

Roman Giesen

Der Bergfilm der 20er und 30er Jahre

Abstract:

Anhand der Bergfilme der 20er und 30er Jahre lässt sich die Geschichte eines gesonderten Filmgenres nachvollziehen. Bis heute ist die Rezeption dieser Filme durch unterschiedlichste Interpretationsansätze und kontroverse Diskussionen gekennzeichnet. Die eigentümliche Ästhetik der Darstellung von Hochgebirge, Mensch und Natur kann auf einen historischen Prozess der europäischen Alpenwahrnehmung zurückgeführt werden. Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über wesentliche ideengeschichtliche Hintergründe und wichtige Forschungspositionen zu diesem Genre gegeben werden. Zudem wird erläutert, welche Inszenierungsstrategien in den Bergfilmen zum Einsatz kommen und wie sich die so gewonnene Ästhetik in die Mediengeschichte der Alpen einfügt.

1. Zur Wahrnehmungsgeschichte der Alpen

Um die kulturelle und filmhistorische Bedeutung des Bergfilms der 20er und 30er Jahre zu klären, ist es zunächst notwendig, auf die vorhergehenden Thematisierungen des Berges bzw. der Alpen in bildender Kunst und Literatur einzugehen. Zunächst sind die Alpen, „wenn man das so sagen darf, ein Produkt des 18. Jahrhunderts.“¹ Bis ins 17. Jahrhundert lässt sich kaum ein ästhetisches Interesse an der Bergwelt nachvollziehen. Wenn überhaupt eine Thematisierung der Alpen verzeichnet werden kann, dann war diese, abgesehen von wenigen Ausnahmen², vornehmlich durch negative Bedeutungszuweisungen gekennzeichnet. Bereits die Beschreibung der Alpen als „unzugängliche“ und „schroffe“ Gebirgslandschaft in der *Germania* von Tacitus verweist paradigmatisch auf eine verbreitete kulturelle Wahrnehmungskonvention.³ Die Alpen

¹ Michael Ott: „Die weiße Hölle. Gender- Konzepte im deutschen Bergfilm um 1930“. *Vortrag in der gender- Ringvorlesung im Februar 2006. Soziologisches Institut der LMU.* (unveröffentlichtes Skript) München: 2006: S. 4.

² So z. B. eine berühmte poetische Alpenschilderung in einem Brief Petarcas an Francesco Dionigi vom 26.4. 1336: Petarca. *Dichtungen, Briefe und Schriften.* Hg. v. Hanns W. Eppelsheimer. Frankfurt a. M.: Insel, 1980, S. 88- 98.

³ Cornelius Tacitus. „The Germania & Agricola. with notes by W.S. Tyler“ in: *Perseus Papyrus Resources.*

standen zunächst für eine hässliche, lebensfeindliche, die menschliche Mobilität behindernde „grauenhafte Wildnis inmitten Europas.“⁴ Zur Begründung für diese doch relativ konstante Missachtung und Nichtbeachtung der Alpen lassen sich neben mythologisch- religiösen Weltanschauungen des Mittelalters⁵ besonders die höfischen Natur- und Ästhetikkonzepte unter dem Ancien Régime hervorheben. Wie z. B. die Landschaftsarchitektur der französischen Parkanlagen, oder die zentralperspektivische Ausrichtung der ersten Wanderménagerien⁶ verrät, galten Flora und Fauna vornehmlich dann als ‚schön‘, wenn sie sich nach gesellschaftlichen Konventionen modellieren, an ästhetische Ordnungsvorstellungen der Planbarkeit bis Geometrisierbarkeit anpassen ließen.⁷ Entsprechend war wohl auch die künstlerische Abbildung von Landschaft hauptsächlich dann von Interesse, wenn sie sich mit einem kulturell stark überformten Naturverständnis vereinbaren ließ. Auch in Gemälden barocker Landschaftsidyllen sind Berge vornehmlich kulissenähnlich im Hintergrund zu sehen:

URL: <http://name.umdl.umich.edu/AHT6987.0001.001>, 2005 (zit. 02.09.2009).

⁴ Michael Ott. „Die weiße Hölle.“ (wie Anm.1). S. 5.

⁵ So schreibt z.B. Robert Spindler über das Mittelalter in *Die Alpen in der englischen Literatur und Kunst*. Leipzig: Tauchnitz, 1932, S. 5.:

„Hieß es doch göttlicher Zorn über die sündige Menschheit habe die Bergmassen aufgetürmt und sie mit finsternen, übelwollenden Dämonen bevölkert.“

⁶ Vgl. Jutta Buchner Fuhs. „Gebändigte Wildheit im Stadtraum. Zur Geschichte der Zoologischen Gärten im 19. Jahrhundert“. *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*. Hg. Rolf Wilhelm Brednich/Annette Schneider/Ute Werner. München: Waxmann, S. 291- 304.

⁷ Vgl. Gunter Gebauer. „Auf der Suche nach der verlorenen Natur. Der Gedanke der Wiederherstellung der körperlichen Natur“. *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*. Hg. Götz Großklaus/Ernst Odemeyer. Karlsruhe: Loeper, 1983, S. 101 f.



Abb. 1.: Nicolas Poussin. *Ideale Landschaft*. 1650.

Eine Veränderung der Natur- und damit auch der Alpenwahrnehmung im 18. Jahrhundert wird in der Forschungsliteratur schon früh festgestellt. So bemerkt zum Beispiel Robert Spindler in einer Schrift zu den Alpen in der englischen Literatur und Kunst von 1932 durchaus treffend die negative Konnotation der Alpen bis ins späte 17. Jahrhundert, weist dann aber ein verherrlichendes Idealbild der Alpen als ahistorische Tatsache aus: „Das Auge war eben noch ungeschult, die Großartigkeit und Majestät der Bergwelt zu erfassen, sie ästhetisch zu bezwingen.“⁸

Wie erklärt sich, dass ein Autor nun scheinbar selbstverständlich von den Alpen als einer Landschaft schreibt, die „die Urverwandtschaft zwischen Erde und Mensch, nicht aufgeklärter, doch unlöslicher Zusammenhänge zwischen beseelten Geschöpfen und Allnatur“⁹ repräsentiert? Zeugnisse für diesen Wandel im „alpinen Diskurs“¹⁰ finden sich wiederum in Literatur und bildender Kunst.¹¹ Als einer der ersten berühmten Texte, in dem sich eine positive Aufwertung des Gebirges bemerkbar macht, gilt Albrecht von Hallers Lehrgedicht *Die Alpen* von 1729, in dem der

⁸ Spindler. *Die Alpen in der englischen Literatur und Kunst*. (wie Anm. 5). S. 6.

⁹ Ebd. S. 27.

¹⁰ Ott. „Die weiße Hölle.“ (wie Anm.1). S. 4.

¹¹ Vgl. ebd., Zur Kurzübersicht wichtiger literarischer Texte über die Alpen: *Zwischen Idylle und Tummelplatz. Katalog für das Alpine Museum des Deutschen Alpenvereins in München*. Hg. v. Helmut Zebhauser/Maike Trentin-Meyer. München, (D.A.e.V.), 1996, S. 32- 38.

‚natürliche‘ Lebensrhythmus und das bescheidende Auskommen der schweizer Bergbauern in Opposition zur tugendlosen materiellen Gier der Stadtbewohner der Ebenen gesetzt wird.¹² Ein weiteres literarisches Werk, dessen Rezeption sowohl für eine regelrechte ‚Ästhetisierungswelle‘ der Berge, als auch für die Entstehung des Alpentourismus nicht unterschätzt werden darf, ist Jean- Jacques Rousseaus 1761 veröffentlichter Briefroman *La Nouvelle Héloïse*. Rousseaus Wallisschilderungen prägten maßgeblich die Vorstellung der Alpen als eine der Zivilisation enthobenen, ursprünglichen Landschaft, in der Freiheit, Erhabenheit und die Ferne von ‚irdischen‘ Problemen fortan zu zentralen Themen werden sollten:

In der Tat ist es ein allgemeiner Eindruck, den alle Menschen empfinden, wie- wohl sie ihn nicht alle wahrnehmen, daß man auf hohen Bergen, wo die Luft rein und dünn ist, mehr Freiheit zu atmen, mehr Leichtigkeit im Körper, mehr Heiterkeit im Geiste an sich spürt [...]. Es scheint, als schwänge man sich über der Menschen Aufenthalt hinauf und ließe darin alle niedrigen und irdischen Gesinnungen zurück, als nähme die Seele, je mehr man sich den ätherischen Gegenständen nähert, etwas von ihrer unveränderlichen Reinheit an.¹³

In der *Novelle Héloïse* taucht sowohl die Idee der ‚gesundenden Bergluft‘¹⁴ als auch der Gedanke körperlicher und seelischer Grenzerfahrung auf, der bisweilen noch heute zu gewagten Besteigungen verleitet und in dramatische Überlebenskämpfe mit regem öffentlichen Interesse mündet. Neben dem neuen Landschaftsbegriff hat Rousseau ähnlich wie Haller auch das Bild der Alpenbewohner geprägt. Ein bürgerlich idyllisches Bild beförderte dadurch einen „Alpenmythos“, der laut Roland Barthes „wie eine bastardhafte Mischung von Naturismus und Puritanismus wirkt.“¹⁵ Abgesehen von der literarischen Qualität erinnern die Be-

¹² Vgl. Albrecht von Haller. „Die Alpen“. *Versuch Schweizerischer Gedichte*. Hg. v. Robert Barth u. a. Zürich: Georg Olms, 2006 [1729], S. 21- 58.

¹³ Jean- Jacques Rousseau. *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*. Übs. v. Johann Gottfried Cellius. München: Rellstab, 1978 [1761], S. 77 f.

¹⁴ Vgl. Rousseau. *Julie oder Die neue Héloïse*. (wie Anm. 13). S. 78.

¹⁵ Roland Barthes. *Mythen des Alltags*. Üs. von Helmut Steffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964 [1957], S. 59.

schreibungen der Wallisbewohner bei Rousseau an mancher Stelle schon an spätere ‚Heimatromane‘:

Lächelnd verglich ich bisweilen der Tischgenossen große Bärte und raue Miene gegen die blendende Haut dieser jungen, furchtsamen Schönen, die über ein Wort erröten[...]. Ein wenig aber entsetzte mich ihres Busens außerordentliche Fülle [...].[...] der Luft unveränderliche Reinheit, der Einwohner ungekünstelte Sitten, ihre immer gleiche, untrügliche Weisheit, des anderen Geschlechts lebenswürdige Schamhaftigkeit, seine unschuldige Anmut alles, was meine Augen und mein Herz angenehm rührte, gab ihnen jene wieder, die sie suchten.¹⁶

Besonders in England führte neben wissenschaftlichen Motiven¹⁷ die Popularität literarischer Werke auch englischer Autoren zusammen mit einer aufkeimenden Natur- und Körperphilosophie rousseauistischer Prägung¹⁸ zu einem regelrechten Sturm von Aristokraten auf die Alpen, die „in ihrem Gefolge ganze Scharen von Zeichnern“¹⁹ hatten. Im ausgehenden 19. Jahrhundert, dem ‚goldenen Zeitalter‘ des Alpinismus, schloss sich eine immense Zunahme sowohl von sportlichen oder kolonialpolitisch motivierten Erstbesteigungen, als auch von Erholungskuren in Gebirgsregionen an.²⁰ Der alpine Aufstieg wurde quasi zum Symbol der bürgerlichen Karriere²¹ und die nun idealisierte Landschaft auch Erholungsraum von den Anstrengungen derselben im ‚entfremdenden‘ städtischen Raum. Eine ironische Anspielung auf diesen ersten, mitunter literarisch motivierten Alpentourismus findet sich im Werk Robert Walters:

¹⁶ Rousseau. *Julie oder Die neue Héloïse*. (wie Anm. 13). S. 82 f.

¹⁷ Vgl. Dieter Kramer. *Der sanfte Tourismus. Umwelt- und sozialverträglicher Tourismus in den Alpen*. Himberg: Österreichischer Bundesverlag, 1983, S. 19- 21.

¹⁸ Zur ‚bürgerlichen‘ Interpretation von Rousseaus Natur- und Körperbegriff auch im Hinblick auf Sportphilosophien vgl. Gebauer. „Auf der Suche nach der verlorenen Natur.“ (wie Anm. 7) S. 110- 116.

¹⁹ Spindler. *Die Alpen in der englischen Literatur und Kunst*. (wie Anm. 5). S. 16.

²⁰ Zur Pionierrolle der englischen Alpinisten bis ins späte 19. Jahrhundert vgl.: Burkhart Lauterbach. *Tourismus. Eine Einführung aus Sicht der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Würzburg: Könighausen & Neumann, 2006, S. 145- 152.

²¹ Vgl. Christian Rapp. *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien: Verlagsgesellschaft m.b.H., 1997, S. 27. u. ebenso Barthes. *Mythen des Alltags*. (wie Anm. 15). S. 59.

Im Jahrhundert der zierlichen Manieren und spitzenbesetzten Manschetten hielt sich Jean Jacques Rousseau auf der Bieler- Insel fördernd und vorübergehend auf. Genannter verbreitete eine Menge zarter, sentimentaler Einflüsse, und Wirkungen gingen von ihm aus, die man landschaftsanerkennend nennen kann. Wohlsituierte und Empfindsame begannen für die Natur zu schwärmen, indem sie die Hand aufs Herz legten und in den Himmel emporschauten.²²

In der bildenden Kunst lässt sich nahezu zeitgleich eine Darstellungsrevolution von den Alpen als Hintergrundkulisse am Horizont hin zum zentralen Bildmotiv besonders gut an den frühromantischen Landschaftsdarstellungen von Caspar Wolf zeigen, die u. a. von Albrecht von Haller in Auftrag gegeben wurden. Hier wird nicht zuletzt durch das dargestellte Größenverhältnis von Mensch und Bergmassiv auch die Beziehung von Subjekt und Natur ikonographisch neu verhandelt:



Abb. 2. Caspar Wolf. *Lauteraargletscher*. 1773.

²² Robert Walser. „Die literarische Schweiz“. *Robert Walser. Das Gesamtwerk*. Bd. 9. Hg. v. Jochen Greeven. Genf u. Hamburg: Suhrkamp, 1968 [1931/32] S. 380-383.

Im Zuge der Romantik kann das berühmte Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* von Caspar David Friedrich „als Ikone dieses neuen Verhältnisses von Subjekt und Landschaft gelten, in der sich ästhetische Einheitserfahrung und individuelle Subjekt- Erfahrung überkreuzen.“²³



Abb 3. Caspar David Friedrich. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. 1818.

Mit der rapide zunehmenden Thematisierung der Alpen in bildender Kunst, Literatur und Wissenschaft ab dem 18. Jahrhundert kommt auch die eigentliche Paradoxie der kulturellen Aufwertung der Alpen zu tragen. Erst durch technische Innovationen, die Distribution von Alpenmalerei, später von Reisebroschüren, Fotografien und Filmen - nicht zuletzt durch die Erfindung der Eisenbahn, die die Berge erst zum erreichbaren touristischen Ziel werden ließ - konnten sich die Alpen zum antagonistischen Naturideal der Zivilisation entwickeln. Es ist geradezu ein „Medienverbund“, der „die kulturelle Codierung der Landschaft formier[t], die – ausgerechnet, möchte man sagen – als die kulturfernste, ursprünglichste, ‚wildeste‘ des Kontinents konstruiert wird.“²⁴

²³ Ott. „Die weiße Hölle.“ (wie Anm.1). S. 5.

²⁴ Ebd. S. 7.



Abb. 4.: Ansichtskarte aus Oberstdorf. circa 1930

2. Politische Symbolik der Alpen

An dieser Stelle soll auf eine Tendenz des alpinen Diskurses und auch des real praktizierten Alpinismus hingewiesen werden, die später für die Rezeption der Bergfilme entscheidend werden soll. Die Alpen wurden im Zuge ihrer Wahrnehmungsgeschichte nicht nur zum Dreh- und Angelpunkt medialer und realer ‚Naturerfahrungen‘, sondern auch Symbol politischer Ideologien. Besonders in den ersten Jahren des deutschen Reiches bedeutete die Gründung einzelner alpiner Vereine, die sich später zum deutsch-österreichischen Alpenverein (D.Ö.A.V.) zusammenschlossen „ein wichtiges nationalpolitisches Signal“.²⁵ Durch den Ausbau der Alpenlandschaften mit Hütten und Wegen wurden dieselben schließlich zum strategisch wichtigen Stützpunkt für militärische Ziele. Im ersten Weltkrieg von manchen sogar als Verbündete gegen den Feind bezeichnet²⁶, wurden die Alpen in einer regelrechten Materialschlacht im sogenannten ‚Bergkrieg‘ auch Kriegsschauplatz. Eine Verbindung von genuin militärischen Verfahren mit Freizeitaktivitäten in den organisierten Alpenverbänden, deren Mitgliederzahl sich zwischen 1919 und 1923

²⁵ Rapp. *Höhenrausch*. (wie Anm. 21). S. 29.

²⁶ Vgl. ebd. S. 34. historische Quelle: Leo Handl: „Von der Marmolata Front“. *Zeitschrift des D.Ö.A.V.* (1916): S. 212.

verdreifachte²⁷, kann nach dem ersten Weltkrieg weiterverfolgt werden. Motive wie Kameradschaft oder Praktiken wie ‚gemeinsames Ausrücken‘ wurden in einzelnen Sektionen des Alpenvereins zum Teil bewusst wiederbelebt.²⁸ In den Jahren der Weimarer Republik versuchte man sich dann auch in Deutschland durch mitunter lebensbedrohliche Erstbesteigungen in sportlicher und eben auch nationaler Konkurrenz von den ‚english sportsmen‘ abzugrenzen.²⁹ 1922, also noch vor Hitlers Machtübernahme, wurde im deutsch-österreichischen Alpenverein der ‚Arierparagraph‘ eingeführt, in dessen Folge es sogar zu gewalttätigen Übergriffen auf jüdische Touristen kam.³⁰ Fragt man nach den Gründen, weshalb sich gerade dieser, zuvor eher unpolitisch gewähnte ‚Naturraum‘ offensichtlich als Spielwiese extremer Ideologien anbot, kann neben den genannten Bezügen einiger Alpinisten zum Militär auch auf populäre ideelle, kulturkonservative Vereinigungen verwiesen werden, in denen das eigentlich rosseauistisch, romantisch geprägte Naturverständnis zu einem nationalen und dann auch antisemitisch, rassistischen wurde: Zu denken ist hier zum Beispiel an die Wandervögel³¹, die schon bald nach ihren eher anarchischen Entstehungsjahren häufig, von nationalistischen Chefideologen angeleitet, durch die Lande zogen – oder an die sogenannten Lebensreformbewegungen, die bereits um 1900 mythische und ‚tiefgründige‘ Naturerfahrungen zum exklusiven Privileg ‚Germanischstämmiger‘ postulierten und in Opposition zu einem städtischen jüdischen Intellektualismus setzten³².

Zahlreiche der hier genannten Elemente einer kulturell aufgeladenen Semantik der Alpen, die die immense Bandbreite des ‚alpinen Diskurses‘ nur ansatzweise vorstellt, können in den Bergfilmen der 20er und

²⁷ Vgl. Alfred Müller. *Geschichte des D.Ö.A.V.* Münster, 1979, S. 34.

²⁸ Vgl. Rapp. *Höhenrausch*. (wie Anm. 21).S. 35 f.

²⁹ Vgl. ebd. S. 39.

³⁰ Vgl. Müller. *Geschichte des D.Ö.A.V.* (wie Anm. 27). S. 177 f.

³¹ Vgl. Jan Christopher Horak. „Dr. Arnold Fanck. Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Ders. München: Bruckmann, 1997, S. 26.

³² Vgl. Bernd Wedemeyer. „‚Zurück zur deutschen Natur‘. Theorie und Praxis der völkischen Lebensreformbewegung im Spannungsfeld von ‚Natur‘, ‚Kultur‘ und Zivilisation“. *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*. Hg. Rolf Wilhelm Brednich;/Annette Schneider/Ute Werner. München: Waxmann, 2001, S. 385- 394.

30er Jahre in den verschiedensten Kombinationen wiederentdeckt werden.



Abb. 5. *Stürme über dem Montblanc*. Regie: Dr. Arnold Fanck. 1930.

3. Dr. Arnold Fanck. Pionier des Bergfilms

Als Begründer und Erfinder des Bergfilms gilt allgemein der Geologe Dr. Arnold Fanck, der bereits mit ersten Filmen wie *Das Wunder des Schneeschubs* (1920) oder *Im Kampf mit dem Berge* (1921) mit spektakulären Aufnahmen von Skifahrten für erstes Aufsehen in der noch jungen deutschen Filmszene sorgte, sich aber nur schwer im Filmgeschäft etablieren konnte.³³ Der Durchbruch gelang Fanck erst mit *Der heilige Berg* (1926). Fanck setzte nicht nur auf Natur- und Sportszenen, sondern tendierte in dieser längeren Produktion dazu, die spektakulären Landschaftsaufnahmen in eine melodramatische Spielfilmhandlung einzubetten. Es sollten noch zahlreiche Bergdramen folgen, die zum Teil auch international erfolgreich wurden³⁴ und maßgeblich die Konventionen dieses Genres bestimmten. Fanck entdeckte und förderte zudem die berühmtesten Protagonisten des Genres, wie Luis Trenker, Sepp Allgeier und Leni Riefenstahl. Ein wichtiger Aspekt, der die monumentale Landschaftsinszenierung und auch die immense Popularität der frühen Bergfilme erklärt, ist Fancks ‚Konstruktion‘ eines ‚Bergfilmmythos‘. In autobiographischen

³³ Vgl. Horak. „Dr. Arnold Fanck“. (wie Anm. 31). S. 17 ff.

³⁴ Vgl. ebd. S. 39 ff.

Kommentaren schreibt er immer wieder von einer wundersamen Genesung in den Alpen als Kind, die von einer religiös anmutenden Beziehung zu den Bergen zeugt.³⁵

Außerdem förderte Fanck einen regelrechten Kult um den ‚Realismus‘ seiner Landschaftsaufnahmen, der gerade in den frühen Jahren des Films mit noch eingeschränkten technischen Möglichkeiten erfolversprechend war. Der vorerst nahezu ausschließliche Pionier des Genres wehrte sich immer wieder vehement gegen Kritiker und versicherte seinem Publikum glaubhaft, dass es sich eben nicht um technisch raffiniert erzeugte Simulationen handelte, sondern dass die beeindruckenden Aufnahmen auch auf authentischen alpinen Höchstleistungen gründeten:

Wir arbeiten vier Wochen täglich in dem wildesten Montblanc- Gletscherbruch (Bosson- Gletscher), den es wohl in den Alpen gibt, in einer Exponiertheit, von der sich weder Presse noch Publikum irgendetwas träumen lassen [...]. Ganz abgesehen, daß mir eine derartige Reklame nie lag [...], hielt ich mein Publikum stets für intelligent genug, aus meinen Filmen selbst herauszuspüren, daß hier wirklich mit Aufopferung, ungewöhnlicher Zähigkeit und vor allem mit ganz großem alpinen Können eine ehrliche Arbeit geleistet wird, ohne die das Entstehen derartiger Filme ja gar nicht möglich wäre.³⁶

Andererseits waren es aber gerade technisches Know-how und von Hollywood-Produktionen noch weitgehend unabhängig eingeführte Drehtechniken, die die Spezifika der Bergfilmästhetik maßgeblich beeinflussten und prägten.³⁷ Zudem gelten die Bergfilme als erste filmische Zeugnisse von Außenaufnahmen, „zu einem Zeitpunkt, da sonst im deutschen Film fast nur Atelieraufnahmen zu sehen waren“, weshalb Sieg-

³⁵ Vgl. Arnold Fanck. „Lebenslauf“. (Manuskript NAF). 1940. zit. n. Horak „Dr. Arnold Fanck“. (wie Anm. 31). S. 22.

³⁶ Arnold Fanck. „Brief an die Chefredaktion der *Dresdner Neuesten Nachrichten*“ (1930). zit. n. Arnold Fanck. „Veröffentlichtes und Unveröffentlichtes.“ *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Jan-Christopher Horak. München: Bruckmann, 1997, S. 146.

³⁷ Vgl. Thomas Brandlmeier: „Sinnezeichen und Gedankenbilder. Vier Abschnitte zu Arnold Fanck“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Jan-Christopher Horak. München: Bruckmann, 1997, S. 73.

fried Kracauer diese „Naturdokumente“ auch als „unvergleichliche Leistungen“³⁸ bezeichnete.

4. Zur Rezeptionsgeschichte der Bergfilme

Jan Christopher Horak teilt die Rezeptionsgeschichte von Fancks Filmen, die auch repräsentativ für spätere Bergfilme anderer Regisseure angenommen werden kann, in vier Phasen ein:³⁹

Die erste Phase beschreibt die, durch intensive Kontroversen gekennzeichnete, zeitgenössische Rezeption in der Weimarer Republik. Im konservativen bis rechtsextremen Lager wurden Fancks Werke bejubelt. In einer nationalsozialistischen Zeitungen gilt der Aufstieg der Protagonisten in *Der heilige Berg* sogar als Sinnbild für den „Wiederaufstieg“ des deutschen Volkes.⁴⁰

Von Seiten der Linken heißt es zum gleichen Film in *Der Montag Morgen* vom 20. 12. 1926 wenig schmeichelhaft: „Was an unerträglicher Großmäuligkeit, an betrogener und betrügerischer Aufgedunsenheit hier niederprasselt, ist mehr als in 20 Hitlerversammlungen.“⁴¹ Und auch Axel Eggenbrecht notiert in *der Weltbühne*: „Überraschend ist jedenfalls die faustdicke Fidusstimmung, die aufdringliche Propaganda für Höhengeschlecht und Edelblond [...]“⁴²

In der zweiten Rezeptionsphase der frühen BRD, wurde der „Altmeister des Bergfilms“ von einem Nachkriegspublikum als ‚Säulenheiliger‘ der deutschen Filmgeschichte neu entdeckt.

Die dritte Rezeptionsphase setzte vor allem durch Siegfried Kracauers teleologisch ausgerichtete Filmgeschichte *Von Caligari bis Hitler* in den 60er Jahren ein, die Fancks Filme vornehmlich ideologiekritisch, als Vorbote des Faschismus interpretierte.⁴³

³⁸ Siegfried Kracauer. *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Hamburg: Rowohlt, 1958, S. 70.

³⁹ Zu den vier Phasen der Rezeption vgl. Jan- Christopher Horak, „Vorwort“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Ders. München: Bruckmann, 1997 S. 8 f.

⁴⁰ Bericht aus der *Westfälischen Volkszeitung* (11.01.1927). zit. n. Horak. „Dr. Arnold Fanck“. (wie Anm. 31). S. 33.

⁴¹ Filmkritik aus *Der Montag Morgen* (20.12.1926). zit. n. ebd. S. 33.

⁴² Axel Eggenbrecht. *Weltbühne* (11.01.1927). zit. n. ebd. S. 33.

⁴³ Vgl. z. B. Ulrich Gregor/Enno Patalas. *Geschichte des Films 1895- 1939*. Reinbek, Rowohlt, 1976.

Seit den 90er Jahren kann eine vierte Phase verzeichnet werden, in der versucht wird Kracauers etwas einseitige Darstellung zu erweitern und besonders ästhetische Merkmale und Genrekonventionen zu berücksichtigen, die sich nicht zwangsläufig analog zu politisch-ideologischen Ausrichtungen interpretieren lassen.

Ein neuerer Untersuchungsgegenstand ist die Auseinandersetzung mit ‚Genderkonstellationen‘ im Bergfilm. Da die fanckschen Bergfilme vornehmlich von Liebesdramen handeln, ist gerade die Geschlechterdifferenz zu einem wichtigen Forschungsschwerpunkt geworden. Entsprechend wird auch Kracauers mangelnde Berücksichtigung dieses Aspekts in der Sekundärliteratur moniert.⁴⁴

Ohnehin bieten sich Filme allgemein wegen ihrer „Anschaulichkeit“ gerade deshalb für Untersuchungen der *Gender*-Forschung an, da das Medium Film „- anders als die Literatur mit ihren unklaren Erzählstimmen - gar nicht umhin kann, *Bilder* von Männern und Frauen zu repräsentieren.“⁴⁵ Auffallend ist an den Bergfilmen gerade die Koppelung weiblicher und männlicher Charaktere an bestimmte Raumkonstellationen. Michael Ott hat zu dieser Verfahrensweise, die sich wie ein roter Faden durch die fanckschen Bergfilme zieht, einen schlüssigen Gengrevergleich mit dem Western angeboten. Denn beide Filmtypen, Bergfilm wie klassischer Western, sind durch ein hohes Maß an konventionalisierter Topik und auch stereotyper Rollenmuster von Mann und Frau gekennzeichnet:⁴⁶

Entsprechend sind die Innenräume – Hotel oder Ranch, wohin sich die seltenen Frauen des Western flüchten müssen –, andererseits die öffentlichen Räume wie Saloon, Dorfstraße Prärie, in denen die Männer kämpfen – deutlich geschlecht-different codiert.

Ganz analog zum Western lässt sich im Bergfilm „eine stark klischeehafte Topografie von Stadt (wenn sie denn vorkommt), Gebirgsdorf und Berg- und Gletscherwelt selbst“ feststellen. Und ebenso sind es im Bergfilm vornehmlich geschützte Institutionen, wie die Berghütte oder das

⁴⁴ Vgl. Eric Rentschler. „Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Jan-Christopher Horak. München: Bruckmann, 1997, S. 86.

⁴⁵ Ott. „Die weiße Hölle.“ (wie Anm.1). S. 2.

⁴⁶ Vgl. zu den Folgenden Thesen :Ott. „Die weiße Hölle.“ (wie Anm.1). S. 3 f.

heimatliche Hof, in denen vornehmlich Frauen anzutreffen sind. In Opposition dazu werden die alpine Wildnis, Firnlandschaft und Eiswüsten, Orte von heldenhaften Männlichkeitserfahrungen.

Im Unterschied zum Western ist aber „die Differenzachse [...] eine klar vertikale: Je höher der Raum, desto ausschließlicher männlich, könnte man sagen.“ Außerdem kann der Berg nicht nur als Sinnbild geschlechtsspezifischer Rollenmuster oder als Spiegelbild des Seelenlebens der Protagonisten verstanden werden, „sondern er ist selbst Protagonist, und ihm gegenüber – als einem dritten der sozialen Relationen – konstituieren sich erst die Differenzen und Identitäten des humanen Personals.“

Ein einschlägiges Beispiel für Michael Otts Thesen bietet schon Fancks erster großer Kinoerfolg, *Der heilige Berg*. Dieses Drama handelt vom Konkurrenzkampf zweier Freunde um die Tänzerin Diotima (Leni Riefenstahl). Mit dem Plot ist eine weitere Genrekonvention gekennzeichnet, nämlich die Konstellation „Eine Frau, zwei Männer mit Seil, ein Berg“⁴⁷.

Zu Beginn des Films ist Diotima tanzend am Meer zu sehen, während im Hintergrund in heroischer Pose Luis Trenker (alias „Der Freund“) auf einem Felszacken eingeblendet wird und damit die vertikale Differenzachse von Frau und Mann an Meer und Berg exemplarisch dargestellt wird. Im Verlauf des Films ist dann die Tänzerin Diotima wiederum im städtischen Tanzpalast, (den Niederungen des Tals) zu sehen. Der für sie höchste erreichbare Ort bleibt die Almhütte, während alpine Gefahren Männersache sind und beide Kameraden bis in eisige, lebensbedrohliche Höhen gelangen. Auch der Berg wird als Repräsentant vornehmlich männlicher Gefühlswelten in Szene gesetzt: Als „Der Freund“ von Ferne Vigo mit dem Kopf auf Diotimas Schoß knien sieht, glaubt er sich betrogen. In der folgenden Überblendung brechen Felsbrocken des Berges, wohl metaphorisch für das ‚gebrochene Herz‘ ‚des Freundes‘, im Hintergrund ab.

Bei einer gemeinsamen Klettertour der beiden Kameraden kommt es schließlich zum dramatischen Finale. Im Streit um Diotima stürzt Vigo von einem Felsvorsprung. „Der Freund“ kann ihn gerade noch an einem Seil festhalten. Nach einer stürmischen Nacht des Haltens und Bangens, die letzten Kräfte verlierend, stürzt sich „der Freund“, dann schließlich,

⁴⁷ Ebd. S. 10.

statt sein eigenes Leben zu retten, mit Vigo in den Tod. Im finalen Schriftzug dieses Stummfilms heißt es: „Über allem stand ewige Treue.“ Mit einer so gearteten Inszenierung ‚männlicher Tugenden‘ lässt sich dann gerade anhand der Genderthematik auf die ideologiekritischen Ansätze von Siegfried Kracauer zurückverweisen. Denn es gehört bekanntlich zu den Merkmalen faschistoider Ideologien einen heroisierenden Männlichkeitskult einhergehend mit dem Willen zur unbedingten Treue bis zur Todesbereitschaft zu propagieren.⁴⁸

Unreife und Hochgebirgsschwärmerei gingen hier Hand in Hand.[...] Mehr noch, die Vergottung von Gletschern und Felsen, wie sie in diesem Film betrieben wurde, ließ bereits jenen Antirationalismus erkennen, den sich die Nationalsozialisten dann zunutze machten.⁴⁹

Kracauers These lässt sich an dieser Stelle noch spezifizieren. Fancks Film muss nicht schon eindeutig, wie bei Kracauer immer wieder zu lesen ist, die Psychologie einer Nation repräsentieren und dann als unwiderruflicher Vorbote des Faschismus gelten. Vielmehr sind es bestimmte ‚gemeinsame Nenner‘ alpiner Begeisterung und des Faschismus wie eben Männlichkeitskult und Risiko- bis Todesbereitschaft, die zwar in durchaus unterschiedlichen Kontexten auftauchten, sich dann aber ideal ‚verrechnen‘ ließen. Im Zuge der historischen Ereignisse kann dann ein Film wie *Der Heilige Berg* durchaus als „eine mentale Schule des Untergehens, auf die man 15 Jahre später in Stalingrad zurückgreifen konnte“⁵⁰, angesehen werden.

Vor allem die charakteristische Geschlechterkonstellation setzt sich in Fancks nächstem Kinoerfolg *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929) fort: Ein Witwer namens Dr. Krafft, dessen Frau vor Jahren an einem Berg tödlich verunglückt ist – trifft in einer Bergregion auf ein junges Liebespaar. Gemeinsam machen sich die drei auf den Weg zum Piz Palü. Noch deutlicher und konstanter als in *Der heilige Berg* wird der Berg hier als Handelnder inszeniert, der den menschlichen Protagonisten zum einen in statischen redundanten Großaufnahmen monumental bedrohlich – und

⁴⁸ Vgl. dazu: Susan Sontag. „Faszinierender Faschismus“. *Im Zeichen des Saturn*. Üs. von Werner Fuld u. a. München, Carl Hanser, 1981 [1980], S. 125- 146.

⁴⁹ Kracauer. *Von Caligari bis Hitler*. (wie Anm. 38). S. 72.

⁵⁰ Ott. „Die weiße Hölle.“ (wie Anm.1). S. 12.

dann wieder mit Aufnahmen von Eiswinden und Schneestaubwolken virtuos beweglich, gegenübergestellt wird.

Als das Trio unter eine Schneelawine gerät, wählt Dr. Krafft trotz des Wissens um nahende Rettung wenig rational den Freitod in einem ‚Schneewittchen- Eissarg‘ in der Gletscherspalte – „vereint sich im Tod im Eis mit seiner verlorenen Geliebten.“⁵¹ Damit wird nicht nur das bekannte Muster der Konflikte zwischen Mann und Frau aufgenommen, sondern sogar noch gesteigert, indem es an märchenhaft mythologischen Stoff gekoppelt wird.

In einem weiteren Klassiker des Genres *Stürme über dem Montblanc* (1930) macht sich ein, wenn auch nur vorübergehender, Wandel der Frauendarstellung bemerkbar: Leni Riefenstahl in der Figur der Tochter und Assistentin eines Astronomen (Hella Armstrong), steht in Funkkontakt mit einem Wetterwart am Montblanc, der in dem Drama um Liebe und Betrug am Ende gerade noch vor den Eisstürmen des Berges gerettet werden kann. Die Zeichen der Geschlechterstereotype scheinen sich in diesem Film zunächst aufzuheben, ja sogar umzukehren; denn Leni Riefenstahl stellt hier eine geradezu moderne, sportliche Frau dar, die auch auf die höchsten Felsregionen nicht meidet.



Abb. 6. *Stürme über dem Montblanc*. Regie: Dr. Arnold Fanck. 1930.

⁵¹ Ebd. S. 14.



Abb. 7. *Stürme über dem Montblanc*. Regie: Dr. Arnold Fanck. 1930.

Allerdings wird der erste Eindruck einer emanzipierten Frau bald eingeschränkt, denn am Ende des Films landet die Protagonistin dann für konservative Gemüter versöhnlich und wiederum bildlich konkretisiert, am heimischen Herd.

Auch ein neuer Typus Mann taucht in *Stürme über dem Montblanc* mit dem Freund des Wetterwarts im Tal auf. Als kränklicher Ästhet karikaturähnlich in Szene gesetzt, symbolisiert dieser aber ganz im Sinne der Hoch-Tiefmetaphorik eher den negativen Gegenpart zum Wind und Wetter trotztenden Wetterwart.



Abb. 8. Carl Spitzweg. *Der arme Poet*. (Ausschnitt) 1839



Abb. 9. *Stürme über dem Montblanc*. Regie: Dr. Arnold Fanck. 1930.

Stürme über dem Montblanc wurde schließlich auch zum Anstoß für Siegfried Kracauer auf Inszenierungsmerkmale hinzuweisen, die sich zwischen Bergfilmen und den späteren NS- Parteitagfilmen von Leni Riefenstahl ähneln. In der Anfangssequenz von *Stürme über dem Montblanc* ist ein Panoramablick über einem Wolkenmeer zu sehen, den Riefenstahl in *Triumph des Willens* nahezu identisch aufgriff.⁵² Solche Naturpanoramen, von denen der Übergang zu Bildern von Hitlers Gefolgsmassen aus der Vogelperspektive fließend erscheint, erhärten den Verdacht einer schon faschistoiden Naturästhetik. Doch auch hier gilt:

Ins Faschistische kippt das erst um, wenn die Ästhetik den Gegenstand mit Gewalt vermitteln will: Hitler, der - in Riefenstahls *Triumph Des Willens* – aus Fanckschen Wolken herabsteigt mit naturrechtlicher Legitimation.⁵³

Ein weiteres filmästhetisches Analogon der Bergfilme zu den Parteitags- und Olympiafilmen ist die effektvolle Inszenierung von Fackellicht mit dunklen Kontrasten⁵⁴, die Riefenstahl ebenso den Fackelskiläufen der frühen Bergfilme ihres Lehrers Arnold Fanck und ihrem eigenen Regie-debüt *Das blaue Licht* (1932) entlehnt zu haben scheint:

⁵² Kracauer. *Von Caligari bis Hitler*. (wie Anm. 38) S. 168.

⁵³ Brandlmeier. „Sinngesetze und Gedankenbilder“. (wie Anm. 37). S. 69.

⁵⁴ Zur Symbolik von Licht und Schatten im Nationalsozialismus vgl. Albrecht W. Thöne. *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva, 1979.



Abb. 10. (Fackelskilauf) *Der heilige Berg*. Regie: Dr. Arnold Fanck. 1926.

Auch der wohl bekannteste Film des Genres „Der Berg ruft“ (1937) von Luis Trenker bleibt den Genrekonventionen weitgehend treu. Die Geschichte handelt vom historischen Wettstreit der Erstbesteigung des Matterhorns zwischen dem Engländer Edward Whymper und dem Italiener Antonio Carell (im Film Luis Trenker). In diesem Film ist wiederum die räumliche Codierung ausschlaggebend. Es gilt, je höher sich die Protagonisten auf der Raumachse bewegen, desto höher die realisierbaren Ideale. Im filmischen Erzählverlauf gewinnt Edward Whymper den Kampf um die Erstbesteigung. Beim Abstieg reißt ihm allerdings das Seil, so dass seine gesamte Begleitmannschaft in den Tod stürzt. Im Tal angekommen wird ihm vor Gericht vorgeworfen, er habe das Seil aus Opportunismus durchgeschnitten. Schließlich besteigt Carell das Matterhorn erneut und findet das gerissene Seil, womit er anschließend Whymper entlastet. Entsprechend der Hoch- Tiefmetaphorik ist das Tal Ort falscher Anschuldigungen und Intrigen, in der Hochebene finden sich immer wieder Freunde und Verbündete, der Gipfel ist schließlich lediglich den Heroen Carell und Whymper zugänglich.⁵⁵

⁵⁵ Vgl. Rapp. *Höhenrausch*. (wie Anm. 21). S. 214- 229.

5. *Die Abbildbarkeit des Berges*

Mit den genannten oft redundanten ikonographischen Mustern der Bergfilme kann noch nicht hinreichend erklärt werden, wieso besonders in den Aufnahmen der Berge selbst ein bis heute eigentümlicher Reiz liegt. Als Indiz für diese andauernde Faszination sei nochmals auf den Aufsatz von Thomas Brandlmeier verwiesen, der das fancksche Gesamtwerk als die „summa natura denatura“ der bürgerlichen Naturästhetik versteht:

Vom Herrschaftsblick der Renaissance über die heroische Landschaft, von der poetischen Gerechtigkeit der Naturgewalten über die Funktionalisierung, Ideologisierung und Remythologisierung von Natur, von der Naturromantik über die neue Idolatrie, von der Projektion sozialer Verhältnisse über abgeschmackte soziale Metaphorik, von der wissenschaftlich-technischen Naturbeherrschung bis zum modernistischen Spiel mit Naturformen kommt bei ihm jede Variante unserer tatsächlichen Entfremdung von der Natur vor.⁵⁶

Welche Techniken der Landschaftsinszenierung für das Projekt der Naturästhetisierung kommen bei Fanck und seinen Schülern hier zum Tragen, die diese weitreichenden Vergleiche rechtfertigen? Welcher Bildcharakter der Repräsentation des Berges kann dabei konstatiert werden, wenn man einmal von der inszenatorischen Bindung des Berges an Figurenkonstellationen und Filmhandlung absieht? Ein Text, der zur Erhellung dieser Fragen beitragen kann, ist das philosophische Essay *Die Alpen* von Georg Simmel, in dem Kriterien der Mimesis der Alpen, allerdings in der bildenden Kunst, verhandelt werden. Zunächst legt Simmel bestimmte Wahrnehmungskategorien des Menschen fest, an die sich dessen ästhetisches Empfinden bindet:

Die allgemeine Herrschaft der Vorstellung, der ästhetische Eindruck des Anschaulichen beruhe auf seiner Form – verbirgt es uns all zu oft, daß diesen Eindruck noch ein anderer Faktor bestimmt; Das Größenmaß, in dem der Eindruck sich bietet. Wir sind gar nicht imstande, eine reine Form, d.h. das bloße Verhältnis von Linien, Flächen Farben zu genießen, sondern, wie unsere

⁵⁶ Brandlmeier. „Sinngesetze und Gedankenbilder“. (wie Anm. 37). S. 80.

sinnlich, geistige Art nun einmal beschaffen ist, bindet sie diesen Genuß an eine bestimmte Quantität solcher Formen.⁵⁷

Die Alpen widerstreben laut Simmel aufgrund der immensen Quantität der Formen und ihrer ungeheuren Masse jenen menschlichen Wahrnehmungsgewohnheiten und entziehen sich deshalb einer ästhetischen Repräsentation.⁵⁸ Anschließend leitet Simmel aus diesen Setzungen eine an die Höhe der Alpenregion gebundene transzendente Wirkung auf die menschliche Seele ab.

Da das Transzendente an sich formlos sei, stünde das Hochgebirge „mit der Unerlöstheit und der dumpfen Wucht seiner bloßen Materie und dem gleichzeitigen überirdisch Aufstrebenden“ als ein Symbol für das Transzendente an sich, das bei der Ansicht ‚in natura‘ beide Extreme „zu einem [inneren R.G.] Klang“ verbinde.⁵⁹

Das Problem dieses transzendenten Landschaftsimpressionen ästhetisch einzufangen, verdeutlicht Simmel nicht ganz zufällig an den Alpenmalern Segantini und Hodler⁶⁰, deren Ziel es im Zuge symbolistischer Tradition war, gerade religiös, mystisch anmutenden Eindrücke darzustellen:



Abb. 11.: Ferdinand Hodler. *Der Niesen*. 1910.

⁵⁷Georg Simmel. „Die Alpen“. *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*. Berlin: Wagenbach, 1986 [1923], S. 125.

⁵⁸ Ebd. S. 125 f.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 127.

⁶⁰ Vgl. ebd.

Damit formuliert Georg Simmel einen voraussetzungsvollen Naturbegriff. Er stellt die Alpenlandschaft nicht nur als antagonistisches Prinzip der Zivilisation gegenüber, sondern bindet Natur an eine transzendente Ebene, die nicht nur räumlich *über* der menschlichen Natur steht. Dieser philosophische Ansatz steht dabei durchaus in rousseauscher Tradition. Da mit dem Verweis auf eine kosmische Verbindung der Natur, die für den einzelnen seelisch erfahrbar werden kann, ein wesentlicher Aspekt des literarisch konzipierten Werkes des französischen Denkers formuliert ist:

Vorher waren wir nur mit dem beschäftigt, was uns berührt, *was uns unmittelbar umgibt*; doch jetzt sind wir plötzlich unterwegs über den Globus und laufen zu den äußersten Regionen des Universums. Dieser Unterschied ergibt sich aus dem Fortschritt unserer Kräfte und der Neigung unseres Gemüts.⁶¹

Simmels These soll hier dahingehend abgeschwächt werden, dass nicht von einer kulturell unabhängigen Natur der ‚*conditio humana*‘ ausgegangen werden soll, die eine konkretisierbare, umfassende Wirkung der Alpenansicht erklärt. Es sind vielmehr Texte, wie der von Simmel, die solche Landschaftseindrücke zum Naturell kultureller Alpenwahrnehmung werden ließen. Für eine Interpretation der Bergfilme kann aber der Gedanke des Massenmoments und das einhergehende Repräsentationsproblem fruchtbar gemacht werden. Denn mit dieser Überlegung wird deutlich, dass der Film als Medium mit bestimmten technischen Voraussetzungen immer nur inszenierte Bildfolgen und Ausschnitte von Gebirgsmassen mit verschiedenen Brennweiten und Belichtungstechniken festhalten kann, die dann eben keine naturalistische Alpenansicht ‚*in natura*‘ simulieren. In Zusammenhang mit der bildlichen Konstruktion einer Landschaft wird dann auch Simmels Überlegung der transzendenten Symbolik der Alpen für die Bergfilme relevant. Wie z. B. aus Fancks autobiographischen Intentionen und der ikonographischen Tradition der Bergfilme abgeleitet werden kann, war es ein wesentliches Ziel, den Eindruck göttlicher Erhabenheit des Gebirges filmisch umzusetzen. Somit wird die bildliche Repräsentation der Alpen nicht zum Problem menschlicher Wahrnehmung an sich, sondern zu einem der filmischen Inszenierung in einem diskursiven Kontext. Anders als die symbolistischen Maler

⁶¹ Jean Jacques Rousseau. *Émile*. Zit. n. Georges Poulet. *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1985, S. 104.

Hodler und Segantini arbeitet der Bergfilm nicht mit geschickten Linienführungen und versucht auch nicht lediglich ein, wie noch von Simmel propagiertes, ruhendes Moment der Firnlandschaft festzuhalten. Gerade in den frühen fanckschen Bergfilmen wird deutlich, wie mit einer Vielzahl von Filmtechniken eine zusammenhängende beweglich-dynamische Bildsprache geprägt wird. So etwa in *Die weiße Hölle vom Piz Palü*, in dem sich statische Panoramaaufnahmen des Berges durch den gesamten Filmverlauf ziehen und von Aufnahmen virtuoser Schneestürme und Lawinenmassen abgelöst werden: Der Berg als ruhendes Symbol überirdischer Erhabenheit und gleichzeitig unberechenbar beweglich, über Leben und Tod entscheidend. Immer wieder zeigen sich auch Einstellungen, in denen lediglich Ausschnitte des Piz Palüs ohne den Gipfel zu sehen sind, als ob die filmischen Aufnahmemöglichkeiten der gewaltigen Masse und Höhe des Berges nicht gewachsen wären. Auch in *Stürme über dem Montblanc* lassen sich Anklänge einer übersinnlichen Landschaftsinzenierung festmachen, wenn zum Beispiel die Wolkenmeere über dem Montblancgipfel hinaus im Zeitraffermodus von Orchestralmusik untermalt in extraterrestrische Höhen schweben. In diesem Film wird zusätzlich Technik selbst thematisiert und damit der Dualismus Mensch und Natur um ein Drittes erweitert: die sich öffnende Sternwarte und ein sich mechanisch aufrichtendes Fernrohr als ‚Weltraummedien‘, aus der Froschperspektive aufgenommen, scheinen vergleichbar bedrohlich und ‚anbetungswürdig‘ wie der Berg. Ebenso greifen die Macher der Bergfilme auf den aus der bildenden Kunst bekannten Effekt des Größenverhältnisses von Mensch und Landschaft zurück, wenn z. B. Sepp Rist sogar in derselben Pose wie *Der Wanderer über dem Nebelmeer* über den wolkenverhangenen Montblanc blickt; oder wenn in den spektakulären Aufnahmen von Skifahrten die Personen mehr wie fahrende Spielzeugfiguren auf den ruhenden Schneemassen aussehen. Gerade mit der Möglichkeit den Gegensatz von Ruhe und Bewegung, sowohl des Berges als auch der menschlichen Protagonisten bildlich zu konkretisieren und zudem an Erzählstoffe zu binden, entstand ein ästhetisches Konglomerat, das durchaus eine Zusammenfassung und Erweiterung der bisheriger Darstellung und Repräsentation der Alpenlandschaft darstellt.



Abb. 12. *Die weiße Hölle vom Piz Palù*. Regie: Dr. Arnold Fanck. 1929



Abb. 14. (Sich auftürmende Wolkenmassen im Zeitraffermodus).
Stürme über dem Montblanc. Regie: Dr. Arnold Fanck. 1930.



Abb. 15. *Stürme über dem Montblanc*. Regie: Dr. Arnold Fanck. 1930.

Ausblick

Auch in Zukunft werden die Bergfilme für die Medienwissenschaften ein interessanter Gegenstand bleiben. Zum Beispiel lässt sich an *Die weiße Hölle vom Piz Palü* der 1929 als Stummfilm und 1935 als Tonfilm erschien, der Übergang von Stummfilm zu Tonfilm nachvollziehen und die damit einhergehenden Auswirkungen auf die filmische Darstellung.

Ebenso für die Tourismusforschung dürfte der Bergfilm zunehmend an Interesse gewinnen, da die ersten bewegten Bilder von Skifahrern in den noch jungen und gut besuchten Kinosälen durchaus mitverantwortlich für den Tourismusboom in einigen Alpenregionen sein dürften. Nicht zuletzt ist es gerade bei einem Genre wie diesem möglich, die Zusammenhänge zwischen medialen Angeboten und real praktizierten Nachahmungstaten nachzuvollziehen. Die These, dass Medienangebote ein „Vermittlungs-konzept“ darstellen, um sich die Bedeutsamkeit der eigenen Passionen zu vergegenwärtigen⁶², kann mit der Rezeptionsgeschichte der Bergfilme geradezu historisch belegt werden. Entsprechend heißt es in der Einleitung einer Filmkritik des Alpenvereins zu *Der heilige Berg*: „Ein neuer ‚Berg- und Sportfilm‘, ein Werk, mit dem sich nach meinem Empfinden jeder Bergsteiger und Skiläufer innerlich auseinandersetzen zu hat.“⁶³

Auch die ästhetischen Konventionen und charakteristischen Topoi des Genres Bergfilm bleiben medial präsent. Anlässlich der Fußball EM erfuhr der Bergfilm der 20er und 30er Jahre ein zitathaftes Revival in einer Mercedeswerbung mit der Fußballnationalmannschaft. Die Bezüge reichen hier von der nebelumhüllten Ansicht des Gipfels, über die Kleidung der Protagonisten bis zu den Schrifteinblendungen der ersten Bergfilme. In diesem einminütigen Clip wird das alpin- männliche Kameradschaftsmotiv durchaus humoristisch in Beziehung zu einem Fußballerischen gesetzt. Am Gipfel ist es Joachim Löw, der die auf Knien dankenden Nationalspieler empfängt. Ein Berg, elf Männer, ein Seil und – genreuntypisch - ausnahmsweise keine Frau.

⁶² Bernd Scheffer. *Medien als Passion*. München: (unveröffentlichtes Skript), 2007, S. 24.

⁶³ „Der heilige Berg“. *Aus den Mitteilungen des deutschen Alpenvereins*. (1928) Zit. n. „Filmkritiken“, *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Jan- Christopher Horak. München: Bruckmann, 1997, S. 207.



Abb. 16. *Alpenabenteurer*. Mercedes- Benz Werbespot. 2008.⁶⁴

Erwähnte Filme:

- Fanck, Arnold: *Das Wunder des Schneeschubs*. 1920
Im Kampf mit dem Berge. 1921
Der heilige Berg. 1926.
Die weiße Hölle von Piz Palü .1929/ 1935.
Stürme über dem Montblanc. 1930.

Riefenstahl, Leni. *Das blaue Licht*. 1932.

Trenker, Luis. *Der Berg ruft*. 1936.

Literatur

Arnold. Fanck. „Veröffentlichtes und Unveröffentlichtes“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Jan- Christopher Horak. München: Bruckmann, 1997, S.143- 206

Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Üs. von Helmut Steffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964 [1957].

⁶⁴Link zum Videoclip: URL: <http://de.youtube.com/watch?v=uZK7vhULRNY>

Brandlmeier, Thomas. „Sinngzeichen und Gedankenbilder. Vier Abschnitte zu Arnold Fanck“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Jan- Christopher Horak. München: Bruckmann, 1997, S. 69-84.

„Filmkritiken“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Jan- Christopher Horak. München: Bruckmann, 1997, S. 207- 222.

Fuhs, Jutta Buchner. „Gebändigte Wildheit im Stadtraum. Zur Geschichte der Zoologischen Gärten im 19. Jahrhundert“. *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*. Hg. Rolf Wilhelm Brednich/Annette Schneider/Ute Werner. München. Waxmann, 2001, S. 291-304.

Gebauer, Gunter. „Auf der Suche nach der verlorenen Natur. Der Gedanke der Wiederherstellung der körperlichen Natur“. *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*. Hg. Götz Großklaus/Ernst Odemeyer. Karlsruhe: Loeper, 1983, S. 101-120.

Georges Poulet. *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*. Frankfurt a. M.:Fischer, 1985.

Gregor, Ulrich/ Patalas, Enno. *Geschichte des Films 1895- 1939*. Reinbek, Rowohlt, 1976.

Haller, Albrecht von. „Die Alpen“. *Versuch Schweizerischer Gedichte*. Hg. v. Robert Barth u. a. Zürich: Georg Olms, 2006 [1729], S. 21-58.

Horak, Jan Christopher. „Dr. Arnold Fanck. Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Ders. München: Bruckmann, 1997, S. 15-68.

Horak, Jan Christopher. „Vorwort“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Ders. München: Bruckmann, 1997 a), S. 7-11.

Kracauer, Siegfried: *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Hamburg: Rowohlt, 1958.

Kramer, Dieter. *Der sanfte Tourismus. Umwelt- und sozialverträglicher Tourismus in den Alpen*. Himberg: Österreichischer Bundesverlag, 1983.

Lauterbach, Burkhard. *Tourismus. Eine Einführung aus Sicht der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

Leo Handl: „Von der Marmolata Front“. *Zeitschrift des D.Ö.A.V.* (1916)

Müller, Alfred. *Geschichte des D.Ö.A.V.* Münster, 1979.

Ott, Michael. „Die weiße Hölle. Gender- Konzepte im deutschen Bergfilm um 1930“. *Vortrag in der gender- Ringvorlesung im Februar 2006. Soziologisches Institut der LMU.* (unveröffentlichtes Skript) München, 2006.

Petarca. *Dichtungen, Briefe und Schriften*. Hg. v. Hanns W. Eppelsheimer. Frankfurt a. M.: Insel, 1980.

Rapp, Christian. *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien: Verlagsgesellschaft m.b.H, 1997.

Rentschler, Eric. „Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Jan - Christopher Horak. München: Bruckmann, 1997, S. 85-104.

Rousseau, Jean- Jacques. *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*. Übs. v. Johann Gottfried Cellius. München: Rellstab, 1978 [1761].

Scheffer, Bernd. *Medien als Passion*. München: (unveröffentlichtes Skript), 2007.

Simmel, Georg. „Die Alpen“. *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*. Berlin: Wagenbach, 1986 [1923], S. 125-130.

Sontag, Susan. „Faszinierender Faschismus“.*Im Zeichen des Saturn*. Üs. von Werner Fuld u. a. München, Carl Hanser, 1981 [1980], S. 125-146.

Spindler, Robert. *Die Alpen in der englischen Literatur und Kunst*. Leipzig: Tauchnitz, 1932.

Tacitus, Cornelius. „The Germania & Agricola. with notes by W.S. Tyler“ in: *Perseus Papyrus Resources*.

URL: <http://name.umdl.umich.edu/AHT6987.0001.001>, 2005 (zit. 02.09.2009).

Thöne, Albrecht W. *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva, 1979.

Walser, Robert. „Die literarische Schweiz“. *Robert Walser. Das Gesamtwerk*. Bd. 9. Hg. v. Jochen Greeven. Genf u. Hamburg: Suhrkamp, 1968 [1931/32] S. 380- 383.

Wedemeyer, Bernd. „Zurück zur deutschen Natur“. Theorie und Praxis der völkischen Lebensreformbewegung im Spannungsfeld von ‚Natur‘, ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘. *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*. 2001: Rolf Wilhelm Brednich;/Annette Schneider/Ute Werner(Hg.): München: Waxmann, 2001, S. 385- 394.

Zwischen Idylle und Tummelplatz. Katalog für das Alpine Museum des Deutschen Alpenvereins in München. Hg. v. Helmut Zebhauser/Maike Trentin- Meyer. München, (D.A.e.V.), 1996, S. 32- 38.