliche Zähigkeit, Kraft und Schönheit“.²⁴ Die Porträts, die das Werk illustrieren, sind von Fellkapuzen eingerahmte Gesichter (Abb. 2 und Abb. 3).

²¹ Kaj Birket-Smith: *Eskimoerne*. København 1927.

²² Knud Rasmussens Aufzeichnungen der grönländischen Erzählungen sind in *Nye Mennesker (Neue Menschen)* 1905 erschienen. Siehe Inge Kleivan: „Knud Rasmussen“, in: Jørgen Lorentzen u.a (Hrsg.): *Inuit, Kultur og samfund – en grundbog i eskimologi*. Aarhus 1999, S. 41-44.

²³ Knud Rasmussen: *Den store slæderejse*. København 1964⁹ (Original 1932).

²⁴ Ebd. S. 135.



Abbildung 2 und Abbildung 3:
 „Eskimotypen“, aus: Knud Rasmussen:
Den store slæderejse, København 1964

Diese Abbildungen werden als ethnographische, wissenschaftliche Klassifizierungen vorgestellt, d.h. es wird eine Wahrheit im Bild behauptet. In einem anderen photographischen Genre, der idealisierenden Inszenierung von Ethnien als ‚edle Wilde‘, lässt sich Rasmussen auch selbst abbilden. Damit visualisiert er eine Nähe zu den Untersuchungsobjekten, die ihm legendär nachgesagt wird, ebenso wie den bereits zeitlebens initiierten Heldenstatus.²⁵ Die Photographie des unbekanntes Eskimomädchens aus dem Kopenhagener Photoatelier kurz nach 1900 zeigt die Richtung der zeitgenössischen photographischen Visualisie-

²⁵ Siehe die Huldigungen in *Bogen om Knud, skrevet af hans Venner*. København 1943.

nung von fremder Schönheit an: eine europäische Frisur, ein verträumter Blick, Weichzeichner.²⁶ Die Fremde wird dem Eigenen ähnlich gemacht, aber auch idealisierend erotisiert (Abb. 5). Das Porträt von Rasmussen hat eine vergleichbare Diktion: Die traditionelle Fellbekleidung bleibt nur noch angedeutet, die Kapuze ist zurückgeschlagen und bietet eine neue Einrahmung: der Forscher in einer heldenhaften Pose künstlerischer Photographie als *noble native* (Abb. 4).



Abbildung 4: Knud Rasmussen, ca. 1910, aus: *Inuit, kultur og samfund*, Aarhus 1999



Abbildung 5: Lomen Bros, 1903, Courtesy: Kort- og Billedafdelingen, Det Kongelige Bibliotek, København

Mit diesen Abbildungen, die man in der Photographiegeschichte als Künstlerphotographien bezeichnet, wurde das Fremde als exklusiv, als schön, als auratisch und exotisch konnotiert.

Die ersten Filmaufnahmen von Thalbitzer wenden sich ganz von einer solchen Idealisierung ab. Der Film wird in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts dazu verwendet, um die so genannte ursprüngliche Welt der Eskimos abzubilden. Die Men-

²⁶ Zur Künstlerphotographie siehe Verf.: *Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe, Text im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Marburg 1988, S. 40-47.

schen werden zumeist in Gruppen und in Bewegung gefilmt (mit dem Medium sollte auch gezeigt werden, was es zu leisten vermag) – ausgeblendet wird die schon fortgeschrittene Akkulturation mit der verordneten Welt der Kolonisatoren.²⁷ Im Sinne der taxidermischen Idee inszeniert der ethnographische oder Dokumentarfilm der ersten Zeit eine bestimmte Exotik und Fremdheit der Grönländer, die retten zu wollen der Film vorgibt. Sowohl Flaherty als auch Thalbitzer beteiligen sich an einer Museums-idee, die den Menschen zum lebenden Exponat macht, gesehen und dokumentiert durch das Medium Film.

Grönländer-Schauen: Ausstellung im Film

1918 hatte in Berlin der erste Spielfilm Premiere, der sich mit grönländischer Kultur auseinandersetzte: In *DAS ESKIMOBABY*²⁸ spielt Asta Nielsen die Hauptrolle in dem auch von ihr finanzierten Film. Die damals bereits in Skandinavien und Deutschland bekannte Schauspielerin verkleidete sich als Eskimo. In dem Film geht es kurz gesagt um die Konfrontation einer zivilisierten, großbürgerlichen Gesellschaft mit einem indigenen Wesen. Der Grönlandforscher Knud (man beachte die Namensverwandtschaft zum berühmten Polarforscher) bringt die Eskimofrau Ivigtut, in die er sich verliebt hat, mit nach Europa. In der neuen Umgebung verhält sich die Grönländerin aus Sicht des Films kindisch, unzivilisiert und merkwürdig: Sie spielt mit der Notbremse des Zuges, sie isst mit Fingern, sie schläft auf dem Fußboden, sie lächelt Fremde nur an, statt ihnen die Hand zu geben, sie küsst ihren Liebsten nicht, sondern drückt ihre Nase auf die seine. Die Zwischentitel des Stummfilms weisen auf diese kulturellen (und zivilisatorischen) Unterschiede hin, die zugleich die am meisten verwendeten Stereotype über Grön-

²⁷ Siehe Werner Sperschneider: *Der fremde Blick – Eskimos im Film*, unveröffentlichte Dissertation. Aarhus 1998. Ders.: *Grønland på film gennem 100 år*, Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen 1998. Ich danke Werner Sperschneider dafür, dass er mir sein Material zur Verfügung gestellt hat.

²⁸ Dänischer Titel *IVIGTUT*. D/DK 1916, Reg.: Walter Schmidhäusler.

länder überhaupt waren und sind.²⁹ Der Film ist eine bemerkenswerte mediale Transformation der so genannten Völkerschauen, die Ende des 19. Jahrhunderts populär waren.

Der Hamburger Tierhändler und spätere Zoodirektor Carl Hagenbeck hatte bereits 1878 eine Gruppe Grönland-Eskimos im Berliner Zoo ausgestellt.³⁰ In einem Grönlandpanorama mit Iglu und künstlichen Gewässern wurde die Gruppe aufgestellt und führte Kajakkunststücke vor. Bei diesen Ensembles ging es darum, die ethnographische Trophäe lebend zu präsentieren und die Gewohnheiten und Verhaltensweisen der Fremden, ihr Aussehen und ihre traditionelle Kleidung vorzustellen. Sie wurden arrangiert zu *Tableaux vivantes* und gegen Entgelt dem Publikum vorgeführt. „Der Mensch als lebendes Exponat“ – das hatte es schon an den europäischen Höfen des 16. Jahrhunderts gegeben, als die ersten Entdeckungsreisenden Menschen-Beute mit nach Hause brachten und den Kuriositätenkabinetten als „Menschenmenagerien“ einfügten. Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts bauten auf dem Prinzip einer Retrospektive auf, „um die ‚primitiven‘ Lebensformen der Kolonisierten als einprägsamen und sinnlich wahrnehmbaren Kontrast zum unbegrenzten Fortschritt in die Exposition mit aufzunehmen.“³¹ Dabei handelte es sich keineswegs nur um die Präsentation von weit entfernten Fremden; auch Bewohner heimischer Landschaften, wie zum Beispiel die Siebenbürgen, waren in ‚ihren‘ Bauernhäusern schon auf der Wiener Weltausstellung 1873 zu sehen gewesen. Im ersten europäischen Freilichtmuseen, dem von Arthur Hazelius (1891) begründeten Skansen bei

²⁹ Siehe Inge Kleivan: „Kulturkontakt for fuld udblæsning: Stumfilmene ‚Das Eskimobaby‘ (1916) med Asta Nielsen“, in: *Tidskriftet Grønland*, Bd. 44 (1996), Nr. 1, S. 5-22.

³⁰ In dieser Sache hatte das dänische Innenministerium Bedenken, die erst durch die Vermittlung des Wissenschaftlers Rudolf Virchow ausgeräumt wurden. Siehe Adelhart Zippelius, „Der Mensch als lebendes Exponat“, in: Utz Jeggle u.a. (Hrsg.): *Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*. Reinbek 1986, S. 410-429, hier: S. 420.

³¹ Ebd. S. 418.

Stockholm, konnte man neben Trachtenpuppen auch ‚lebende Exponate‘ bewundern.³²

Die Völkerschauen verbanden die taxidermische Idee mit einer Verlebendigung des Museums – im Zoo gab es keine strukturellen Unterschiede zwischen Tier und Mensch. Eine ähnliche populäre Variante didaktischer Aufklärungsarbeit findet sich zur selben Zeit auch auf dem Jahrmarkt: In ihrem Äußeren ungewöhnliche Gestalten wie zum Beispiel Haar-menschen zeigte man als *missing link* zwischen Tier und Mensch. Miss Pastrana, eine Frau mit ungewöhnlich langem Bart und vollständiger Körperbehaarung war in den späten 1850er Jahren ein solcher Erfolg, dass ihr Ehemann und Impresario sie nach ihrem Tod ausstopfen ließ und fortan mit dem Präparat Geschäfte machte.³³

Das Ausstopfen ist eine Fortführung: vom lebenden zum verlebendigten Exponat. Auch hier begegnen sich wieder Wissenschaft und populäre Interessen: In der Kriminalanthropologie benutzt man die Masken von Verbrechern nach ihrer Hinrichtung dazu, sie in möglichst lebensechte Köpfe zu verwandeln, um das Böse für eine Ausstellung im Kriminalmuseum lebendig zu halten. Im medizinisch-pathologischen Bereich werden Körperteile und ganze Köpfe in Lösungen eingelegt.³⁴ Der

³² Ebd. S. 422 f. Großen Protest erweckte die Mitteilung, dass vom 9.-12. Juni 2005 im Augsburger Zoo ein „African Village“ entstehen sollte; siehe Henryk M. Broder: „Zu Besuch im Ethno-Zoo“, in: *Spiegel Online* 13.6.2005: www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/o,1518,360219.00.html; „Man kann nicht so tun, als bestünde Afrika nur aus Savanne“, Interview mit dem Historiker Norbert Finzsch, in: *Spiegel Online* 09.06.2005: www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/o,1518,359755.00.html (10.05.05).

³³ Siehe Franz von Neugebauer: *Hermaphroditismus beim Menschen*. Leipzig (Klinckhardt) 1908, S. 656. Siehe auch: Verf.: „Bartfrauen. Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie“, in: Annette Keck/Nicolas Pethes (Hrsg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld 2001, S. 81-96.

³⁴ Durch die mediale Aktualisierung der Geschichte vom Serienmörder Haarmann in den 1990er Jahren, erinnerte man sich auch wieder seines in Lösung präparierten Kopfes, der in der Göttinger Gerichtsmedizin aufbewahrt ist. Der bekannte Kriminalanthropologe Cesare Lombroso hatte bestimmt, dass sein Kopf ebenfalls auf diese Weise präpariert wird. Vgl.

Philosoph Jeremy Bentham vermachte dem University College London eine stattliche Summe unter der Bedingung, dass er ausgestopft und dort ausgestellt werde.³⁵

Das Thema Taxidermie als Lebendhaltung von visuellen Eindrücken/Ereignissen findet sich also nicht nur als Metapher, sondern ist über lange Zeit Teil populärer und wissenschaftlicher Praxis. Die ersten Filme über Grönland bewegen sich tatsächlich zwischen der Ästhetik von Völkerschauen und dem Gedanken der rettenden Ausstopfung von so etwas wie Ursprünglichkeit.

Zurück zum Film *DAS ESKIMOBABY*: Was inspirierte einen deutschen Regisseur, einen dänischen Autoren und eine dänische Schauspielerin dazu, mitten im Ersten Weltkrieg eine folkloristische Geschichte zu verfilmen? Die dänische Polarforschung stand mit ihrem Protagonisten Knud Rasmussen am Beginn einer wichtigen dokumentarischen Mission; die Kolonie Grönland war für das über Jahrhunderte geschrumpfte dänische Königreich nicht nur Prestige-Faktor, sondern auch von wirtschaftlicher Bedeutung. Der Stummfilm nimmt zeitgenössische gesellschaftliche Begebenheiten auf und macht sich damit quasi zum filmischen Feuilleton. Knud Rasmussen hatte einige Jahre zuvor tatsächlich einen Grönländer, Osarkrak, mit nach Kopenhagen gebracht, über den ähnliche Kulturkontakt-Geschichten kursierten, wie sie der Film *DAS ESKIMOBABY* erzählt.³⁶ Nicht nur die Szenen sind komödiantisch, auch die Kostümierung ist es: Längst hatte eine folkloristische Perspektive das Thema des Fremden eingeholt. Asta Nielsen wird im Film in eine Grönländerin verwandelt, indem sie eine Tracht trägt und das Haar stramm zu einem Dutt mitten auf dem Kopf knotet. Von

Verf.: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München, 1999.

³⁵ Das Ergebnis kann man auf dieser Seite betrachten:

<http://members.aol.com/Philosdog/Bentham.html> (10.05.05).

³⁶ Siehe Kleivan: „Kulturkontaktproblemer“, S. 14-16. Eine andere Inspirationsquelle könnte der Roman von C.M. Norman-Hansen *De glade Smils Boplads* (1909) gewesen sein, der das Fremdsein einer in Grönland geborenen dänischen Hausfrau beschreibt.

beiden Elementen wird gesagt, dass sie einer ethnographischen ‚Echtheits-Prüfung‘ nicht ganz standhalten.³⁷ Aber darauf kam es offenbar auch gar nicht an: Die Ironie lag darin, dass das zeitgenössische Publikum die Konstruktion durchschauen und die bekannte Asta als fremde Grönländerin erkennen sollte. Das war eine Selbstpromotion, die in Deutschland noch nicht glückte – der Film war finanziell ein Flop.³⁸

In DAS ESKIMOBABY wird das Verhältnis zu Fremden thematisiert, wie die Wissenschaft es bestimmt: Der Forscher Knud bringt das Wesen in seine Kultur – er stellt es aus, denn Ivigtut darf ‚Kunststücke‘ vorführen. Dann wird sie anthropometrisch vermessen, sozusagen archiviert, um im nächsten Schritt domestiziert zu werden. Der menschliche Zoo, in seiner Eigenschaft als Aufklärungsmedium und Amüsement hat klare Bezüge zur Wissenschaft und holt sich von dort die Legitimation. Das wird in DAS ESKIMOBABY thematisiert und durch den vielfältigen Einsatz von Ethnologen bei Dokumentar- und Spielfilmen offenbar fundiert.³⁹

Pelz-Mode – das exotische Zeichen

Ivigtut hat durchgängig in diesem Film das dunkle Haar stramm zu einem hoch stehenden Dutt gebunden. Zusammen mit der

³⁷ Siehe ebd. S. 17.

³⁸ Gleichwohl führt aber das Sujet – pseudo-dokumentarische Eskimodarstellung – zur besonderen Inszenierung einer „Naturalisierung der Mimik und Gestik“ durch Asta Nielsen, für die sie von zeitgenössischen Kritikern immer wieder gelobt wurde. Siehe Petra Löffler: *Affektbilder – Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld 2004, S. 231-235.

³⁹ Für den Grönlandfilm generell ist die Mitarbeit von Knud Rasmussen als Berater, Drehbuchschreiber, Filmemacher bedeutend. Rasmussen war außerdem 1933 Assistent in Arnold Francks Film S.O.S. ICEBERG (USA, Universal). Der amerikanische Ethnologe Franz Boas war Chef-Berater der Eskimo-Schauen auf der Weltausstellung in Chicago (1893), der St. Louis-Exposition und der Alaska-Yukon-Pacific Exposition in Seattle 1909 (siehe Fienup-Riordan: *Freeze Frame*, Anm. 14, S. 39.). Peter Freuchen, der langjährige Mitarbeiter von Knud Rasmussen, arbeitete in den 1930er Jahren mit dem amerikanischen Filmemacher W.S. Van Dyke zusammen, u.a. für ESKIMO, USA 1934.

Tracht und einem Kajalstrich, um die Augenpartie zu schmälern, ist dieser Haaraufbau die Eskimo-Requisite. Ein Fellanorak mit Pelz besetzter Kapuze wäre angesichts der Temperaturen in diesem Film zu unrealistisch gewesen; außerdem war dieses Requisit als Warenmarke noch nicht eingeführt. Die Fellkapuze im Film wird dann wichtig, wenn es darum geht, eine deutlich idealisierte Fremdheit darzustellen, während andere Formen der Gesichts- und Körperrepräsentationen das fremde Äußere verwestlichen oder verdänisieren. Ich will meine These mit wenigen Beispielen erläutern.

DEN STORE GRØNLANDSFILM⁴⁰ (DER GROBE GRØNLANDSFILM) von 1922 ist eine Homage an den Polarforscher Knud Rasmussen und handelt von dessen 5. Thule-Expedition. Rasmussen war selbst an diesem Film leitend beteiligt, der ihn als Held für die Einführung dänischer Kultur und dänischer Arbeits- und Produktionstechniken in Grönland ehrt. Die Porträts, die unter dem Zwischentitel „Greenland Beauties“ gezeigt werden, weisen Spuren dieser Dänisierung bei Haarfrisuren und Kleidung auf. Die Grönländer und Grönländerinnen arbeiten jetzt an Maschinen und mit modernen Techniken der Dänen, d.h. sie sollen sich auch nicht mehr wesentlich in Verhalten und Physiognomie von den Dänen unterscheiden.

Auch in dem Film PALOS BRUDEFÆRD⁴¹ (PALOS BRAUTREISE) wird 1934 Knud Rasmussen im Vorspann inmitten eines Massenaufzuges als ankommender ‚Held der Zivilisierung‘ dargestellt, untermalt von der Streichermusik dänisch royalen Festlieder. Die Grönländer sind also schon missioniert – nun kann man sich ihren Bräuchen widmen: Der Film rekonstruiert als *re-enactment* ostgrönländische Lebensformen, die die Schauspieler zwar aus ihrer Kindheit kennen, die aber längst durch dänische Bauweise der Häuser oder dänisch inspirierte

⁴⁰ DK 1922, Reg.: Eduard Schnedler-Sørensen. Das dänische Original dieses Films ist verschollen. Man fand eine in den Niederlanden neu geschnittene Fassung mit niederländischen Untertiteln, die mit Mitteln der EU restauriert wurde. Siehe Sperschneider: *Der fremde Blick* (Anm. 27), S. 111-117.

⁴¹ DK 1934, Reg.: Friedrich Dahlsheim, Buch: Knud Rasmussen.

Kulturtechniken verschwunden sind.⁴² Mit der Rekonstruktion in PALOS BRUDEFÆRD gibt das ‚Mutterland‘ den Grönländern einen Blick auf die Zeit, bevor die Dänen massiv eingriffen – eine Inszenierung, die sich wie eine symbolische Wiedergutmachung von Schuld ausnimmt. Der frühe Eskimofilm zeigte ein großes, durch die Schauspieler verlebendigtes Freilichtmuseum. Die idealisierende Pelz-Mode tritt hier nicht auf. Doch es gibt ein Accessoire, das in gewisser Weise zur Pelzkapuze einführt: das ist der typische Anorak aus strapazierfähigem Baumwollstoff.

Diese Oberbekleidung wird dann im Film QIVITOK – FJELDGAÆGEREN⁴³ (QIVITOK – DER IN DIE BERGE GEHT) von 1956 als ein Symbol für die sanfte Kolonisierung lanciert, für Verstehensprozesse der in Grönland agierenden ‚Entwicklungshelfer‘. Ein solcher ist der Leiter des Koloniepostens Jens Lauritzen (gespielt von dem bekannten dänischen Schauspieler Poul Reichardt), der den Anorak als Stereotyp in Szene setzt. Grönland ist dänisch – der Film kann unter dieser Prämisse das Heimatfilm-Genre abspulen: Die als einfach und traditionell dargestellte Lebensweise der Grönländer wird zum Vorbild und die Natur zum Ausgangspunkt einer Läuterung der überdrehten und psycho-mental blockierten Großstädterin Eva. Anfänglich noch mit Kleid, Mantel und Absatz-Schuhen bekleidet, wandelt sich mit der Katharsis auch Evas Outfit in eine klassisch skandinavische *Leisure-Wear* mit Hosen und grob gestricktem Pullover. Der Anorak ist Understatement des dänischen Boss’: Dieser gibt zwar die Anweisungen für die neue, die dänische Arbeitsweise, zugleich aber will er in der traditionellen Gemeinschaft anerkannt sein, wie ein Ethnologe bei der Feldforschung.⁴⁴ Da auch

⁴² Siehe Sperschneider: *Der fremde Blick* (Anm. 27), S. 118-123. Das *reenactment* gilt besonders für die Sprache als misslungen: Für die Nachvertonung in Kopenhagen hatte man nicht genügend Ostgrönländer finden können und behalf sich mit Westgrönländern, die verschiedene Dialekte sprachen.

⁴³ DK 1956, Reg.: Erik Balling.

⁴⁴ Der Anorak wird ein, in den 1960er bis 80er Jahren in Skandinavien beliebtes Kleidungsstück für links- und *grunge*-orientierte Jugendliche.

dieser Film im Sommer gedreht wurde – verzichtete man auch hier auf die Pelzkanten an den Kapuzen.

Die taxidermische Überlieferung des pelzumflorten Eskimo-Gesichtes hat ihre Grundlegung in einer Tradition nord-amerikanischer Spielfilme über Alaska-Eskimos. Genau genommen beginnt der *fur-style* 1932 mit dem ersten Alaska-Eskimo-Filmstar Ray Mala („the Clark Gable of Alaska“⁴⁵) und dem Film IGLOO⁴⁶. Es folgen weitere Filme mit Mala, in denen immer wieder, bis weit in die 1950er Jahre hinein, die Eskimos als ‚reine Primitive‘, als unschuldige und naturnahe Wesen dargestellt werden, in wunderschönen Fellkostümen und der mit Langhaarfell eingefassten Kapuze (Abb. 6).

In Hollywood-Filmen der 1950er Jahre schmückten sich auch weiße Protagonisten mit diesem arktischen Requisit.⁴⁷ (Abb. 7) Man könnte von einem Zeichen des Missbrauchs der eskimoischen Kulturwelt in dieser Zeit sprechen: Eskimos sind nur noch Statisten und ethnographische Hintergrundfolie, eine zoologische Situation gewissermaßen, vor der sich ein Plot mit ‚Zivilisierten‘ abspielt.

Die Mediengeschichte des dokumentarischen und populären Eskimo-Films, gesehen als taxidermisch motivierte Repräsentation des Fremden, wird mitbestimmt durch andere Medien wie Expeditionsbericht, wissenschaftliche Photographie, museale Darstellungen von Eskimos. Hatte man bei jeder Medialisierung des Eskimo-Themas zumindest den Anspruch einer wenn auch stereotypen ethnologischen Redlichkeit, so verschwindet im späteren Hollywood-Film mit der arktischen Kulisse hingegen jegliches Interesse für die indigene Kultur. Nun wird die Kapuze mit Pelzkante zum Signifikanten für Exotik ganz allgemein.

⁴⁵ Fienup-Riordan *Freeze Frame* (Anm. 14) S XIII.

⁴⁶ IGLOO, USA 1932 Reg.: Ewing Scott (Universal).

⁴⁷ Z.B. in ICE PALACE USA 1959, Reg.: Henry Blake/Vincent Sherman (Warner Brothers), Butt Abbott & Lou Costello: LOST IN ALASKA, USA 1952, Reg.: Jean Yarbrough (Universal)



Abbildung 6: Ray Mala und Lotus Long in ESKIMO, USA 1934, aus: Ann Fienup-Riordan: *Freeze Frame*, Washington 1995



Abbildung 7: Richard Burton und Carolyn Jones in ICE PALACE, USA 1960, aus: Ann Fienup-Riordan: *Freeze Frame*, Washington 1995

In dem Film *Savage Innocents*⁴⁸ spielt Anthony Quinn den Primitiven, und obwohl der Regisseur Nicholas Ray viel recherchiert hat, zeigt der Film 1960 Inuit als simple, kindlich veranlagte, sorglose Menschen. Ein internationaler Cast (ohne Inuit-Protagonisten)

„put on furs, snow goggles, and mukluks to portray the most commonly held stereotypes about Eskimos: [...] that the femme is subservient to the male, that one of their favourite dishes is raw seal-meat [...] and that it is courtesy for an Eskimo ,to offer his wife to a friend“.⁴⁹

Obwohl der Fokus auf die Lebensweise ein anderer ist, sind die Ähnlichkeiten zu DAS ESKIMOBABY unübersehbar: Verhalten, Bräuche, Gebärden werden als unzivilisiert gekennzeichnet und zugleich nobilitiert als eine Ursprünglichkeit, die der Zivilisation verloren gegangen ist.

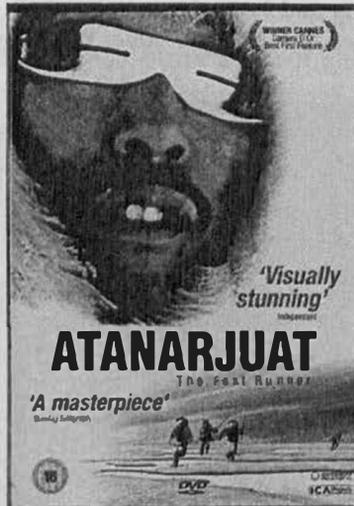


Abbildung 8: DVD-Cover: ATANARJUAT – THE FAST RUNNER, CAN 2000

Resümiert man die photographische und filmische Repräsentation des fremden, eskimoischen Gesichtes, ist bei allen Differen-

⁴⁸ USA 1960 (Paramount), Reg.: Nicholas Ray.

⁴⁹ Fienup-Riordan: *Freeze Frame* (Anm. 14), S. 116, zitiert die *Film Review* der Walt Disney Productions.

zen und Varianten in der visuellen Präparation eine dominante Gemeinsamkeit festzustellen: Nicht das Fremde der Eskimos versucht man zu erkunden, sondern es geht vor allem darum, die Fremden in das Kontrastschema PRIMITIV versus ZIVILISIERT (= MODERN) zu verorten. Dieser manichäische Zugriff führte zur (Ver)Dänisierung und – paradoxer Weise – zur gleichzeitigen Nobilitierung der Inuit. Mediale Taxidermie erweist sich dabei als eine Strategie, die sich das Fremde einverleibt und es dabei harmlos macht – was bleibt ist ein Unterhaltungseffekt. Diese Strategie entbehrt jedem Respekt vor dem fremden Angesicht, d.h. dem Respekt für den Unterschied zum Anderen.⁵⁰

In der Nokia-Reklame zielt die mit den pelzbesetzten Kapuzen suggerierte Nähe zum Fremden auf einen Wiedererkennungseffekt. Bille Augusts Film FRÄULEIN SMILLAS GESPÜR FÜR SCHNEE ist ein Beispiel unter den jüngsten Spielfilmen, wie mit der pelzbesetzten Kapuze eine Zugehörigkeit zu einer nationalen Geschichte und zum ‚Freilichtmuseum Grönland‘ signalisiert wird. Im kanadischen Film ATANARJUAT – THE FAST RUNNER (Abb. 8) fungiert die pelzbesetzte Kapuze als Framing für den ästhetischen Eindruck des *noble native*; die Schneibrille unterstreicht die Abstraktion des Eskimo-Gesichts. ATANARJUAT ist der erste Spielfilm, der von Inuit geschrieben und gespielt wurde.⁵¹ Doch diese Situation bringt für die mediale Umsetzung dennoch keine neue oder kritische Repräsentation des fremden Gesichts oder eine neue Auseinandersetzung mit dem Fremden überhaupt. Die Figur Atanarjuat erscheint wie der wieder aufgetaute Nanook: ein konservierter Eskimo, ein erstarrtes Bild, ein Mythos im Sinne von Roland Barthes. Performance ist hier nicht mehr als schlichtes *re-enactement*.

⁵⁰ Siehe Lars-Henrik Schmidt: *Om respekten*. København 2005, S. 11.

⁵¹ Siehe ausführlich zu ATANARJUAT – THE FAST RUNNER Gant: *Eskimotid* (Anm. 10), S. 335-354.