

Thomas Jacobs

Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre

1988

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1695>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jacobs, Thomas: Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 5: Heimat (1988), S. 19–30. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1695>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Thomas Jacobs

Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre.

Der Bergfilm, ein in den 20er Jahren bekanntes und gängiges Filmgenre, ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Bekannt ist er heutigen Zuschauern am ehesten noch durch die Fernsehausstrahlungen in den Sonntagnachmittagsprogrammen der frühen 70er Jahre.¹ In der Geschichte der Kinematographie ist dieses Filmgenre ein Unikum, da es weitgehend auf die deutsche Produktion beschränkt blieb und da zu von nur einem Regisseur und seinen Schülern geschaffen und getragen wurde.² In den Jahren von 1913 bis 1940 drehte der 1889 in Freiburg geborene Arnold Fanck 20 Filme, von denen 15 dem Genre des Bergfilms zuzuordnen sind. Begonnen hatte der 24-jährige Geologiestudent mit Dokumentarfilmen über das Bergsteigen und den Skilauf (1913: Dokumentarfilm über die Erstbesteigung des Monte Rosa auf Skiern; 1919: *Das Wunder des Schneeschuhs*; 1921: *Im Kampf mit dem Berge*; 1921/1922: *Eine Fuchsjagd im Engadin*).

Trotz Hoffnung erweckender Publikumserfolge sah Fanck sich bald vor allem aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen, vom dokumentarischen Film abzugehen und den Zuschauererwartungen folgend in den Rahmen der Naturaufnahmen und der Dokumentation alpinistischer Höchstleistungen eine dramatische Handlung einzubauen, also Spielfilme zu drehen.³ Dies bewegte sich zuerst noch in kleinem Rahmen. In *Eine Fuchsjagd im Engadin* (1922) inszeniert Fanck eine Art Schnitzeljagd auf Skiern, bei der der Fuchs zwar der Meute entkommt, aber durch eine List vom einzigen Mädchen der Verfolgertruppe schließlich doch gefangen wird. Fancks fol-

¹ Im Mai dieses Jahres war eine Fassung von Fancks *Der heilige Berg* in Mainz zu sehen. Leider war die Kopie so verstümmelt, daß von dem Montagerhythmus der Bildkompositionen nichts mehr zu erfassen war und der nach der Komposition Edmund Meissels begleitende Pianist größte Schwierigkeiten hatte, den Handlungssprüngen zu folgen.

² Bei Recherchen konnte ich Nachweise dafür finden, daß es in den zwanziger Jahren sehr wohl auch weitere deutsche, schweizerische und österreichische Bergfilmproduktionen gegeben hat.

³ "Daß man aber mit noch so schönen Naturbildern ein Massenpublikum nicht auf längere Zeit als zwanzig Minuten unterhalten und fesseln könne (Ausnahme: Tierfilm), das hatte ich jetzt aus dem geringen Publikumserfolg dieses wirklich wunderbaren Films begriffen." Arnold Fanck, Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt, München 1973, S.131

gende Arbeiten sind dann echte Spielfilme, bei denen sich die Handlung primär entlang den Interaktionen der Protagonisten und den dabei entstehenden Konflikten bewegt. Diese Filme (*Der Berg des Schicksals*, 1923/24 ; *Der heilige Berg*, 1925/26; *Die weisse Hölle vom Piz Patù*, 1929; *Stürme über dem Montblanc*, 1930; *Der ewige Traum*, 1934) gelten als die eigentlichen 'typischen' Bergfilme.⁴ Dagegen haben sich die Fanck-Schüler Leni Riefenstahl und Luis Trenker nur zu Beginn ihrer Karriere an die Vorbilder Fancks gehalten. Mit *Das blaue Licht* (1932), ihrem Debutfilm als Regisseurin, machte die Riefenstahl noch einen klassischen Bergfilm. Die Filme Trenkers tragen dagegen einen anderen Charakter. Sie sind Historienfilme, die zwar das Hochgebirge als Handlungsort haben, in denen sich die Entwicklung der dramatischen Handlung jedoch nicht überwiegend an den Gegebenheiten der Bergwelt orientiert.

Für die filmhistorische und sozio-kulturelle Verortung dieses Genres und die Erklärung und Einschätzung seines Erfolges sind die frühen Spielfilme Fancks, *Der Berg des Schicksals* und *Der heilige Berg* signifikant.

Fanck hatte als Amateurphotograph begonnen und war durch Zufall zum Film gestoßen. Als begeisterter Skifahrer und Bergsteiger fühlte er sich dazu berufen, die Schönheit der Gebirgswelt und die Faszination des Skilaufs einem großen Publikum nahe zu bringen. Sein Interesse war es dies zu dokumentieren, nicht zu inszenieren.⁵ Wenn man seinen Memoiren Glauben schenken will, drehte Fanck seinen ersten Film über die Besteigung des Monte Rosa, ohne bisher je einen Film gesehen zu haben. Als die Dreharbeiten zu *Das Wunder des Schneeschuhs* abgeschlossen waren, sah er sich erstmals mit dem Problem der Montage konfrontiert, weshalb er nach Berlin fuhr, um sich gängige Spielfilme anzusehen.⁶ Fanck und die Mitarbeiter der 1920 gegründeten Freiburger Berg- und Sportfilm GmbH brachten den Film in Eigeninitiative zur Vorführung, indem sie große Säle anmieteten und mit Plakaten für die Aufführung warben. *Das Wunder des Schneeschuhs* wurde ein Publikumserfolg, obwohl keine der großen Gesellschaften bereit war, ihn unter Verleih zu nehmen. Erst nachdem sich die Publikumswirksamkeit dieses Skifilms erwiesen hatte, gingen die Aufführungsrechte zu einem geringen Preis an die Deulig. Von

⁴ Eine ausführliche Filmographie findet sich im Cinegraph

⁵ "Warum sollte es den Menschen nicht ebensogut gefallen, einmal so etwas zu sehen, wozu doch sonst die wenigsten von ihnen Gelegenheit hatten? Während sie Theater, einerlei ob auf der Bühne oder der Filmleinwand, doch schließlich jeden Tag sehen konnten." Arnold Fanck, a.a.O., S.118

⁶ Dort sah er vor allem Historienfilme unter anderem auch Lubitschs *Madame Dubarry*; jedoch konnte er aus diesen Studiofilmen höchstens Anregungen beziehen.

dem Geld, das der Film über Jahre einspielte, sahen Fanck und seine Mitarbeiter nie etwas. Die folgenden Filme, ebenfalls Dokumentarfilme, konnte die Freiburger Firma direkt an die Ufa verkaufen, jedoch immer zu einem Preis, der zwar die Produktionskosten überstieg, jedoch weit unter den Einspielergebnissen lag. Das heißt, daß die frühen Produktionen Fancks stets nur unter großen Entbehrungen der Beteiligten realisiert werden konnten. Dies betraf sowohl die Anstrengungen, die das Filmen im Hochgebirge erforderte, die Dürftigkeit der technischen Ausstattung, als auch die persönliche Lebensführung der Filmher.

Durch die Einnahmen aus *Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin*, der zum erstenmal laufende Verleiheinnahmen einbrachte, konnte die Ausstattung der Berg- und Sportfilm Gesellschaft technisch auf einen besseren Stand gebracht werden.

Der folgende Film, *Der Berg des Schicksals*, war Fancks erster, als solcher bewußt konzipierter Spielfilm. Als Vorlage zum Drehbuch diente ihm eine Episode der Geschichte der Erstbesteigung der Guglia di Brenta, die er zu einer dramatischen Handlung ausbaute. Für die Inszenierung verpflichtete er nur zwei Berufsschauspielerinnen, die männlichen Darsteller, die ja klettern können mußten, nahm er aus seiner erprobten Bergsteigermannschaft.⁷ Dazu kam noch Luis Trenker, den Fanck in Bozen kennengelernt hatte und der hier zum erstenmal vor der Kamera stand.

Die Handlung war simpel und aus heutiger Sicht sehr holzschnittartig inszeniert, doch die Urteile der zeitgenössischen Kritik waren überwiegend positiv bis begeistert. So die Lichtbildbühne vom 13.5.1924: "Jedes Wort des Lobes ist zu schwach, um nachzumalen, was dieser Film unseren Augen und unserem Gemüt bietet...Zum erstenmal verwendet er bewußt eine durchgehende Handlung. Sie erinnert in ihrer schlichten Natürlichkeit an schönste schwedische Beispiele und gewann in ihrer betonten Schlichtheit auch durch die Darstellung."

Kurz die Handlung: Ein Bergsteiger betrachtet es als seine Aufgabe, eine bisher unbezwungene Felsnadel zu erklimmen und kommt dabei zu Tode. Sein Sohn muß der Mutter versprechen, sich niemals an diesem Berg zu versuchen. Doch als das Mädchen, das er liebt, dort in Bergnot gerät, entläßt die Mutter ihn aus seinem Gelöbniß und er steigt hinauf, sie zu retten, wobei er dann auch den Berg - bei Schneesturm - beswingt.

Erst nachdem der Film vier Monate lang im von Fanck angemieteten Nollendorf-Theater in Berlin vor vollem Haus gelaufen war, fand sich ein

⁷ Dies waren unter anderen Hannes Schneider, der als erfahrener Kletterer eine der Hauptrollen übernahm, Hannes Schneeberger, den Fanck später zum Kameramann ausbildete. Sepp Allgeier, der die Kamera in allen vorherigen Bergfilmen geführt hatte, war krank, so daß Fanck selbst drehen mußte.

Verleih. Für den Geschmack der Kino-Profis nahm die Handlung im Verhältnis zu den Naturaufnahmen immer noch zu wenig Raum ein, weshalb *Der Berg des Schicksals* als 'Kulturfilm' gehandelt wurde.

Der schwedische Film, der in den ersten Nachkriegsjahren auf dem europäischen Markt reussierte, war berühmt für die Einbeziehung der Natur in die dramaturgische Gestaltung der Plots. Vor allem die Produktionen Victor Sjöströms, dem mit *Terje Vigen* (1916) der Durchbruch gelang, sind gekennzeichnet von einer konsequenten Dramatisierung der Landschaft, sie dient nicht bloß als Hintergrund, sondern bildet das Reservoir einer spezifischen Metaphorik. Das vom Sturm aufgewühlte Meer, der niedrige Flug der Möwen, das Starre der Felsen erscheinen als unmittelbarer Ausdruck dessen, was dem Helden widerfährt und was er selbst empfindet. Die Natur wird zum Spiegel des äußeren und inneren Geschehens. Hinweise darauf, daß Fanck diese Filme kannte und von ihnen beeinflusst wurde, liegen nicht vor. Interessanterweise wurden die schwedische Filme nach einer zweijährigen Blütezeit wieder vom kontinentalen Markt verdrängt. Der quasi exotische Reiz der nordischen Natur- und Folklorefilme hatte sich abgenutzt. Jedenfalls waren Freiluftaufnahmen und der Einbezug der Natur in die Handlung für das Publikum kein Novum mehr. Die Spielfilme Fancks mußten demnach andere Qualitäten aufweisen.

Eingehendere Äußerungen Fancks zur Stoffwahl und Gestaltung liegen nicht vor. Seine Ausführungen zur Wahl der Schauspieler geben jedoch einen Eindruck von den Intentionen des Regisseurs. So wählte er Trenker für die Hauptrolle des Sohnes unter anderem deshalb aus, da dieser "doch den prachtvollen und typischen Kopf des Bergmenschen" hatte, wogegen ein Schauspieler des Züricher Stadttheaters, der sich auf die Rolle beworben hatte, "eigentlich keinen Gebirgskopf hatte".⁸ So schrieb ein Rezensent: "Hannes Schneider als Vater mit einem Kopf wie aus Bronze, der Sohn als ein Typ 'Ingenieur', männlich, klar, eindeutig und wuchtig."⁹ Die Physiognomie der Darsteller mußte der der Bergwelt entsprechen.

Die Aufnahme des Films bei Publikum und Kritik war überaus positiv. Welche Verständnisweise der Film nahelegte, wird in den Äußerungen eines Rezensenten deutlich: "Die Menschen bleiben hier anonym, sie sind zu einer höheren Einheit gefügt. Man empfindet auch sie nur als Triebkräfte der Natur."¹⁰

⁸ Arnold Fanck, a.a.O., S. 142f

⁹ Zitiert nach Rainer Berg: Zur Geschichte der realistischen Stummfilmkunst in Deutschland 1919 bis 1929, Diss. Berlin 1982, S.78

¹⁰ Materialsammlung (551) der Landesbildstelle/Berlin W. ohne Quellenangaben, zitiert nach Rainer Berg, a.a.O., S. 78

Werden die Menschen also auf die Berge bezogen charakterisiert, wird andererseits die Bergwelt personalisiert, denn auch die Bergwelt ist nicht mehr als sie selbst repräsentiert, sondern das naturphilosophische Verständnis, welches hier seinen Niederschlag findet, läßt sie zur Allegorie geraten. Dadurch kommt ihr eine eigenständige dramatische Funktion zu. Es liegt eine Umkehrung des Vordergrund-Hintergrund-Verhältnisses vor.

Deutlicher wird diese Tendenz im folgenden Film Fancks, *Der heilige Berg*. Das Buch schrieb er, nachdem er mit der Tänzerin und Wygman-Schülerin Leni Riefenstahl zusammengetroffen war. Sie sollte gemeinsam mit Luis Trenker die Hauptrolle spielen. Stützte sich Fanck in *Der Berg des Schicksals* noch auf eine historische Begebenheit, so wird in diesem Film bereits im Vorspann angekündigt, daß es sich keineswegs um die Darstellung vergangenen Geschehens handele, sondern um eine dramatische Dichtung in Bildern aus der Natur.

Der Film beginnt mit dem Tanz Diotimas (Leni Riefenstahl) an das Meer. Die Montage - das Wogen der Wellen und die an den Fels brandenden Fluten sind parallel zu dem bewegten Tanz Diotimas geschnitten - suggeriert eine innere Verbundenheit, eine wesensmäßige Entsprechung zwischen dieser Frau und dem Element des Meeres. Durch Doppelbelichtung wird über das Meer das Bild eines schroffen Felsberges gelegt. Der Zuschauer assoziiert, dies sei eine Vision Diotimas, sie sieht, spürt den Berg. Damit endet das Vorspiel.

Die nächste Sequenz zeigt zwei Männer, die auf einer Felsnadel stehend in die Ferne blicken. Zwischentitel: Zwei Freunde aus den Bergen. Es sind der junge, lebenslustige Vigo und ein schon sehr viel reifer wirkender Mann. Bezeichnenderweise erhält dieser, gespielt von Luis Trenker, keinen Eigennamen, in den Untertiteln wird er immer nur als "der Freund" bezeichnet. Er tritt auf als der Mann der Berge, der Gebirgswelt schlechthin, bewohnt mit seiner Mutter eine Hütte, die exponiert außerhalb des Gebirgsdorfes liegt. Auch im weiteren Verlauf der Handlung nimmt er an keinen gesellschaftlichen Aktivitäten teil, geht nicht zum Skirennen, sondern steigt stattdessen lieber in die Höhen. Auf die Frage Diotimas, was er dort oben suche, antwortet er: "Sich selbst." Der Freund erscheint als das Gegenstück zu Diotima. Während sie die Verkörperung des beweglichen Elements des Meeres, der umspülenden Fluten ist, steht er für das harte Element des Felsens, für das Männliche, Beständige und Starre. Bei einer gemeinsamen Wanderung sagt Diotima bewundernd: "Du bist wie die Natur".

Die zwischen Faszination und tragischer Unvereinbarkeit schwankende Konfrontation dieser beiden Elemente ist die dramaturgische Grundlage des Films: "das Meer werde sich niemals mit dem Fels vermählen", seufzt die Mutter. Wie Diotima in ihrer Vision die geheimnisvolle

Hingezogenheit zu den Bergen spürte, steht der 'Freund' mit zurückgebo- genem Kopf und ahnungsvollem Blick vor dem Plakat, das den Tanz Diotimas im Grand Hotel des Kurortes ankündigt. Zur Gewißheit wird ihm die schicksalhafte Verbundenheit zu Diotima als er ihren Tanz sieht. Vor dem Ende verläßt er den Saal, um in den Bergen Ruhe zu finden. Ohne weitere Unschweife, Liebeswerben etc. wird, nach einem ersten Zusammentreffen der beiden in den Bergen sogleich von Heirat geredet. Der 'Freund' steigt auf die Höhen, den schönsten Berg zu suchen, auf dem ihre mystische Verlobung stattfinden soll.

Doch die beiden können nicht zusammen kommen, denn Vigo, der Freund des Helden, hat sich ebenfalls in Diotima verliebt und macht ihr in jugenhaft-kindlicher Weise den Hof. Seine Affektion ist spontan, nicht von der Tiefe der Liebe seines Freundes. Diotima, als Verkörperung des lebhaften, sich anschmiegenden Elements, muß allen Menschen gleichermaßen ihre Zuneigung erweisen. So ist sie von Vigo und seiner kindlichen Verliebtheit gerührt, doch ihre Zuneigung ist nicht vergleichbar mit dem Ernst ihres Verhältnisses zu dem Freund.

So bleibt die eintretende Katastrophe auf der Ebene der Figuren-Konstellation einem Mißverständnis geschuldet. Der Moment, in dem Vigo seinen Kopf in Diotimas Schoß senkt (Kracauer erkennt hierin das Motiv, das schon in Lupu Picks *Sylvester* auftaucht und für ihn Zeichen der Unreife des Kleinbürgers ist) zeigt, daß dieser kein gleichwertiger Partner für sie sein kann. Der 'Freund', der diese Szene zufällig mitansieht, ohne jedoch Vigo zu erkennen, erlebt einen Schock. Noch in der Nacht muß er in die Berge, überredet Vigo, ihn zu begleiten. Überwältigt von der Eröffnung Vigos, daß er Diotima liebe, stürzt er ihn im Affekt vom Felsband. Sich selbst opfernd bewahrt aber der 'Freund', den am Seil hängenden Erfrierenden die ganze Nacht vor dem Sturz in den Abgrund. Erst am Morgen, als die von Diotima alarmierte Rettungsmannschaft schon nah ist, kommt es zum tragische Ende. Wahnsinnig geworden, das Gesicht von Eis bedeckt, schreitet der 'Freund' auf die aufgehende Sonne zu und stürzt gemeinsam mit dem erfrorenen Freund in die Tiefe. Das Schlußbild zeigt Diotima alleine am Meer, über das der Berg - es handelt sich um den "schönsten Berg", den der 'Freund' zu ihrer Verlobung ausgesucht hatte - geblendet wird. Der Schlußtitel gibt einen Blick auf ihre Zukunft, sie kann jetzt nur noch von der Erinnerung leben.

Eine eher banale Intrige muß erhalten, um die schicksalhafte Unmöglichkeit der Vereinigung unvereinbarer Prinzipien zu erweisen.

Fanck idealisiert einen Typus Mensch, dessen Leben als ein vorbildhaftes und heroisches sich nur in Zusammenhang mit der ihn umgebenden Natur, seinem Lebenselement, vollziehen kann, der sich fernhält von gesellschaftlichen Aktivitäten und ein in sich selbst ruhendes Leben führt, das

geprägt ist durch die Werte Treue und Freundschaft. Nur tiefen, ehrlichen Gefühlen folgt er. Charakteristisch ist hierbei, daß die Protagonisten dieser Haltungen ineins gesetzt werden mit Landschaftstypen, die diese Eigenschaften versinnbildlichen. Das Meer als Allegorie des Weiblichen, Bewegten, der Fels als Sinnbild des Männlichen, Heroischen und Starren. Die unterschiedliche Bewertung von hervorragenden, wunderbaren 'dokumentarischen' Bildern der Hochgebirgslandschaft und gefühlsdräuenden fiktiven Handlungen möchte ich nicht nachvollziehen¹¹. Die Natur steht im Kontext der Filme nicht mehr für sich selbst, sondern für bestimmte, den Menschen zugeschriebenen Eigenschaften, sie oder ihre Schönheit wird nicht dokumentiert. Dies unterstreicht Fanck durch den massiven Einsatz filmischer Mittel. Er gestaltet die Natur "monumental, plakativ" (Fanck). Die Verwendung von Gegenlicht, abgestuften Helligkeitsgraden von Vorderlicht und Schlagschatten, die die Landschaft modellieren, sind charakteristisch für den Aufnahmestil. Der Mittelgrund erscheint dadurch häufig ausgeblendet. So sind die Figuren und die Grandiositäten der Natur unmittelbar miteinander konfrontiert. Durch die Wahl der Bildausschnitte, durch Aufnahmen mit langen Brennweiten und eine choreographierende Montage wird der Naturraum selbst dramatisiert, aufgeladen mit Bedeutungen, die sich im Zusammenhang der Handlung entfalten. "Bürgerliche Tugenden und Ideale, auch das bürgerliche Gefühlsleben, werden auf Natur projiziert, gerade wo die Trennung von Stadt und Land konstituierend wird"¹². Der große Erfolg dieser Filme ist gerade auf diese Dramatisierung und bedeutungsvolle Aufladung der Natur zurückzuführen. Die Handlungen alleine wären zu unausgereift und zu lebensfern - ohne phantastisch zu sein - um mit anderen Filmen konkurrieren zu können und gerade der schwindende Publikumszuspruch hatte Fanck zum Spielfilm gezwungen.

Es entsteht ein Komplex von Verflechtungen zwischen Naturraum, den Helden und ideologischen Ballungen. Der Naturraum wird zur Allegorie menschlicher Verhaltensmuster, die durch die Protagonisten vorgeführt werden. Dies sind Reinheit, Unbedingtheit und Standhaftigkeit. Gleichzeitig wird die Natur zum Fluchtraum, zu dem Ort, an dem der erschöpfte, verwirrte Held Kraft schöpfen kann, wo er zu sich selbst findet. Der von Fanck gefeierte Mensch ist mit der Natur verwachsen. Er hat seine Wurzeln dort nicht aufgrund seiner geschichtlichen und sozialen Erfahrungen und der Summe der Erfahrungen des Kollektivs, in dem er aufwächst und lebt. Er ist vielmehr ein monadisches Wesen, das den Kontakt mit der

¹¹ vgl. Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt/M, S.119f und Gottfried Knapp, Im Bann der extremen Landschaften, Süddeutsche Zeitung, 10/11.01.1976

¹² Thomas Brandlmaier, in: Cinegraph, Arnold Fanck El

Gesellschaft meidet, ein Freund und eine Mutter reichen ihm aus, dazu noch der Traum von einer absoluten Liebe. Der Ruhepol dieser Menschen ist die Natur, die, als seine Heimat, jedoch nichts leicht erreichbares, tröstendes und mildes hat. Die dieser Natur entsprechenden Verhaltensweisen stellen gegenüber den Anforderungen, die das gesellschaftliche Leben an ein kompetentes Sozialverhalten stellt eine Reduzierung und Simplifizierung dar. Für sein Beheimatetsein finden sich keine rationalen Gründe, es ist nichts als das Gebanntsein im mystischen Naturerleben. Es ist kein Wunder, daß die Faschisten Fancks Filme problemlos für ihre Zwecke vereinnahmen konnten, paßten sie doch fast bruchlos in ihre Blut und Boden Ideologie. 1933 schreibt Alfred Beierle in der Illustrierten Filmpost: "Arnold Fanck ist der Entdecker des Heroischen in der Natur. ... Und nun verbindet das Weltgefühl, das bei der *deutschen* Tiefe der Wissenschaft in Fanck lebt, die Welt seiner Vorstellung unlösbar mit der Welt des Schöpfers. Fanck, das dichterische Genie noch nie gesehener Naturschönheiten, beantwortet die Schicksalsfragen seiner Menschen nicht in der schwächlichen Sprache der Ästhetik, sondern - ohne jeden Kompromiß - in der einzig lebendigen *Sprache des Blutes*, die auch die Sprache der ewigen Naturgesetze ist."¹³

Erst der Kontakt mit den 'niederen' Regungen des Lebens im Tal, von denen sich der 'Freund' möglichst fernhält, führt zu Konflikten. Das 'naturhafte' Verhalten in seiner Unbedingtheit schließt konsequenterweise auch Katastrophen mit ein. Es wird über Leichen gegangen und auch die

heroische Selbstaufgabe erscheint als notwendig. "Gesellschaftlich Irrationales ist hier auf Natur projiziert. Natur ist nicht mehr primäres Symbol oder sekundäre Metapher, Natur ist die majestätische Kulisse, hinter der sich die Rumpelkammer der bürgerlichen Remythologisierung verbirgt."¹⁴

Demgegenüber stehen die Gäste des Grandhotels als impotente Städter, die verschämt und feige mit den Achseln zucken als sie von Diotima aufgefordert werden, sich an der Rettungsaktion zu beteiligen. Die Entgegensetzung von Stadt und Natur wird in Fancks Filmen zwar nicht leitthematisch aufgegriffen, sie ist jedoch deutlich spürbar. Der Städter ist den Anforderungen eines reinen, klaren Lebens nicht gewachsen, sein Gemeinsinn und seine Opferbereitschaft sind verkümmert, obwohl er in Gemeinschaft lebt, ist er egoistisch.

Steht auf der einen Seite implizit die negative Darstellung des städtischen zivilisierten Lebens, so geht dies nicht zusammen mit einem einfa-

¹³ Illustrierte Film-Post, 9.08.1933

¹⁴ Thomas Brandlmeier, in: Cinegraph, Arnold Fanck E2

chen "Zurück zur Natur", denn das einfache Leben der Gemeinschaft eines Bergdorfes wird nie zum Thema der Filme Fancks. Auch die Helden sind in den meisten Fällen nicht in diesen Dörfern ansässig, sie sind Doktoren, wie der "Alleingänger" in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929, vertont 1935), Dr. Krofft, oder zumindest Wissenschaftler, wie der Wetterwart auf dem MontBlanc in *Stürme über dem MontBlanc*. Auch der "Freund" aus *Der heilige Berg* ist kein einfacher Naturmensch, sondern Student der Naturwissenschaften.¹⁵

Diese Zivilisationskritik, die der Bergfilm leistet, steht in Zusammenhang mit den sich entwickelnden sozialen und weltanschaulichen Bedürfnissen vor allem der bürgerlichen Mittelschichten in der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik um 1924. Der Erfolg der Naturphilosophie des Bergfilms scheint sich vor allem der begeisterten Aufnahme durch das Bildungsbürgertum zu verdanken. Nach Kracauer ist "die Botschaft der Berge... Glaubensbedürfnis vieler Deutscher ob mit oder ohne akademischen Titel, einschließlich eines Teils der Universitätsjugend" gewesen.¹⁶ In diesem Zusammenhang steht auch die wachsende Körperkultur- und Freiluft-Bewegung, deren filmisches Manifest der Ufa-Film *Wege zur Kraft und Schönheit* (1925) von Kaufmann/Prager war. Die in diesen Strömungen sich manifestierende Kritik ist sowohl gegen die Erschütterungen und Verunsicherungen des sozialen Lebens, die die Erfahrungen der Klassenkonflikte und -kämpfe verursacht hatten, als auch gegen die Subsumierung auch dieser Klasse unter den kapitalistischen Verwertungsprozeß gerichtet, die Unterwerfung des gesellschaftlichen Lebens unter ökonomische Prinzipien, wie sie im Amerikanismus im Zuge der Rezeption der Autobiographie Henry Fords Ausdruck fand und von einem Teil der Verfechter der Neuen Sachlichkeit gefordert wurde.¹⁷

Die Hinwendung zur Natur hat eine ihrer Wurzeln in der 'Heimatkunstbewegung' der Jahrhundertwende, jedoch geht bei Fanck die Frontstellung zu der Dekadenz des urbanen gesellschaftlichen Lebens nicht mit Technikfeindlichkeit einher.¹⁸ Technik ist in den Filmen Fancks ab 1929 eine wichtige Komponente. Mit ihrer Hilfe werden die von den Unbilden der Natur Bedrängten gerettet. Ernst Udet, berühmter Flieger der deutschen Luftwaffe im Ersten Weltkrieg und als Kunstflieger überaus populär,

¹⁵ Dies wird im Film nicht deutlich, ist aber der Filmnovelle "Der heilige Berg" zu entnehmen. Sie ist erschienen zusammen mit einer Sammlung von zeitgenössischen Kritiken unter dem Titel: *Das Echo vom heiligen Berg*", herausgegeben von Arnold Fanck, Berlin o. J.

¹⁶ Kracauer, a.a.O. S.120

¹⁷ vgl. Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932* Stuttgart 1975, S.25

¹⁸ vgl. Karlheinz Rossbacher: *Die Provinz, der Bauer und die Heimat*, in: S.130

kommt mit seiner Maschine immer im letzten Augenblick zu Hilfe. In Stürme über dem MontBlanc ist die Wetterkunde Gegenstand der Tätigkeit der Protagonisten, der Telegraph und das Flugzeug sind die Mittel der Kommunikation. Gottfried Knapp schreibt der Technik in diesem Film sogar erotische Qualitäten zu, wenn er das Observatorium, in dem Hella (Leni Riefenstahl) und ihr Vater die Sterne betrachten und die Berichte des Wetterwarte empfangen mit einem Geschlechtsteil im Dunkel vergleicht.¹⁹

Zivilisationskritik und das Bedürfnis nach Klarheit und Überschaubarkeit, gepaart mit einer Mystifizierung der Natur, verdichten sich im Bergfilm zu einer rechtsorientierten, konservativen, "romantischen" Neuen Sachlichkeit.²⁰ Im Mittelpunkt ihrer Kunst sollte "nicht der Großstadtypus stehen, nicht der Chauffeur, sondern der "Wanderertypus, den der Chauffeur am Rande der Großstadt absetzt."²¹ Broder Christiansen, von Lethen als völkischer Republikfeind charakterisiert, entwirft 1929 ein Modell für den Stil der Zukunft, durch den die Schattenseiten des kapitalistischen Fortschritts wirkungsvoller verkleidet werden sollen als durch die reine Feier der 'Modernität'. Dabei soll auf den "rationalen Klang" verzichtet und eine "heroische" und "herbintime" kulturelle Überformung der Gesellschaft garantiert werden.²²

Zweifellos war Fanck an diesen ästhetischen und politischen Diskussionen weder beteiligt noch hat er sie zur Kenntnis genommen. Doch scheinen die Bergfilme geradezu Musterbeispiele für die von konservativen und reaktionären Kräften geforderten Kunstprodukte zu sein. Daß sie vor allem von diesen Kräften begrüßt und gefeiert wurden, die linke Kritik sich zurückhaltend bis ablehnend äußerte nimmt vor diesem Hintergrund nicht Wunder.

In diesen Kontexten - Heimatkunstbewegung, völkische Heimatideologie und konservative, romantische Neue Sachlichkeit - bewegen sich die Bergfilme Fancks.²³ Doch ist Fanck nie einer dieser Strömungen verpflichtet gewesen, er hat sich auch nicht mit solcherlei politischen und äs-

¹⁹ Süddeutsche Zeitung, 10/11.01.1976

²⁰ vgl. Georg Harlaub, zitiert nach Jerzij Toeplitz, Geschichte des Films, Band 1, München 1973, S.430

²¹ So der konservative Naturphilosoph Graf Hermann von Keyserling, zitiert nach Helmut Lethen, Neue sachlichkeit, S. 2

²² vgl. Broder Christiansen, Das Gesicht unserer Zeit, Buchenbach 1929, S.62

²³ Einschränkung muß festgestellt werden, daß die Skihumoresken nicht in diesen Zusammenhang fallen und deshalb aus der Untersuchung ausgeschlossen wurden.

thetischen Fragestellungen auseinandergesetzt, ist eher der Typ des naiven Praktikers, der den Wert seiner Arbeit am Erfolg bei einem Massenpublikum festmachte. Lassen sich Fancks Bergfilme bruchlos in eine präfaschistische Strömung einpassen, so ist er doch nie Faschist gewesen. Das Angebot eine leitende Stellung in der nationalsozialistischen Filmindustrie einzunehmen, wozu er jedoch in die Partei hätte eintreten müssen, lehnte er ab. Seine folgenden Filme konnte er nur noch unter strenger Aufsicht und ständiger Kontrolle produzieren.

Wird der Bergfilm auch häufig als Vorläufer des Heimatfilms gehandelt, so bestehen doch grundlegende Unterschiede zwischen beiden Genres, die in ganz offensichtlicher Weise mit ihren jeweiligen historischen Entstehungsfeldern korrespondieren. Ist die Blüte des Bergfilmgenres eine Reaktion auf die Folgen der durchgreifenden Umstrukturierung der Lebenszusammenhänge im Sinne des kapitalistischen Verwertungsprozesses, so ist die Entstehung des Heimatfilmgenres nur vor dem Hintergrund der Folgen des verlorenen Krieges und den Erfahrungen der Nachkriegsjahre zu erklären. Analysen zum deutschen Heimatfilm von Hans Deppes *Grün ist die Heide* (1951), über Alfons Stummers *Der Förster vom Silberwald* (1954) bis zu Rudolf Jugerts *Der Meineidbauer* (1956) liegen vor.²⁴

Am Beispiel des unterschiedlichen Blickes beider Genres auf die Natur soll noch einmal ein struktureller Unterschied deutlich gemacht werden.

Im Bergfilm hat die Natur immer etwas zugleich faszinierendes und erschreckendes, Ehrfurcht gebietendes. Die Bergwelt erscheint grandios, unantastbar. Fanck und seine Kameraequipe haben stets versucht das Ergabene der Natur im Film zu gestalten. Natur ist hier nicht das leicht Erreichbare, sondern sie bleibt das Fremde, weshalb dieses Genre auch nicht in amöne Landschaften übertragen werden kann. In Fancks Bergen läßt es sich nicht gemütlich einrichten, sie führen ihr Eigenleben, das denjenigen, die sich dort aufhalten, seine Gesetzmäßigkeiten aufzwingt.

Anders dagegen die Heimatfilme. Hier ist der Blick auf die Natur eher ein touristischer - Claudius Seidl beschreibt die Funktion des Besuchs von Heimatfilmen als die eines Ersatzurlaubes, den sich die verarmte Masse der deutschen Bevölkerung gerade noch leisten konnte. Die Natur wird in möglichst >schönen>, harmonischen Bildern gezeigt. Sie soll nicht abschrecken, schon gar kein Eigenleben führen, sondern als warmer Mutter Schoß die geplagten Menschen aufnehmen. Die Landschaft spielt im Hei-

²⁴Bliersbach, Gerhard, So grün war die Heide..., Weinheim und Basel 1985

matfilm eine passive Rolle, ist nur hübsche Kulisse. Wenn sie überhaupt gefährdet ist, dann von Wilddieben, Städtern und anderen Vorboten feindlicher Zivilisation. Wirkt Natur im Bergfilm noch als ein souveränes Prinzip, so ist sie im Heimatfilm nur noch vermittelt durch den Blick des Rezipienten anwesend, als ein von Zerstörung bedrohtes Refugium. "Der Blick auf die natur im Heimatfilm ist rückwärts gerichtet. Es geht um die Konservierung einer verklärten Vergangenheit, nicht um die Eroberung der Zukunft."²⁵

Wird das Erhabene der Natur im Bergfilm mystifiziert, ist sie im Heimatfilm zum utopischen locus amoenus domestiziert. Beide Genres leisten es nicht, Heimat in ihrer historischen und sozialen Dimension in realistischer Weise zu thematisieren. Die Produkte beider genres eignen sich aber in hervorragender weise dazu, die Verfassung ihres Entstehungsfeldes zu studieren.

²⁵Seidl, Claudius, S.60