

Abenteuerliche Reisen in fremde Räume. Expeditionsfilme der 1920er und 1950er Jahre

Jeanpaul Goergen (2021)

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem in der deutschsprachigen Filmforschung eher vernachlässigtem Genre des Expeditionsfilms, das seine Blütezeit in den 1920er und 1950er Jahren erlebte und heute nur noch selten im Kinoformat anzutreffen ist.¹ Er fasst den Forschungsstand zum Expeditionsfilm zusammen und versucht, seine genrekonstituierenden Merkmale zu bestimmen.² Die Analyse von drei Expeditionsfilmen der 1920er und 1950er Jahre, die alle nach Asien führten, will Einzelaspekte des Genres sowie individuelle Handschriften aufschließen und Kontextualisierungen vornehmen. Vorgestellt werden der Stummfilm MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN (1928/29; Kamera: Paul Lieberenz, Regie: Paul Lieberenz, Rudolf Biebrach) sowie die bundesdeutschen Farbfilme NANGA PARBAT 1953 (1953, Kamera und Regie: Hans Ertl) und IM SCHATTEN DES KARAKORUM (1955, Kamera und Regie: Eugen Schuhmacher).

Märchenhafte Kunde. Erste Definitionsversuche datieren bereits aus den frühen 1920er Jahren. Aus Expeditionsfilmen, so Ernst Ullitzsch 1923, solle „nur die Natur sprechen, die ohne Schminke auf den Zelluloidstreifen“ zu bringen sei. Diese Aufnahmen besäßen einen „bedeutenden wissenschaftlichen Wert als Natururkunden“; die Belehrung dürfte aber nur nebenbei erfolgen.³ 1943 beschreiben Heinrich Koch und Heinrich Braune den Expeditionsfilm als das „auf die Leinwand gebannte Abenteuer der Wunderreise in ferne Länder.“ Seine große Anziehungskraft verdanke er jedoch nicht „seinem oft unschätzbaren wissenschaftlichen Gehalt, sondern dem erregenden Stimulans seiner märchenhaften Kunde.“ Er müsse „lebendig und pointiert“ erzählt sein, sich also nicht nur als Dokument verstehen, sondern auch als Film wirken.⁴ Während Koch und Braune so das Abenteuerliche des Expeditionsfilms betonen, definiert Charles Reinert 1946 den Expeditionsfilm vor allem als wissenschaftlichen Film: „Das von den verschiedenen wissenschaftlichen Expeditionen nach Hause gebrachte Film-Material

¹ Der Text entstand im Rahmen des vom Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart, der Universität Hamburg und der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf durchgeführten DFG-Forschungsprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945-2005“ (Gesamtkoordination: Kay Hoffmann). Er geht zurück auf drei Einführungen im Rahmen der Reihe „FilmDokument“ von CineGraph Babelsberg, Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung (Nr. 134, 30. Mai 2011, Nr. 159, 10. März 2014 und Nr. 172, 18. Mai 2015) im Zeughauskino, Berlin. (Jeanpaul Goergen, Februar 2021).

² Vgl. Hedwig Preuk: Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms. Magisterarbeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1985; Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939. Redaktion: Jörg Schöning. München 1997; Annette Deeken: Reisefilme. Ästhetik und Geschichte. Remscheid 2004; Uli Jung: Nicht-fiktionale Langfilme. In: Ders., Martin Loiperdinger: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 1. Kaiserreich 1895-1918. Stuttgart 2005, S. 368-380; Gerlinde Waz: Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme. In: Klaus Kreimeier, Antje Ehmman, Jeanpaul Goergen (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2. Weimarer Republik 1918-1933. Stuttgart 2005, S. 187-203.

³ Ernst Ullitzsch: Expeditionsfilme und Filmexpeditionen. In: *Der Kinematograph*, Nr. 876, 2.12.1923, S. 3f.

⁴ Heinrich Koch, Heinrich Braune: *Von deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt*. Berlin 1943, unpag.

ist in der Regel qualitativ ungleichmäßig und ‚nur‘ als Film-Dokument zu werten. Soll ein Expeditionsfilm für das Publikum daraus werden, muß es im Hinblick auf die Entwicklung einer logischen Folge gesichtet und dann sorgfältig kopiert, geschnitten und kommentiert werden.“⁵ Walter Bode (1954) übernimmt Reinerts Definition⁶ und auch die *Kleine Enzyklopädie Film* (1966) fasst unter Expeditionsfilm nur dokumentarische Aufnahmen, die bei wissenschaftlichen Expeditionen entstehen: „Er dient der Forschung sowie der Verbreitung von Kenntnissen, meist über fremde Länder, ihre Geographie, Bewohner und Kultur.“⁷

*Buchers Enzyklopädie des Films*⁸ (1977), das *Sachlexikon Film*⁹ (1997) und *Reclams Sachlexikon des Films*¹⁰ (2002) führen den Expeditionsfilm nicht mehr an. Als klassisch kennzeichnet Annette Deeken in ihrem vorrangig dem Reisefilm gewidmeten gleichnamigen Buch von 2004 jenen Expeditionsfilm, „in dem die Kamera das Geschehen, oft ein wissenschaftliches Anliegen, nur begleitet und etwas bezeugt, was auch ohne ihren apparativen Blick stattfinden würde.“¹¹ Im modernen Expeditionsfilm dagegen würde das Abenteuer bewusst für die Kamera in Szene gesetzt. Der auf 2012 datierte Eintrag im online veröffentlichten *Lexikon der Filmbegriffe* geht kaum über die Aufzählung einiger Filmtitel hinaus; der „touristische (und imperialistische) Blick der Europäer auf die ‚primitive‘ Dritte Welt“ sei aber ein charakteristisches Merkmal.¹²

Auch im englischsprachigen Raum gibt es nur wenige Arbeiten zum Expeditionsfilm, so dass Alison Griffiths noch 2013 den ethnografisch ausgerichteten Expeditionsfilm als „one of the most overlooked subgenres of nonfiction filmmaking“ bezeichnen kann.¹³

In der französischen Filmwissenschaft scheint der Expeditionsfilm präsen- ter zu sein. 1945 veröffentlicht Pierre Leprohon mit *L'exotisme et le cinéma* die wohl erste umfassende Darstellung.¹⁴ Fünf



Pierre Leprohon: *L'exotisme et le cinéma. Les „chasseurs d'images“ à la conquête du monde.* Paris 1945. Umschlag: Chas Boré.

⁵ Charles Reinert: *Kleines Filmlexikon*. Einsiedeln-Zürich, S. 99f. Die Abkürzungen im Zitat wurden ausgeschrieben.

⁶ Walter Bode: *Das kleine Film-Lexikon*. Ein Taschenbuch für das gesamte Filmwesen. Frankfurt am Main, Wien 1954, S. 58.

⁷ Albert Wilkening, Heinz Baumert und Klaus Lippert (Hg.): *Kleine Enzyklopädie. Film*. Leipzig 1966, S. 807.

⁸ Liz-Anne Bawden (Hg.): *Buchers Enzyklopädie des Films*. Luzern, Frankfurt am Main 1977.

⁹ Rainer Rother (Hg.): *Sachlexikon-Film*. Reinbek bei Hamburg 1997.

¹⁰ Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002.

¹¹ Deeken: *Reisefilme*, S. 115.

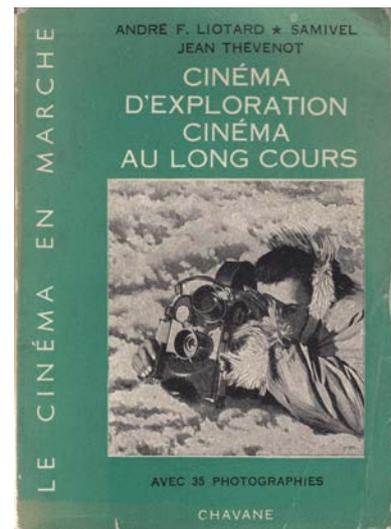
¹² <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1247> [Letzter Zugriff: 3.2.2021].

¹³ Alison Griffiths: *The Untrammelled Camera: A Topos of the Expedition Film*. In: *Film History*, Nr. 1-2, 2013, S. 95-109, hier S. 96. Vgl. Palle P. Petterson: *Cameras into the Wild. A History of Early Wildlife and Expedition Filmmaking 1895-1928*. Jefferson, North Carolina, and London 2011. S. 1ff. Auf deutsche Produktionen geht Petterson nur am Rande ein.

¹⁴ Pierre Leprohon: *L'exotisme et le cinéma. Les „chasseurs d'images“ à la conquête du monde*. Paris 1945.

Jahre später charakterisierte Jean Thévenot den Expeditionsfilm in *Cinéma d'exploration. Cinéma au long cours* (1950) als Kino auf großer Fahrt.¹⁵

Vincent Pinel definiert den Expeditionsfilm in *Écoles, genres et mouvements au cinéma* (2000) als Bericht einer abenteuerlichen Reise in einem schwer zugänglichen Land („récit d'un voyage aventureux effectué dans un pays difficilement accessible“) und sieht in ihm ein Subgenre des Reportagefilms. Ohne an Ehrlichkeit einzubüßen, dürfe der Expeditionsfilm angesichts häufig schwieriger Aufnahmebedingungen auch auf einfache Inszenierungen, nachgestellte Szenen und Mehrfachaufnahmen („mise en scène élémentaire, actions reconstituées, prises multiples“) zurückgreifen. Vom touristisch ausgerichteten Reisefilm und dem journalistischen „film-enquête“ unterscheidet er sich dadurch, dass er im Verlaufe der Narration die während der Expedition eingesetzte Logistik entfalte.¹⁶



André F. Liotard, Samivel, Jean Thévenot: *Cinéma d'exploration. Cinéma au long cours*. Paris 1950.

Fremde Räume. Expeditionsfilme können somit – kurzgefasst – als dokumentarische Filmberichte von abenteuerlichen Reisen vor allem westlicher Forscher in entfernte und ihnen unbekannte Räume aufgefasst werden.¹⁷ Eng verwandt sind sie mit dem Reisefilm¹⁸ sowie dem Natur- und Tierfilm, hier insbesondere dem Bergfilm¹⁹ sowie dem Unterwasserfilm. Der Reportage sind sie durch ihren berichtenden, am tatsächlichen Geschehen orientierten dokumentarischen Gestus verpflichtet. Vom wissenschaftlichen Forschungsfilm und insbesondere vom ethnografischen Film²⁰ unterscheiden sie sich dadurch, dass sie im Sinne des Kulturfilms

¹⁵ André F. Liotard, Samivel, Jean Thévenot: *Cinéma d'exploration. Cinéma au long cours*. Paris 1950. Der Band besteht aus zwei weiter nicht bezeichneten Beiträgen der Forscher Liotard und Samivel, die eine Art Vorwort beisteuerten, sowie des Autors und Journalisten Jean Thévenot. Vgl. auch André Bazin: L'évolution du film d'exploration. In: *Monde nouveau*, Nr. 89-90, Mai-Juni 1955. Nachdruck in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 639, November 2008, S. 96-98 und Nr. 640, Dezember 2008, S. 84-85.

¹⁶ Vincent Pinel: *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris 2000, S. 96f. Vgl. auch die Forschungsfragen bei Griffiths: *The Untrammelled Camera*, S. 95f.

¹⁷ Vgl. „An exemplary journey in time and space where outsiders, sometimes accompanied by native guides, leave the familiar and the routine and, at some personal risk, venture into the unknown.“ (Griffiths: *The Untrammelled Camera*, S. 102). Vgl. auch den Eintrag „Exploration“ in: Lacques Lévy, Michel Lussault (Hg.): *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris 2003, S. 356f.

¹⁸ Zu einigen Reisefilmen vgl. Jeanpaul Goergen: Abenteuer Morgenland. Deutsche Reisefilme der 1920er Jahre nach Persien und in den Irak. In: *Filmblatt*, Nr. 73/74, Winter 2020/21, S. 19-33. Der Text behandelt den Ufa-Film *MIT DEM AUTO INS MORGENLAND* (1926) und *INSCHALLAH. IM REICHE DER KALIFEN* (1929, P: Hegewald-Film) von Fred von Bohlen.

¹⁹ 1941 ordnet Rudolf Oertel den Expeditionsfilm dem „reinen Naturfilm“ zu. (Rudolf Oertel: *Filmspiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films*. Wien 1941, S. 219). Daniel Lopez weist „expedition film“, „exploration film“, „travelog“ sowie „travelogue“ dem „travel film“ zu, führt aber keine expliziten Genremerkmale an. (Daniel Lopez: *Films by Genre*. Jefferson, North Carolina, and London 1993, S. 350). Filme wie die von Walt Disney-Filme, „in which the outdoors, nature and wild life play a predominant role“, listet er unter Abenteuerfilm. (S. 8) Zum Reisefilm vgl. grundlegend Deeken: *Reisefilme*, 2004. Griffiths bezeichnet den ethnografischen Film und den Reisefilm als die „two closest cousins“ des Expeditionsfilms. (*The Untrammelled Camera*, 2013, S. 95).

²⁰ Vgl. Werner Petermann: Geschichte des ethnografischen Films. In: *Die Fremden sehen*. Anlässlich der

populärwissenschaftlich argumentieren und im abendfüllenden Format²¹ über eine kommerzielle Kinoauswertung ein breites Publikum ansprechen. Überschneidungen mit dem Imagefilm entstehen dort, wo der Expeditionsfilm wie bei *LA CROISIÈRE NOIRE* (FR 1925, *DAS SCHWARZE GESCHLECHT*) über eine von Citroën finanzierte Automobil-Expedition durch Zentral-Afrika eine deutliche Werbeansicht verfolgt. Der raumerschließende Gestus des Expeditionsfilms rückt ihn zudem in die Nähe jener Dokumentationen, die vom siegreichen Fortschreiten militärischer Operationen berichten und so den kriegerischen Zweck, den Expeditionen auch haben können, in den Vordergrund stellt. Überschneidungen gibt es vor allem in Deutschland mit dem Kolonialfilm der 1920er und 1930er Jahre, dem daran gelegen war, den Kolonialgedanken wachzuhalten.²² In diesem Zusammenhang charakterisiert Rolf Parr die Expeditionsreisen und somit auch die dabei entstandenen Filme als „symbolische Inbesitznahmen der Fremde für die Heimat“.²³ Trennscharfe Abgrenzungen dieses Genres und Subgenres sind aber weder möglich noch nötig; sie sollen hier nur auf das Umfeld verweisen, in dem sich der abenteuerliche Expeditionsfilm in seiner kommerziell-populären Ausformung bewegt. Hinzu kommt, dass das Genre des Expeditionsfilms keineswegs ein für alle Mal fixiert ist, sondern sich im Zeitverlauf ändert und mutiert.²⁴

Der Expeditionsfilm ist zentral darauf angelegt, die allmähliche Vorwärtsbewegung einer abenteuerlichen Reise von ihrem Ausgangspunkt bis zum selbstgesetzten Ziel festzuhalten. Das Fortschreiten im Raum, die Hindernisse, auf die die Forscher stoßen und die Mittel, die sie zu deren Überwindung einsetzen machen das Hauptnarrativ aus.²⁵ Die Dramaturgie des Expeditionsfilms folgt dem Prinzip der Reihung, wobei sich Phasen der Bewegung mit freiwilligen oder durch äußere Umstände erzwungenen Ruhephasen abwechseln. Ist das Ziel der Suche erreicht, kommt die Filmhandlung meist zum Stillstand. Innerhalb dieses Handlungsrahmens stechen das Abenteuerliche und Sensationelle, das Exzeptionelle und Ursprüngliche, der „visuelle Schatz“²⁶ des noch nie Gezeigten hervor. So charakterisierte denn auch der Alpinist und Schöpfer zahlreicher Bergfilme Wolfgang Gorter 1977 den Expeditionsfilm überschwänglich als „reinstes Produkt unverfälschter Naturwiedergabe [...]. Unabhängig von den üblichen Gesetzen der Schönheit richtet der Expeditions-Kameramann vor allem auf ursprüngliche Echtheit sein Augenmerk.“²⁷ Die umfangreichen wissenschaftlichen Arbeiten der

Filmreihe „Ethnologie und Film“ des Filmmuseums im Münchner Stadtmuseum vom Januar bis April 1984. Hg. von Margarete Friedrich u.a. München 1984, S. 17-53.

²¹ Nach der Etablierung des Langfilms um 1910/11. Dies schließt nachträgliche Auskoppelungen von Kurzfilmen nicht aus.

²² Vgl. Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.): *Grüße aus Viktoria. Film-Ansichten aus der Ferne*. Basel, Frankfurt am Main 2002 (= KINtop Schriften; 7) sowie die Arbeiten von Wolfgang Fuhrmann, zuletzt: *Imperial Projections. Screening the Germany Colonies*, Oxford 2015.

²³ Rolf Parr: *Die Fremde als Heimat. Heimatkunst, Kolonialismus, Expeditionen*. Konstanz 2014, S. 169.

²⁴ Vgl. die von Deeken analysierten „tektonischen Variationen des Reisefilms“. (*Reisefilme*, S. 245 ff).

²⁵ Vgl. etwa den Bericht von Martin Schließler, dem zweiten Kameramann von *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* (1955) über den beschwerlichen Weg ins Hunzatal. Martin Schließler: *Beruf: Abenteurer*. München 1972, S. 118 f.

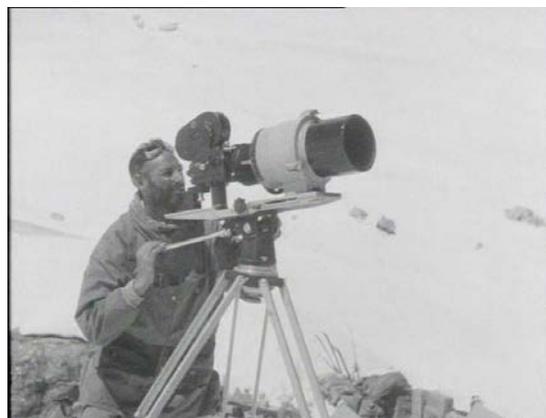
²⁶ Deeken: *Reisefilme*, S. 82.

²⁷ Wolfgang Gorter: *Mein Freund Luis Trenker. Mit Chronik des internationalen Berg-, Ski- und Expeditionsfilms*.

Forschungsreisenden, das Beobachten, Messen und Rubrizieren werden dagegen zumeist nur kurz thematisiert.

Fast immer lokalisieren trickanimierte oder grafisch gestaltete Karten den Schauplatz der Handlung und verdeutlichen Reisewege und zurückgelegte Entfernungen. Kleinere Spielszenen und Inszenierungen sind nicht ausgeschlossen, sofern sie den Genrekern des Dokumentarischen nicht beschädigen. Innenaufnahmen fehlen zumeist: Zu begrenzt ist die Transportkapazität der Expeditionen, um aufwändig „Licht“ mitzunehmen. Bei dem Abenteuer-Spielfilm *HIMATSCHAL, DER THRON DER GÖTTER* (1931, R: Günther Oskar Dyhrenfurth) wird daher auch die kleine und leichte Handkamera Kinamo N.25 eingesetzt.²⁸ 1934 nimmt die deutsche Himalaya-Expedition vier 16mm-Siemens-Schmalfilmkameras mit und kann durch das leichtere 16mm-Material das Gewicht ihres Gepäcks deutlich verringern.²⁹ Der während der Expedition gedrehte Film *NANGA PARBAT. EIN KAMPFBERICHT DER DEUTSCHEN HIMALAYA-EXPEDITION 1934* (1936, R: Frank Leberecht) wurde anschließend für die Kinoauswertung auf 35mm-Normafilm aufgeblasen.

In Szene setzen. Der Kameramann, zumeist auch der Gestalter des Films, reist allerdings nicht als freier Berichterstatter mit, sondern ist an Reiseverlauf und Zielsetzung der Expedition gebunden. Integraler Teil der Expedition, steht er dennoch im gewissen Sinne außerhalb. Nicht nur, dass er sich ständig von der Expedition entfernen muss, um deren beschwerlichen Weg optimal ins Bild zu setzen;



Hans Ertl in *NANGA PARBAT* 1953 (BRD 1953) mit Spezialobjektiven. Motive aus der undatierten DVD *NANGA PARBAT* der Komplet-Media GmbH, München/Grünwald, die den Film in einer Schwarz-Weiß-Fassung enthält.

Seebruck am Chiemsee 1977, S. 130. Als Beispiele führt er *KAMPF UM DEN HIMALAYA* (1938, R: Franz Schröder) und *NANGA PARBAT* (1936, R: Frank Leberecht) an.

²⁸ Die Expeditions-Kamera. In: *LichtBildBühne*, Nr. 256, 25.10.1930. Zum Kinamo vgl. Ralf Forster: Der Kinamo. Emanuel Goldbergs entfesselte Kamera. In: *Filmblatt*, Nr. 46/47, Winter 2011/12, S. 3-14.

²⁹ Willy Ferck: *NANGA PARBAT*. Ein Schmalfilm wird Normaltonfilm. In: *Der Kino-Amateur*, Nr. 3, 1.3.1936, S. 71-74.

er muss auch von ihren wissenschaftlichen Forschungen abstrahieren und stattdessen am Rande des Weges filmisch interessante und fotografisch ergiebige Motive suchen. Eher selten stellt er sich selbst als Filmemacher vor, der mit einer sorgfältig ausgesuchten und optimal auf die zu erwartenden Schwierigkeiten der Expedition angepassten Ausrüstung den Bericht überhaupt erst möglich macht. In *MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN* zeigt sich einmal Lieberenz hinter seiner Kamera. In *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* präsentiert die bergsteigerische Ausrüstung der Expedition, nicht aber die mediale Ausrüstung. In *NANGA PARBAT 1953* sieht man kurz Hans Ertl, wie er mit Superteleobjektiven Fernaufnahmen macht; hier wird die filmtechnische Apparatur als Attraktion herausgestellt. Bei den Objektiven handelt es sich wahrscheinlich um zwei Fernbildlinsen der Neuköllner Firma Astro F 5/640mm und 4.5/900mm.³⁰

Informationen über die bei den Expeditionsfilmen eingesetzte Filmtechnik finden sich häufig in den Reiseberichten, die entweder in Zeitungen und Zeitschriften oder in Buchform veröffentlicht werden und die daher eine zentrale paratextuelle Quelle bilden.³¹ Diese Darstellungen schildern zudem zahlreiche zumeist dramatische Situationen, die von der Kamera nicht dokumentiert werden konnten, sei es, weil der Kameramann die Forscher nicht begleitet konnte (wie Hans Ertl den Bergsteiger Hermann Buhl bei dessen Erstbesteigung des Nanga Parbat), sei es, weil in der Gefahrensituation der Kameramann um sein eigenes Leben kämpfen musste, sei es, dass die Technik versagte oder andere Umstände Filmaufnahmen unmöglich machten. „Dieses Scheitern ist kein Versagen, sondern unter Extrem- und Abenteuerbedingungen regelgerecht.“³²

„Er beobachtet nicht, er zeigt etwas“ – was Klaus Kreimeier als eines der Hauptmerkmale des deutschen Expeditionsfilms der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts ausmacht, trifft allerdings auf fast alle dokumentarischen Filme jener Zeit zu. Das gilt gleichermaßen für die von ihm konstatierte Dominanz des belehrenden und bevormundenden Kommentars, sei es in Form von Zwischentiteln im Stummfilm oder durch den Off-Sprecher des Tonfilms: „Der Kommentar (als Vehikel des a priori bestehenden Verhältnisses zur Welt) lenkt die Organisation der Bilder.“³³

Die Bezeichnung „Filmexpedition“ verweist vor allem auf Filmteams, die das Studio verlassen, um eine Spielhandlung vor Ort mit original exotischen Schauwerten auszustatten. Als Beispiel führt Oskar Kalbus 1938 den Ufa-Film *MILAK, DER GRÖNLANDJÄGER* (1927) an, dessen Außenaufnahmen in Grönland entstanden.³⁴ Die „genre-ähnlichen Ausprägungen“³⁵ dieser Filme dienen aber vor allem der Aufwertung und Authentifizierung ihrer Spielhandlung.

Abgesehen von reinen Filmexpeditionen ist die Herstellung eines Films nur in seltenen Fällen das Hauptziel einer Expedition. Als „dokumentarischer Idealbeweis vollbrachter Leistungen

³⁰ Dank an Hans Albrecht Luszkat für diese Hinweise.

³¹ Vgl. Deeken: *Reisefilme*, S. 128.

³² Ebd., S. 125.

³³ Klaus Kreimeier: *Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen*. In: *Triviale Tropen*, S. 47-61, hier S. 58.

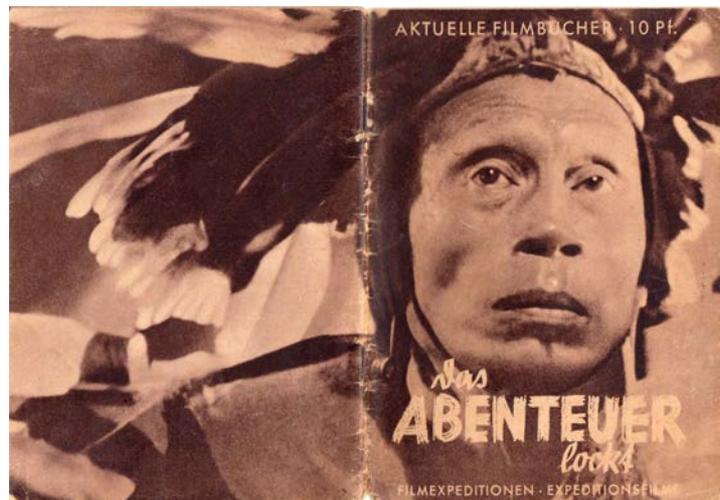
³⁴ Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst. I. Teil: Der stumme Film*. Altona 1935, S. 108f.

³⁵ Jörg Schöning: *Triviale Tropen*. In: *Triviale Tropen*, S. 7-8, hier S. 7.

und eroberter Fernen“, wie Clärenore Stinnes das Anliegen ihres Reisefilms *IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN* (1931) charakterisierte,³⁶ wird Film bereits früh zu einem zentralen Bestandteil der Medien- und Öffentlichkeitsarbeit einer Expedition, zu der auch Buchpublikationen und illustrierte Berichte in Zeitungen und Zeitschriften sowie Auftritte im Rundfunk und in der Wochenschau, später auch im Fernsehen gehören. Schon 1911 hieß es, die Filmkamera gehöre „wie früher der einfache Photographenkasten zur obligaten Ausrüstung jedes Forschungsreisenden.“³⁷

Inwieweit die Produktion eines Dokumentarfilms im Expeditionsbudget als Ausgabe oder Einnahme zu Buche schlug, ist heute nur schwer zu ermitteln. Bei *NANGA PARBAT* 1953 war es – so Hans Ertl in einem Interview – ein Vorschuss des Verleihers Deutsche London Film in Höhe von 120.000 DM, der die finanzielle Basis für die Expedition legte.³⁸ Dass *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* 1955 offenbar die Hauptausgaben der Expedition wieder hereinspielte,³⁹ verweist zum einen auf seinen Stellenwert in der Gesamtkalkulation der Expedition, verdeutlicht zum anderen aber auch die Popularität von Expeditionsfilmen beim Kinopublikum. Um diesen Erfolg an der Kinokasse abzusichern, wurde für *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* mit Eugen Schuhmacher bewusst der im Expeditions- und Reisefilm erfahrenste Kameramann engagiert⁴⁰ und ihm mit Martin Schliessler zudem noch ein jüngerer Kollege an die Seite gestellt.

Heroen der Kamera. Expeditionsfilme können sowohl am Rande von groß ausgestatteten Forschungsreisen als auch von filmenden Einzelkämpfern realisiert werden. Häufig fungiert der Kameramann zudem als Gestalter des Films. Er nutzt dabei gerne das positive Image, das Abenteuern und Pionieren entgegengebracht wird, um sich selbst als allen Gefahren trotztender furchtloser Abenteurer und erfolgreicher Forscher zu stilisieren. Tatsächlich ist er unterwegs nicht nur als Filmmann gefordert, sondern muss auch körperlich im Stande sein, die Strapazen mehrmonatiger Expeditionen in wenig entwickelten Ländern durchzustehen. Als Bergsteiger muss er den Gipfelstürmern so lange wie nur möglich folgen können, um deren Leistungen im bewegten Bild festzuhalten.



Bernhard Krüger: *Das Abenteuer lockt... Filmexpeditionen. Expeditionsfilme. Ein Tatsachenbericht.* Berlin 1940 (= Aktuelle Filmbücher; 8).

³⁶ Vgl. Jeanpaul Goergen: Dokumentarischer Idealbeweis. In: *Filmblatt*, Nr. 23, Herbst/Winter 2003, S. 10-14. Der Text behandelt die Reisefilme *IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN* (1931, R: Clärenore Stinnes) und *BEI DEN DEUTSCHEN KOLONISTEN IN SÜDWEST-AFRIKA* (1933, R: Elly Beinhorn).

³⁷ *LichtBildBühne*, Nr. 7, 18.2.1911, zit. n. Uli Jung: Nicht-fiktionale Langfilme, S. 369, Anm. 27.

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=2pe2_LuDRSA [Letzter Zugriff: 3.2.2021].

³⁹ Anderl Heckmair: *Eigernordwand, Grandes Jorasses und andere Abenteuer.* Zürich: AS-Verlag 1999, S. 202.

⁴⁰ Ebd.

Als Helden der Kamera, allein vom „Zwang der Ferne“ angetrieben, porträtiert 1940 Bernhard Krüger für die populäre Reihe *Aktuelle Filmbücher* u.a. die Kameramänner Gunther Plüschow, Richard Angst, Walter Mittelholzer, Paul Lieberenz, Hans Schomburgk und Robert Flaherty.⁴¹ Immer wieder würden diese Kameramänner herausfahren und Gefahren und Strapazen auf sich nehmen, „um in den fernen Zonen ihren Träumen Wirklichkeit zu geben.“⁴² Die wenigen Frauen wie Lola Kreutzberg (*WUNDERLAND BALI*, 1927) und Clärenore Stinnes (*IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN*, 1931), die in der Weimarer Republik nicht minder wagemutige Expeditionen und Reisen unternahmen und filmisch dokumentierten, kommen bei Krüger nicht vor. Nicht nur was seine Autoren angeht ist der Expeditionsfilm ein traditionell männlich konnotiertes Genre.

Bereits Mitte der 1950er Jahre gehörte – so Bazin – der romantische Typ des Expeditionsfilmers, der sich als Einzelkämpfer, nur begleitet von seinen Helfern, in unberührte Gegenden abseits der westlichen Zivilisation vorwagt, der Vergangenheit an.⁴³ In reinen Bergfilmen scheint dieser Abenteurer-Typus aber überlebt zu haben.⁴⁴

Da Expeditionen von der „zivilisierten“ Welt in „unterentwickelte“, sogenannte „primitive“ Gegenden der Welt führen, dominiert in den Expeditionsfilmen häufig der ethnozentrische Blick auf eine als geringwertig eingeschätzte Fremde. Klaus Kreimeier hat diese Filme daher durchweg als „ein Projekt, um nicht zu sagen: ein Projektil kolonialer Weltaneignung und Welteroberung“⁴⁵ charakterisiert. „*Occidentalisation*“ nennt Bazin das nun untragbar gewordene Vorgehen, den Rest der Welt nach westlichen Vorstellungen zu dramatisieren.⁴⁶ Beliebte Höhepunkte der Expeditionsfilme bilden so genannte „Sensationen“, etwa die erste Begegnung mit der fremden Kultur, wilde Tänze oder aufregende Tierfangszenen. Allen Expeditionsfilmen zu Grunde liegt der Mythos des unberührten Territoriums – der Kameramann schießt seine Bilder ebenso wie die Jäger die wilden Tiere. Häufig siegt ein billiger Exotismus („*exotisme de bazar*“⁴⁷) über die Darstellung des Alltags, das Oberflächliche über eine intensive Auseinandersetzung mit dem Andern. Allerdings gehört es zum Markenkern des Expeditionsfilm, dass er einem natürlichen Exotismus („*exotisme naturel inhérent au film d’exploration*“⁴⁸) beinhaltet und ausstellt.

Es wäre jedoch falsch, die Expeditionsfilme ausschließlich an seinen zweifellos vorhandenen kolonialistischen und rassistischen Ausschlägen zu messen.⁴⁹ Aufschlussreicher und

⁴¹ Bernhard Krüger: *Das Abenteuer lockt... Filmexpeditionen. Expeditionsfilme. Ein Tatsachenbericht.* Berlin 1940 (= *Aktuelle Filmbücher*; 8)

⁴² Ebd, unpag.

⁴³ André Bazin: *L'évolution du film d'exploration.* In: *Monde nouveau*, Nr. 89-90, Mai-Juni 1955. Nachdruck in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 639, November 2008, S. 96-98, hier S. 96.

⁴⁴ Vgl. Schließler: *Beruf: Abenteurer.*

⁴⁵ Kreimeier: *Mechanik, Waffen und Haudegen überall*, S. 47.

⁴⁶ Bazin: *L'évolution du film d'exploration*, S. 97.

⁴⁷ Thévenot, in Liotard, Samivel, Thévenot: *Cinéma d'exploration*, S. 28.

⁴⁸ Ebd., S. 29.

⁴⁹ Vgl. Waz: *Heia Safari!*

ergiebig dürfte es sein, Auftraggeber und Produktionskontext sowie jenen „Set von Ideen, Praktiken und Institutionen“⁵⁰ auszuleuchten, der sich in ihnen niedergeschlagen hat, also zu untersuchen, wie diese Filme kulturelle Differenz aufnehmen und reflektieren. So gesehen müssten bei jedem Expeditionsfilm die einzelnen Genrelemente jeweils neu herausgearbeitet und untersucht werden. Mitzudenken wäre aber auch die Tatsache, dass viele Expeditionsfilme nur selten in gänzlich unerschlossene Gebiete vorstoßen und somit auch als „Belegstücke eines vorausgegangenen Überfalls, einer vorausgegangenen Überrumpelung“⁵¹ anzusehen sind. Ebenso zu berücksichtigen sei Parrs Hinweis, das Anliegen von Texten und Filmen über Expeditionsreisen sei es „etwas für die Heimat sichtbar zu machen.“⁵²

Griffiths denkt den Expeditionsfilm gar als Metapher für das Kino selbst, „evoking Foucault’s idea of heterotopia, the immersion into a different time and space with safe return to the point of origin.“⁵³ Foucaults Charakterisierung des Schiffs als Heterotopie schlechthin verweist auf die zahlreichen, mit Schiffen durchgeführten Entdeckungsreisen in ferne Länder. Dem Schiff schreibt er „das größte Imaginationsreservoir“ unserer Zivilisation zu⁵⁴ – ein Potenzial, das im übertragenen Sinne auch auf Expeditionen (und Expeditionsfilme) zutrifft, die ihren jeweiligen Raum in fremde Räume translozieren. Ähnlich hatte bereits 1950 Jean Thévenot den Expeditionsfilm als großes Reservoir an Wissen und Emotionen charakterisiert.⁵⁵

Unbetüglich und objektiv. Paul Lieberenz’ Name sei für den Expeditionsfilm „zu einem Begriff geworden“, konstatiert der *Film-Kurier* 1943 in einem Porträt anlässlich seines 50. Geburtstages.⁵⁶ Seine Karriere als Expeditionskameramann und -regisseur beginnt 1923 in Afrika, wo er unter Carl Heinz Boese die vor Ort angesiedelten Szenen des Spielfilms *DER SCHRECKEN DER WESTKÜSTE* dreht. Anschließend filmt er in Abessinien, Liberia und im Kamerun⁵⁷, am Mittelmeer, in China und in Lappland. 1927/28 begleitet er als „Filmopérateur und erster

⁵⁰ Klaus Dodds: Forschungsreisen. In: *Lexikon der Geographie* (2001), online: <http://www.spektrum.de/lexikon/geographie/forschungsreisen/2649> [Letzter Zugriff: 3.2.2021].

⁵¹ Kreimeier: *Mechanik, Waffen und Haudegen überall*, S. 48.

⁵² Parr: *Die Fremde als Heimat*, S. 193.

⁵³ Griffiths: *The Untrammelled Camera*, S. 102.

⁵⁴ Bei Foucault „la plus grande réserve d’imagination“. Michel Foucault: *Of Other Spaces, Heterotopias*. In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, Nr. 5, 1984, S. 46-49, Online: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/> [Letzter Zugriff: 3.2.2021]. Walter Seitter übersetzt „Imaginationsarsenal“ (Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 34-46, hier S. 46).

⁵⁵ Thévenot, in: Liotard, Samivel, Thévenot: *Cinéma d’exploration*, S. 26: „Le cinéma d’exploration est la grande réserve des connaissances et des émotions“.

⁵⁶ Kameramann, Kulturfilmschöpfer und Weltfahrer. Paul Lieberenz wird heute 50 Jahre. In: *Film-Kurier*, Nr. 37, 13.2.1943.

⁵⁷ Vgl. Jeanpaul Goergen: *Berichte aus verlorenen Kolonien. Kamerunfilme von Paul Lieberenz*. In: *Filmblatt*, Nr. 27, Frühjahr/Sommer 2005, S. 25-31.

Photograph“⁵⁸ eine von dem schwedischen Forscher Sven Hedin geleiteten Expedition durch Innerasien von Peking nach Urumtschi.⁵⁹

Die Produktionshintergründe des bei dieser Expedition entstandenen Films SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN sind heute nicht mehr eindeutig zu klären. Offenbar handelt es sich um eine Produktion der AB Svensk Filmindustri aus Stockholm (Originaltitel: MED SVEN HEDIN I ÖSTERLED), möglicherweise mit der Lufthansa AG als Koproduzentin.⁶⁰ Es sei auch die Lufthansa gewesen, die Lieberenz als Expeditionskameramann engagiert habe.⁶¹ Die Zulassungskarte der Berliner Filmprüfstelle weist den Film dagegen als Eigenproduktion von Paul Lieberenz aus. Den Verleih übernimmt das Deutsche Lichtspiel-Syndikat (D.L.S.).⁶²

Premiere ist am 26. Dezember 1928 in Stockholm; in Deutschland startet der Film am 7. Februar 1929 abseits der großen Uraufführungskinos in Fürth. Die chinesische Regierung hatte sich eine Vorzensur „vorbehalten und ausgeführt“.⁶³ Über die praktische Durchführung dieser Zensur darf aber gerätselt werden, da Lieberenz die Filme erst in Deutschland entwickeln ließ.

1932 erscheint das von Arthur Berger nach Lieberenz' Tagebuch bearbeitete Erinnerungsbuch *Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten*, das wie der Film vor allem das Abenteuerliche der Reise herausstellt und zahlreiche Hinweise auf die Umstände der Dreharbeiten liefert.⁶⁴ 1934 bringt Klipps Kaffee aus Bremen zudem zwei Sammelalben nach Motiven aus dem Film heraus.⁶⁵ Sie sollten der deutschen Jugend „ein lebendiges Bild vom Leben und Treiben im fernen Osten vermitteln und von der zähen Forscherarbeit Sven Hedins berichten, die in engster



Film-Kurier, Nr. 5, 4.1.1929.

⁵⁸ Sven Hedin: *Auf großer Fahrt. Meine Expedition mit Schweden, Deutschen und Chinesen durch die Wüste Gobi 1927-28*. Leipzig 1940¹¹, S. 40.

⁵⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesisch-Schwedische_Expedition [Letzter Zugriff: 3.2.2021].

⁶⁰ <http://www.sfi.se/en-GB/Swedish-film-database/Item/?type=MOVIE&itemid=3657> [Letzter Zugriff: 3.2.2021].

⁶¹ Manfred Kleinert: *Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten*. In: *Das neue China*, Nr. 2, 1999, S. 31-32, hier S. 31. (Archiv: Vorarlberger Landesbibliothek, Nachlass Fritz Mühlenweg, Sign. N 58:D:1:5).

⁶² BArch, R 9346/ B 21360. Das D.L.S. hatte den Film um die Jahreswende 1928/29 von der Firma Brockhaus übernommen. (D.L.S. erwirbt den Sven Hedin-Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 6, 5.1.1929).

⁶³ Georg Stein: *Expeditions- und Spielfilme*. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 239, 26.5.1929, zit. nach Gero Gandert: *Der Film der Weimarer Republik. 1929*. Berlin, New York 1993, S. 458f.

⁶⁴ Dr. Arthur Berger (Bearb.): *Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten*. Nach dem Tagebuch des Filmoperateurs der Expedition Paul Lieberenz. Berlin 1932.

⁶⁵ Klipps Kaffee (Hg.) *Im Reiche der Mitte. Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten*. Bremen 1934. Vgl. auch: <http://www.svenhedincollection.com/Sven-Hedin-Collection-2015.pdf> [Letzter Zugriff: 28.1.2016].

Zusammenarbeit mit deutschen Wissenschaftlern und Gelehrten im Reiche der Mitte für das Ansehen und die Ehre des deutschen Namens durchgeführt wurde.“⁶⁶

Die Forschungen der aus 27 Wissenschaftlern bestehenden chinesisch-schwedischen Expedition dauern von 1927 bis 1935. Hintergrund der von Lieberenz begleiteten Teilexpedition ist der Plan der Lufthansa, eine direkte Fluglinie Berlin-Peking einzurichten. Hierzu mussten über zwei Jahre ununterbrochen meteorologische Beobachtungen angestellt, Wetterstationen aufgebaut und das Gelände auf geeignete Flugplätze hin untersucht werden. Lieberenz Aufgabe ist es, „die Gesamtreise der Expedition, Land, Leute, Forschungsergebnisse usw. in Film und Photo festzuhalten.“⁶⁷ Von den Forschungen selbst ist im Film allerdings wenig zu sehen. Nur zweimal zeigt Lieberenz meteorologische Messungen und die Erkundung eines Sees; er verschweigt zudem den handfesten ökonomischen Hintergrund der Expedition und das Erkenntnisinteresse der Wissenschaftler.

Der in China herrschende Bürgerkrieg behindert die Expedition, die auf Wunsch der Chinesen offiziell als „Mission durch Innerasien“ bezeichnet wird – Expedition, so ihre Argumentation, träge für ein unerforschtes Volk, nicht aber für China zu.⁶⁸ Die Mission wird zeitweise sogar verdächtigt, ein bolschewistisches Unternehmen zu sein; die Teilnehmer werden verhaftet und festgesetzt. Die schlechte Ausrüstung der Mission, falsch ausgesuchte Kamele, unzureichende Zelte und Planungsfehler erschweren das Unterfangen. Lieberenz Buch besteht fast ausschließlich aus der Schilderung der zahlreichen Probleme, zu denen sich noch extreme Wetterbedingungen gesellen. Von ursprünglich 300 Kamelen überlebt nur die Hälfte die Reiestrapazen. Über alle Mühsale, die scheinbar unüberwindbaren Hindernisse und dramatischen Erlebnisse der Expedition, so der *Illustrierte Film-Kurier*, „berichtet das unbetrüglige Objektiv der Kamera der Photographen und läßt den Zuschauer zum miterlebenden Teilnehmer der Expedition werden.“⁶⁹

Lob der Askania. Zu Lieberenz Film-Ausrüstung gehören eine Askania, die er bereits in Afrika erprobt hatte⁷⁰, sowie als Ersatz eine französische Debie, die „in Schnee und Kälte einwandfrei arbeitet“⁷¹. Ferner packt er einen handlichen 35mm-Kinamo als Handkamera ein.⁷² Bei den Goerz-Photochemischen Werken in Berlin bestellt er Filme mit einer besonderen Emulsion, „die den Strapazen, Witterungseinflüssen und der langen Lagerzeit“ gewachsen ist. Insgesamt nimmt er 10.000 Meter Negativfilm mit, die tropensicher „in doppelter Papierumhüllung und Blechbüchsen verpackt, in besonders konstruierten Filmkisten untergebracht“ sind.⁷³ Die Kodak-Filme, so klagt er, seien im Gegensatz zu den deutschen Filmen sehr schlecht umzupacken: „Eineinhalb Stunden hockte ich [in einer kleinen chinesischen

⁶⁶ Ebd., Widmung.

⁶⁷ Berger: Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten, S. 6.

⁶⁸ Ebd., S. 55f.

⁶⁹ MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN. *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 1071/1929.

⁷⁰ Vgl. Paul Lieberenz: Kinotechnik im Urwald. In: *Kinotechnisches Jahrbuch 1924*, Berlin 1924, S. 53-69.

⁷¹ Berger: Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten, S. 9.

⁷² Ebd., S. 175.

⁷³ Ebd., S. 10.

Hütte] ohne Tisch und Stuhl auf der Erde, in dem fürchterlichen Gestank, der Hitze und Finsternis, rollte und rollte meine fünf Rollen Film um.“⁷⁴ Immer wieder berichtet er, dass er die Apparate vom feinen Sand der Wüstenstürme säubern muss.⁷⁵ Der Versuch, den Zusammenbruch der Expedition im Schneesturm aufzunehmen, scheitert an den extremen Bedingungen, denn „die Finger drohen an den Metallteilen der Apparate anzufrieren. Der Film bricht, die Filmpacks versagen, zersplittern wie Glas in der furchtbaren Kälte. Im Handumdrehen sind die Apparate vereist. Alles streikt, das Ende scheint nahe.“⁷⁶ Die Kälte bzw. die Temperaturschwankungen setzen den 60 Filmen – vermutlich sind hier die Fotofilme gemeint⁷⁷ – so stark zu, dass nur noch zehn brauchbar sind.⁷⁸



Paul Lieberenz vor seinem Zelt mit seiner fotografischen Ausrüstung und einem ungenannten einheimischen Assistenten. Abbildung aus Dr. Arthur Berger (Bearb.): *Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten. Nach dem Tagebuch des Filmoperateurs der Expedition Paul Lieberenz.* Berlin 1932.

Nicht alle Expeditionsteilnehmer lassen sich bereitwillig filmen; ihnen fehle, so klagt Lieberenz, die Einsicht, „wozu eigentlich ein Kinooperateur eine Expedition mitmachen sollte.“⁷⁹ Insbesondere der schwedische Karawanenführer „hatte nicht das geringste Verständnis für meine Tätigkeit, daß heutzutage eine Expedition ohne Film und Photographie eigentlich

⁷⁴ Ebd., S. 113,

⁷⁵ Ebd., S. 99, 110, 120, 202.

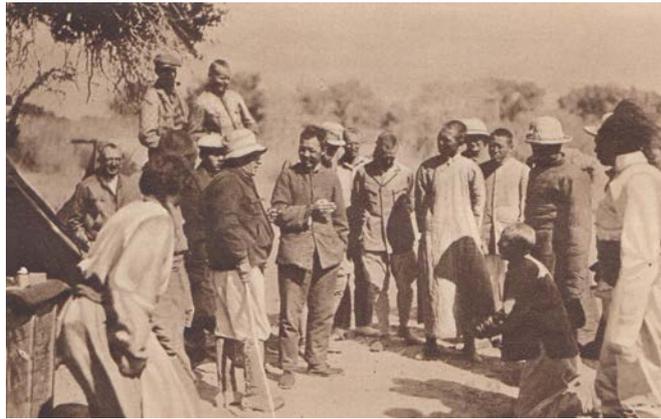
⁷⁶ Ebd. S. 284.

⁷⁷ Kameramann, Kulturfilmschöpfer und Weltfahrer, 1943.

⁷⁸ Berger: *Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten*, S. 306.

⁷⁹ Ebd. S. 47.

wertlos ist. Was ich auch anstellte, er bot mir keine Gelegenheit zu Aufnahmen.“⁸⁰ So kann Lieberenz etwa den bildwirksamen Durchzug der aus 200 Kamelen bestehenden Karawane durch eine Steilschlucht nicht aufnehmen. Dann ärgert er sich, dass er beim zweiten Teil der Expedition bleiben muss und daher eine Kamelrevolte nicht filmen kann: „Ein unersetzlicher Verlust.“⁸¹



Bestechung und Bilderraub. Häufig muss sich Lieberenz seine Motive bei den lokalen Machthabern selbst organisieren. Der Mongolenprinz Baron Sunit Wang „stellte alles zur Verfügung, was ich für meine Kamera brauche. So kann ich Wettrennen und vor allem die so selten gefilmten mongolischen Ringkämpfe filmen. Allerdings muß ich, dem chinesischen Brauch entsprechend, tief in die Tasche greifen. Als ich dem Baron noch obendrein ein Fernglas schenkte, hatte ich sein Herz erobert. Nunmehr durfte ich alles



Oben: Ein Kameldieb wird verurteilt. Unten: Karawane in der Wüste Gobi. Abbildungen aus Dr. Arthur Berger (Bearb.): *Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten. Nach dem Tagebuch des Filmoperateurs der Expedition Paul Lieberenz.* Berlin 1932.

typen, was ich wollte, sogar seine Frau brachte er vor die Kamera.“⁸² Auch vor Inszenierungen scheut Lieberenz nicht zurück, etwa bei der Schilderung von Verfolgung und Gefangennahme eines geflohenen Kameldiebs. Er bestellt 15 chinesische Soldaten, um die an der Expedition als Helfer teilnehmenden Mongolen „vor der Kamera ein bißchen Räuber spielen zu lassen. Sie machten ihre Rolle glänzend.“⁸³ Über Filmverbote der Lamas setzt er sich selbstherrlich hinweg⁸⁴ oder nutzt den unauffälligen Kinamo, um unbemerkt die gewünschten Aufnahmen zu machen.⁸⁵ In einem anderen Kloster wird er beim Filmen erwischt und mit Steinen beworfen; die Lamas versuchen, sein Stativ herunterzureißen: „Ein energischer Wink mit einem handfesten Knüppel brachte sie aber von diesem unangenehmen Gedanken ab.“⁸⁶

⁸⁰ Ebd., S. 191.

⁸¹ Ebd., S. 159.

⁸² Ebd., S. 100f.

⁸³ Ebd., S. 124.

⁸⁴ Ebd., S. 112.

⁸⁵ Ebd., S. 298.

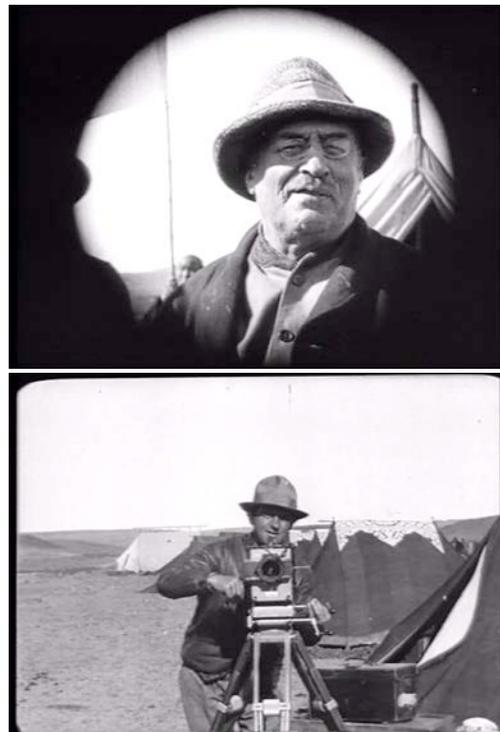
⁸⁶ Ebd., S. 193.

Ins Bild gerückt werden auch stets die jeweiligen Autoritäten. Im Ausgangsort der Expedition ist es ein Mongolenfürst, der Ringkämpfe für die Kamera aufführen lässt. In einem Lama-Kloster erlaubt der Vorsteher die Aufnahmen eines Tempelfestes – mit zehn Minuten die längste Sequenz und zudem visueller Höhepunkt des Films. Bei einem hohen Fest in einem weiteren Tempel ist jedoch Lieberenz als Kameramann zu seinem Leidwesen die Hauptattraktion: „Keine der teuflisch bunten Grotteskmasken, kein gliederverrenkender Tanz, selbst die anwesenden Fürsten nicht, übten eine solche Anziehungskraft aus wie ich. Es war einfach fürchterlich.“⁸⁷ Trotzdem kann er reichlich filmen: „Sven Hedin war hochofrenetisch, als er von unserer reichen Bilder- und Filmausbeute hörte, war es mir doch gelungen, über 1000 Meter Film von dem großen Tempelfeste aufzunehmen.“⁸⁸

Meistens findet Lieberenz aber nichts rechtes zum Filmen, „denn auf dem ganze Wege wanderte ich immer durch öde Salzsteppen.“⁸⁹ Die Nachricht, dass sich in der Nachbarschaft ein Räuberlager befinden soll, weckt in ihm die Hoffnung, endlich „etwas Hübsches filmen zu können.“⁹⁰

Tagebuch einer Karawane. Der Filmbericht „von der größten Expedition, die je in das Innere Asiens aufgebrochen ist“⁹¹ eröffnet mit zwei Nahaufnahmen von Sven Hedin, an die sich eine Szene mit Paul Lieberenz mit seiner Debie-Kamera anschließt, womit er sich, keineswegs unbescheiden, als zweitwichtigsten Mann der Expedition vorstellt. Er ist der abwesende Erzähler, der uns den „Weg der Expedition“ – so ein Zwischentitel – schildert. Ein Atlas wird aufgeschlagen, mit einem Stift fährt eine Hand die Umrisse Chinas ab. Zu jedem Akt zeichnet sie auf einer recht simplen Grafik die jeweils zurückzulegende Strecke mit der Kilometerzahl ein, ohne jedoch weitere Informationen etwa über die Beschaffenheit der Gegend anzuführen.

Im Zentrum von MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN steht weniger der titelgebende Sven Hedin, der nur ein paar Mal kurz im Film zu sehen ist als vielmehr die Expedition selbst und die Strapazen



Oben: Sven Hedin in einer emblematischen Einstellung. Unten: Paul Lieberenz lässt sich beim Filmen ablichten.

⁸⁷ Ebd., S. 147.

⁸⁸ Ebd., S. 155.

⁸⁹ Ebd., S. 240.

⁹⁰ Ebd., S. 271.

⁹¹ Werbezeile aus dem nicht erhaltenen Vorspannfilm von MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN, zit. n. der Zulassungskarte (BArch, R 9346/ B 21384).

ihrer abenteuerlichen Reise – der Film sei, wie der Kritiker Hans Sahl feststellt, im Grunde nichts als anderes als das „Tagebuch einer Karawane“.⁹²

Lieberenz konzentriert sich bei seinen Aufnahmen auf den Ablauf der Expedition, vor allem aber filmt er das Lagerleben: Bau von hölzernen Transportkisten für den Proviant, Transport ins Sammelager, Ankauf von Pferden und Kamelen, das Einfangen halbwildes Pferde und deren Zureiten, Alltag an den verschiedenen Lagerorten, die Tiermaskottchen der Expedition, Darbietungen von Wanderschauspielern, sportliche Vorstellungen zum chinesischen Nationalfeiertag, europäische Besucher der Expedition sowie die extremen Wetterbedingungen. Der teilweise äußerst beschwerliche Reiseweg wird meist nur kurz gezeigt.

Der zweite Schwerpunkt von Lieberenz' Aufnahmen sind Einzelbeobachtung an den von der Expedition berührten Hauptorten: pittoreske Ansichten, Szenen aus dem Alltagsleben, wie es sich auf den Straßen abspielt, Tänze, Tempelfeste und Impressionen aus Ruinenstädten. Die Szene „Eigenartiger Straßenschmuck: Der bestrafte Verbrecher“ fehlt in der im Bundesarchiv überlieferten deutschen Fassung, ohne dass er aber – ausweislich der Zulassungskarte mit der Prüf-Nummer 21360 – zensiert worden wäre. In der niederländischen Fassung ist diese Einstellung enthalten: Sie zeigt den in einem Holzkäfig ausgestellten Kopf eines hingerichteten Verbrechers.⁹³

Gebaut nach dem Muster Bewegung (die Expedition unterwegs) und Ruhe (Beobachtungen an den jeweils erreichten Orten) zeigt Lieberenz den Vormarsch der Expedition allerdings nur in wenigen Sequenzen, die zumeist kürzer als eine Minute sind. Es dauert zudem 33 Minuten, ehe



Das Fremde als Attraktion.

⁹² H.S. [Hans Sahl], Sven Hedins Asien-Film. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 239, 26.5.1929.

⁹³ EXPEDITIE DOOR DE GOBI-WOESTIJN CHINA 1928. DE FILM MED SVEN HEDIN I ÖSTERLED. DVD filmmuseum

sich die Karawane erstmals in Bewegung setzt. Bei einer Laufzeit von 102 Minuten sind nur rund 10 Minuten dem Vorwärtsgang der Expedition gewidmet. Die beiden letzten der sieben Akte sind rhythmischer montiert; hier wird insgesamt acht Mal der Vormarsch der Karawane eingeschnitten. Insgesamt erscheint MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN wenig dynamisch; nicht zuletzt tragen die zahlreichen Titel zum behäbigen Gesamteindruck bei.

Erlebnis Expedition. Von der zeitgenössischen Presse wird der Film gemischt aufgenommen: die einen loben die Sachlichkeit der Aufnahmen, anderen vermischen die inhaltliche Aussage und kritisieren die wenig informativen Zwischentitel. Letzteres moniert am schärfsten die *Filmwoche*: Der Film tue so, „als ob Hedin die Reise zu seinem privaten Vergnügen mache.“ Die „Textierer“ hätten versagt: „Es fehlt, was unerlässlich ist, der Schwung der Zwischentitel, es fehlt das Verbindende, das aus den einzelnen Bildern ein *zusammenhängendes* Erlebnis von nachhaltiger Kraft macht.“⁹⁴



Bild 27
Der Vorläufer des Kinos.
„Chinas Kino“ nannten wir diesen Schaukarren, der durch die Straßen zog und mit wohllos zusammengestellten Bildern aus allen Gebieten die Zuschauer anlockte. In der unteren Reihe sind einfache Vergrößerungslinsen eingebaut, durch die man in den schwarzen Kasten hineingucken kann.



Bild 188
Das höchste Entzücken sämtlicher Kinder war unser Grammophon. Für sie war das einfach ein Zauberwerk. Ganz dicht krochen sie heran, mit den neugierigsten Augen der Welt wollten sie durchaus entdecken, woher die Sprache und Musik kommt, und vergeblich zerbrachen sie ihre Kindergehirne, ob ein Mensch in diesem Kasten wäre, und wie er wohl hineingekommen sei.

Motive aus dem von Klipps Kaffee herausgegebenem Sammelalbum *Im Reiche der Mitte. Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten* (1934) mit Motiven aus dem Film von Paul Lieberenz, die nicht im Film enthalten sind.

„Kritik von Kultur- und Forschungsfilm“ – gibt Hans Tasiemka in *Berlin am Morgen* zu bedenken – „ist eine schwierige Sache. Soll man die Arbeit, die Mühen werten, die eine Forschungsreise verursacht hat, und die wissenschaftliche Ausbeute?“ Diese Kritik will er der Wissenschaft überlassen, für die dieser Film allerdings nicht bestimmt war. „Rein filmisch ist Sven Hedins Film höchst monoton. Man sieht immerzu Wüsten und Dörfer.“⁹⁵ Ernst Blaß dagegen lobt das „Ganze einer solchen Reise“ als „Widerschein dieses Sterns Erde“ und Sinnbild eines „gewaltigen Unterwegs.“⁹⁶ Lotte H. Eisner notiert eine „Tatsachenreportage“, die mehr

FMDVD115. Art-S Home Entertainment, AD Leerdam, The Netherlands.

⁹⁴ J.-s. In: *Die Filmwoche*, Nr. 23, 5.6.1929, S. 548.

⁹⁵ H. Ta [Hans Tasiemka]: In: *Berlin am Morgen*, 26.5.1929, zit. nach Gandert: *Der Film der Weimarer Republik*, 1929, S. 456.

⁹⁶ Ernst Blaß, *Berliner Tageblatt*, 26.5.1929, zit. nach Ebd., S. 457.

als nur eine „Schau schöner Bilder“ sei; die Expedition werde nicht zufällig gefilmt, sondern erlebt. So liege der Wert des Films in seiner „unpathetischen Wiedergabe, in seiner selbstverständlichen Größe des Zuges durch die Wüste“.⁹⁷

Siegfried Kracauer dagegen verlangt von den Filmproduzenten, nicht länger quer durch die Welt zu reisen, sondern Forschungsexpeditionen „in die noch unentdeckten einheimischen Dschungel“ auszurüsten – zeigen sie dem Publikum, so seine Forderung, „etwa das Leben eines ganz gewöhnlichen kleinen Angestellten“ und „wie der Glanz der Gesellschaft in Wirklichkeit beschaffen ist.“ Aber resignierend stellte er fest, dass man auch weiterhin dem Publikum fremde Länder vorsetzen werde, „damit es im eigenen nichts merkt.“⁹⁸

MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN sei der „klassische Expeditionsfilm“, so die *Filmwelt* 1940 in einem Lieberenz-Porträt⁹⁹ – vermutlich, weil er die Fremde als Attraktion ausstellt, das Abenteuerliche über den Alltag einer wissenschaftlichen Expedition stellt, die mühselige Durchquerung ferner Räume schildert sowie nicht zuletzt deren – von Lieberenz allerdings nicht ausdrücklich herausgestellte – heroische Erschließung und die Überwindung aller Hindernisse und Schwierigkeiten vorstellt.

Schicksalsberg Nanga Parbat. Die ersten beiden Expeditionsfilme, die nach 1945 in der Bundesrepublik entstehen, führen nach Asien. NANGA PARBAT 1953 von Hans Ertl ist zugleich der erste abendfüllende Dokumentarfilm der Nachkriegszeit in Farbe; 1955 folgt Eugen Schuhmachers IM SCHATTEN DES KARAKORUM, ebenfalls in Farbe. Obschon sie im Abstand von nur wenigen Jahren gedreht werden und in die gleiche Region führen, weisen sie neben den gemeinsamen spezifischen Merkmalen des Expeditionsfilms markante Unterschiede auf.

NANGA PARBAT 1953 entsteht während der deutsch-österreichischen Nanga-Parbat-Expedition 1953, der ersten nach Ende des Zweiten Weltkriegs: „Ein neuer Angriff nach den 1932, 1934, 1937 und 1938 mißglückten Versuchen, den 8120 m hohen Gipfel des Nanga Parbat zu erobern.“¹⁰⁰ Daher galt der Nanga Parbat auch als „Schicksalsberg der Deutschen“.¹⁰¹

Der Zusatz „1953“ im Titel von NANGA PARBAT 1953 verweist zurück auf die beiden abendfüllenden Dokumentarfilme der dreißiger Jahren NANGA PARBAT. EIN KAMPFBERICHT DER DEUTSCHEN HIMALAYA-EXPEDITION 1934¹⁰² von 1936, bei der drei deutsche Bergsteiger und sechs Sherpas starben sowie KAMPF UM DEN HIMALAJA¹⁰³ von 1938 über die deutsche Nanga Parbat-Expedition

⁹⁷ Lotte H. Eisner, *Film-Kurier*, Nr. 124, 25.5.1929.

⁹⁸ Siegfried Kracauer: Exotische Filme. In: *Frankfurt Zeitung*, 28.5.1929, zit. nach Gandert, *Der Film der Weimarer Republik*. 1929, S. 457.

⁹⁹ Als Kameramann im Innern Afrikas und in Asiens Wüsten. In: *Filmwelt*, Nr. 41, 11.10.1940.

¹⁰⁰ *Film-Echo*, Nr. 22, 30.5.1953 (Anzeige der Deutschen London Film).

¹⁰¹ Horst Höfler (Hg.): *Nanga Parbat: Expeditionen zum „Schicksalsberg der Deutschen“ 1934-1962*. Zürich 2002.

¹⁰² Mit 16mm Siemens-Kino-Kameras B und D aufgenommen und für die Kinoauswertung auf 35mm kopiert. Vgl. Kdn.: Eine Spitzenleistung der Siemens-Kino-Kamera. In: *Siemens Zeitschrift*, Nr. 3, März 1936, S. 99; Willy Frerk: NANGA-PARBAT. Ein Schmalfilm wird Normaltonfilm. In: *Der Kino-Amateur*, Nr. 3, 1.3.1936, S. 71-74.

¹⁰³ Auch dieser Film wurde mit 16mm-Kameras von Siemens aufgenommen und auf 35mm aufgeblasen.

von 1937, bei der sieben Forscher und neun einheimische Träger um Leben kamen.¹⁰⁴ Kurze Auskoppelungen auf 16mm aus letzterem werden Ende der 1930er Jahre im Degeto Schmalfilm-Schrank für den Heimgebrauch veröffentlicht.¹⁰⁵ Bereits 1935 hatte die Reichsbahn-Filmstelle den Kurzfilm DEUTSCHE EISENBAHNER IM KAMPF UM DEN NANGA PARBAT über die 1934er Expedition herausgebracht.¹⁰⁶ Der Tobis-Kurzfilm AN DEN WASSERN KASCHMIRS von 1941 dürfte ebenfalls auf Aufnahmen der Nanga-Parbat-Expeditionen beruhen, da Fritz Bechtold hier ebenso wie in den beiden anderen Expeditionsfilmen an der Kamera stand.¹⁰⁷ Eine weitere deutsche Expedition zum Nanga Parbat folgte 1938, über die der Ufa-Kurzfilm EINGESCHNEIT IN LAGER IV von 1943 berichtet.¹⁰⁸

Die Erstbesteigung des Nanga Parbat gelingt dem Tiroler Hermann Buhl erst mit der 1953er Expedition, bei der Ertls Film NANGA PARBAT 1953 entsteht. Hans Ertl war bereits 1937 als Kameramann für KAMPF UM DEN HIMALAJA vorgesehen, kam aber damals nicht zum Zuge. Als erprobter Bergsteiger, innovativer Kameramann der Arnold Fanck-Schule und genialer Bildfinder für die Olympia-Filme 1936 dürfte er diese Zurückweisung als Demütigung empfunden haben. Sechzehn Jahre später kann er mit NANGA PARBAT 1953 – bei dem er nicht nur die Kamera führt, sondern auch Regie und Gesamtgestaltung verantwortet – zeigen, dass er damals die bessere Wahl gewesen wäre. Dieses Bemühen ist dem Film ebenso eingeschrieben wie Ertls Versuch, sich mit der Tradition deutscher Expeditionsfilme über den Nanga Parbat auseinanderzusetzen.

Mitte der 1980er Jahre wird der Mythos Nanga Parbat erneut aufgegriffen. Der kanadisch-britische Spielfilm THE CLIMB (1986; NANGA PARBAT – DAS WEIßE TOR ZUR HÖLLE) von Donald Shebib zeichnet die 1953er Expedition nach. 2010 schließlich verfilmt Josef Vilsmaier in NANGA PARBAT Reinhold Messners Besteigung von 1970, bei der sein Bruder ums Leben kam. Die Dokumentation NANGA PARBAT – SPURENSUCHE AM NACKTEN BERG (Bayerischer Rundfunk 2003) des Bergfilmers Gerhard Baur zeichnet die Besteigungsgeschichte des Nanga Parbat „mit selbst gedrehtem Material und noch nie gesehenen Archivfilmen“ nach.¹⁰⁹ 2011 schließlich gibt die Dokumentation NANGA PARBAT SCHICKSALSBERG von Andreas Nickel und Hans-Peter Stauber Messner Gelegenheit, die Geschichte der verschiedenen Expeditionen nachzuerzählen.¹¹⁰

(Carl Brunner: KAMPF UM DEN HIMALAJA. In: *Der Film*, Nr. 11, 12.3.1938).

¹⁰⁴ Über die Verbindungen zum Nationalsozialismus und den Forschungen zur Höhenphysiologie vgl. Harald Hoebusch: Ascent into darkness. German Himalaya expeditions and the National Socialist quest for high-altitude flight. In: *The International Journal of the History of Sport*, Nr. 4, April 2007, S. 520-540.

¹⁰⁵ Mit der Schmalfilm-Kamera auf den Nanga Parbat und Ju 52 über dem Thron der Götter.

¹⁰⁶ 35mm, 555 m (= 20'17").

¹⁰⁷ Untertitel: Streiflichter von einer Flußfahrt in Indien (35mm, 275 m = 10').

¹⁰⁸ Untertitel: EIN ERLEBNIS VON DER NANGA-PARBAT-EXPEDITION 1938 (35mm, 462 m = 16'53"). Dieser Film wurde ebenfalls mit Siemens-Schmalfilmkameras aufgenommen.

¹⁰⁹ <http://www.mountainfilm.com/de/2012/film/132/> [Zugriff: 28.1.2016].

¹¹⁰ Servus TV, 31.1.2011, 20.15 Uhr (Reihe: Bergwelten) <http://www.servustv.com/at/Medien/Bergwelten3> [Zugriff: 28.1.2016].

Die nationalsozialistische Rhetorik der 1930er Filme, der die am Nanga Parbat gestorbenen deutschen Bergsteiger zu Vorbildern einer soldatisch-heldenhaften Einstellung und der „kämpferischen Überlieferung der Nation“¹¹¹ präsentiert, bricht nach der Niederlage 1945 weg. Um rund 6 Minuten gekürzt, kommt KAMPF UM DEN HIMALAJA ab 1950 als Reprise erneut in die bundesdeutschen Kinos¹¹² und wird nun als harmloser Abenteuerfilm rezipiert. Der katholische *Film-Dienst* empfiehlt ihn als „lehrreich, unterhaltend und erschütternd“ für alle Altersstufen und freut sich mit der Jugend, „daß es auf der Leinwand neben den romantischen Heldentaten des Wilden Westens auch noch Abenteuer der Wirklichkeit gibt.“¹¹³ Anfang 1950 gibt die Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht eine dreiteilige 16mm-Edition DEUTSCHE HIMALAJA-EXPEDITIONEN mit Bildmaterial der Expeditionen von 1934 und 1937 sowie der Bergungsexpedition 1938 heraus.¹¹⁴ NANGA PARBAT 1953 wird zudem vom Progreß-Filmvertrieb für die Auswertung in der DDR angekauft. Die VEB DEFA Kopierwerke in Berlin-Köpenick geben etwas später drei Color-Bildbände mit Bildern aus dem Film sowie weiteren Fotos und Karten heraus.¹¹⁵



Color-Bildbände der DEFA Kopierwerke in Berlin-Köpenick mit Motiven aus NANGA PARBAT 1953 (c. 1954). (Archiv Goergen)

Muss somit Ertls NANGA PARBAT 1953 zum einen in der Tradition deutscher Himalaya-Filme gesehen werden, so ist bei der Beschäftigung mit diesem Film auch die Tatsache zu berücksichtigen, dass in den frühen 1950er Jahre gleich mehrere lange Himalaya-Expeditionsfilme in die bundesdeutschen Kinos gelangten. Anfang 1953 bringt die TEKA-Film Theo Kubik die Aufnahmen des dänischen Forschungsreisenden Jens Bjerre als HIMALAYA – DAS DACH DER WELT bzw. LAND DER VERLORENEN HORIZONTE heraus.¹¹⁶ Am 9. Oktober 1953 startet der französische Film STURM AUF DEN HIMALAYA (A L'ASSAUT DE L'HIMALAYA, 1953) und am 4. Februar 1954 läuft die britische Produktion MOUNT EVEREST (THE CONQUEST OF EVEREST, 1953) über dessen Erstbesteigung durch Edmund Hillary und Tenzing Norgay an. Im August 1957 kommt auch der italienische Expeditionsfilm SIEG AUF DEM K 2 (ITALIA K 2, 1955) in die Kinos der Bundesrepublik.

NANGA PARBAT 1953 steht somit inmitten eines Netzes von Narrationen und Mythen, die sich um die Himalaya-Expeditionen ranken, mit abweichenden Ausprägungen in den westlichen Nationen, zu deren Prestige sie vor allem geführt wurden. Eine umfangreiche Erinnerungsliteratur, Dokumentarberichte und Bildbände flankieren die filmische Überlieferung, zu der

¹¹¹ Der Reichssportführer über den Himalaja-Film. In: *LichtBildBühne*, Nr. 119, 21.5.1938.

¹¹² Eine Kopie dieser Reprise scheint nicht überliefert zu sein.

¹¹³ Bet.: *Kampf um den Himalaja*. In: *Film-Dienst*, Nr. 14, 7.4.1952, unpag. (Film Nr. 1708).

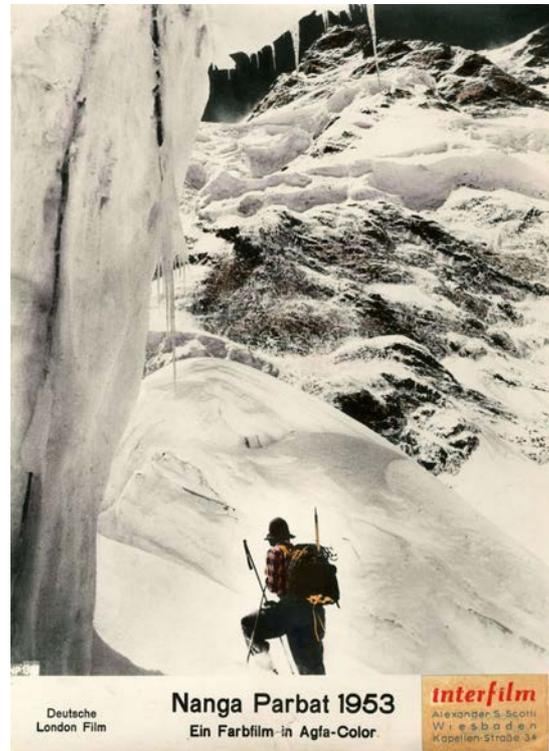
¹¹⁴ 16mm, stumm, 351 m (= 32'), FWU-Nr. F 372.

¹¹⁵ NANGA PARBAT, Teil I-III, Nr. 10-12.

¹¹⁶ Im Det Danske Filminstitut ist die stumme Originalfassung HIMALAYA - VERDENS TAG (16mm, 80') überliefert.

auch noch die zeitgenössischen Wochenschauberichte zu zählen sind – ein dichtes Mediengeflecht, das aufzuschlüsseln hier nur als Desiderat formuliert werden kann.

Typisch deutsch? Erste Hinweise auf den Film NANGA PARBAT 1953 finden sich in der Fachpresse ab Ende März 1953 parallel zum Aufbruch der Expedition.¹¹⁷ Am Rande der Expedition sollten auch „einige Kulturfilme über Pakistan“ gedreht werden; die interessanten Stationen des Aufstiegs wollte man zudem für die Wochenschau bereit stellen.¹¹⁸ Bereits ein halbes Jahr später war der Film fertig. Überschattet wird die unter der Patenschaft des bayerischen Ministerpräsidenten stehende Uraufführung am 13. November 1953 in München durch einen öffentlich ausgetragenen Streit zwischen dem Expeditionsleiter Karl Herrligkoffer, dem Bezwingen des Nanga Parbat Hermann Buhl sowie Hans Ertl, die bereits während der Expedition ausbrach, im Film aber verschwiegen wird: „Aber welcher Expeditionsfilm täte das nicht?“ fragt der Filmkritiker der *Süddeutschen Zeitung*, und geht gar ins Grundsätzliche: „Welcher Dokumentarfilm ist



Koloriertes Aushangfoto. (DFF – Deutsches Filminstitut)

so ganz und gar dokumentarisch, daß er nichts verschweigt und nichts hinzusetzt?“¹¹⁹ Auch an der Gestaltung des Films gab es Kritik. Der Franke Herrligkoffer beschwerte sich, dass man ihn mit einer hochdeutschen Synchronstimme besetzt hatte. Die Rezensenten kritisierten zudem ein markiges Himalaja-Lied, das nach der Uraufführung herausgeschnitten wurde und wohl nicht überliefert ist.¹²⁰

Sowohl NANGA PARBAT 1953 als auch IM SCHATTEN DES KARAKORUM sind stumm aufgenommen. Dabei waren Tonaufnahmen durchaus möglich. Bereits 1930 brachte Martin Rikli für AM RANDE DER SAHARA Tonaufnahmen aus Nordafrika mit. Auch die Kurzdokumentation REZZOU (FR 1936) von Roger Leenhardt wird als „premier essai d’enregistrement sonore au Sahara“ angesehen.¹²¹ 1946 nimmt die französische Ogooué-Congo-Expedition 600 Schallfolien auf, die Jacques Dupont benutzte, um seine Expeditionsfilme von 1946/47 (AU PAYS DES PYGMÉES, PIROGUES SUR L’OGOOUÉ) zu begleiten. Auch der Däne Jens Bjerre machte im Himalaya

¹¹⁷ *Film-Echo*, Nr. 13, 28.3.1953, Rubrik „Kurz – Wichtig – Interessant“.

¹¹⁸ *Film-Echo*, Nr. 16, 18.4.1953, Rubrik „Aus dem Verleih“.

¹¹⁹ Gunter Groll: Über allen Gipfeln ist Buhl. NANGA PARBAT. In: Ders.: *Lichter und Schatten. Filme in dieser Zeit*, München 1956, S. 87f.

¹²⁰ Über allen Gipfeln Buhl. In: *Der Spiegel*, Nr. 49, 2.12.1953, S. 36-37.

¹²¹ Thévenot. In: Liotard, Samivel, Thévenot: *Cinéma d’exploration*, S. 53.

Schallplattenaufnahmen, die ihm als Vorlage für die Musik zu HIMALAYA – DAS DACH DER WELT bzw. LAND DER VERLORENEN HORIZONTE dienen.¹²²

Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal von Ertls NANGA PARBAT 1953 zu den zeitgleich entstandenen britischen, französischen und italienischen Expeditionsfilmen und auch zu IM SCHATTEN DES KARAKORUM ist sein ständiges Bemühen um die schöne Einstellung, den außergewöhnlichen Blickwinkel, die überraschende Perspektive, die wirkungsvollste Diagonalkomposition. Walter Talmon-Gros jubiliert: „Noch nie hat eine Filmkamera so plastische Einstellungen gefunden, die aus Licht und Schatten und Farbe von dieser räumlichen Kraft komponierte.“¹²³ Dies führt aber über weite Strecken zu einer Ästhetisierung des Bergsteigens, die zusammen mit der Dominanz



Hans Ertl an der Kamera. (Archiv des DAV, München)

der Musik bei spärlich eingesetztem Kommentar das Konzept des filmischen Films der 1930er Jahre wiederauferstehen lässt. Die anderen Filme – auch wenn sie ebenfalls beeindruckende Bilder liefern – sind stärker an der Sachaussage interessiert und suchen nicht vorrangig in jeder Einstellung das „schöne Bild“; sie sind eher einem berichtenden und reportierenden Gestus verpflichtet als einer romantischen Naturvorstellung und der Inszenierung eines Erlebnisses. Am dem britischen Everest-Film bewundert Talmon-Gros nun dessen „nüchterne Sachlichkeit“, die stärker wirke „als der deutsche Nanga Parbat-Film mit seiner Neigung zu romantischen Effekten.“ Er lege „weniger Wert auf malerische Landschaftsdarstellungen [...] als auf das keuchende Ringen der Bergsteiger und Träger mit der abweisenden Natur. Dadurch ist dieser Film sehr menschlich geworden. Das wird jeder empfinden, der sich den typisch britischen Dokumentar-Bericht nach dem ebenso typisch deutschen Himalayafilm anschaut.“¹²⁴

In NANGA PARBAT 1953 lebt so der populärwissenschaftliche Impetus der deutschen Kulturfilm-Tradition weiter, nicht zuletzt auch in den zahlreichen informierenden Grafiken und Zeichen; der Film rückt dadurch in Nähe eines Lehrfilms. Hierzu gehören auch die für die Kamera in Szene gesetzten Aktionen wie der Funkverkehr zwischen dem Basislager und der Spitzengruppe, aber auch der pathetisch inszenierte Kameradschaftsschwur der Mannschaft. Hier merkt man, dass Ertl im Zweiten Weltkrieg Kriegsberichterstatter war, darin geübt, Szenen hinter der Front in kleine Narrationen zu übersetzen. Sowohl die didaktischen Elemente als auch die kleinen Spielszenen stören die Darstellung des „Erlebnisses“ Bergsteigen als dem zentralen Anliegen des filmischen Films empfindlich. Die „offiziellen Szenen“ des Films, der

¹²² Im Det Danske Filminstitut überliefert.

¹²³ Walter Talmon-Gros. In: *Film-Echo*, Nr. 48, 28.11.1953, S. 1214.

¹²⁴ Walter Talmon-Gros: DIE BEZWINGUNG DES EVEREST. In: *Film-Echo*, Nr. 8, 20.2.1954, S. 201.

Empfang und die Verabschiedung der Bergsteiger in Pakistan, werden von Ertl lustlos im tradierten Wochenschaustil abgehandelt.

Dokumentarisch? Das Erlebnis des Gipfelsturms allerdings ist dann wieder mit genuin filmischen Mitteln wiedergegeben. Da Ertl mit seiner Kamera Hermann Buhl bei seinem „sagenhaften Alleingang“¹²⁵ am 3. Juli 1953 zum Gipfel nicht mehr folgen konnte, zeigt er die erfolgreiche Bezwingung in einer traumähnlichen Vision als schattenhafte nebelverhangene Rückblende, die er in den Alpen nachinszeniert – ein Kunstgriff, der damals nicht von allen als für einen Dokumentarfilm legitim angesehen wurde. So diskutiert die Arbeitsgemeinschaft Film der Landesbildstelle Berlin, zuständig für Empfehlung für die Jugendfilmarbeit, die Fragestellung, „ob die irrealen Darstellung der Gipfelszenen mit dem Dokumentarbericht des Films“ vereinbar sei. Ein Diskutant fragt, ob jugendliche Zuschauer in der Lage seien, dieses Stilmittel zu erkennen oder ob sie dadurch „eine falsche Vorstellung von der Realität“ gewinnen würden. Ertls Vision vom Gang zum Gipfel bleibt in Runde umstritten: „Das künstlerische Problem ist – für sich betrachtet – zwar wirkungsvoll gelöst, aber die Phantastik der Szenen sprengt den Rahmen des Dokumentarberichts.“ Ein Beobachter findet den Stilwechsel gar „an und für sich bedenklich“.¹²⁶ Auch für den *Evangelischen Film-Beobachter* passen diese nachträglich aufgenommenen Szenen schlecht „zu dem sonst so wahrheitsgetreuen Bericht“.¹²⁷

Die Juroren der einschlägigen Filmfestivals können sich mit diesem Kunstgriff ebenfalls nicht anfreunden. Auf dem 3. Internationalen Wettbewerb für Bergfilme in Trient (1954) verzeichnet NANGA PARBAT 1953 zwar den stärksten Publikumserfolg, „die Jury fand in ihm jedoch – von seinem dokumentarischen Wert her gesehen – einige unberechtigte Eingriffe und verlieh ihm deshalb nur die Silberne Alpenrose“.¹²⁸ Als der Ertl angeblich zugesicherte Bundesfilmpreis für NANGA PARBAT 1953 „wenige Minuten vor seiner Verleihung bei den Berliner Filmfestspielen 1954 – ohne Angabe von Gründen – annulliert wurde und man mir darüber hinaus auch noch die offiziell zustehenden Geldprämien für weitere bereits ausgezeichnete Filme unter demütigenden Begleitumständen verweigerte“, so Hans Ertl etwas pathetisch in seinen Erinnerungen, sei sein Glaube an die Demokratie zerbrochen.¹²⁹ Tatsächlich erhielt Ertl eine „lobende Anerkennung“ als Kameramann, die sich allerdings nur auf „den dokumentarischen Teil seiner Aufnahmen“ bezog, „deren zum Teil äußerst schwierige Herstellung auch eine ungewöhnliche sportliche Leistung darstellt.“¹³⁰

¹²⁵ Höfler (Hg.): Nanga Parbat: Expeditionen zum „Schicksalsberg der Deutschen“, S. 58.

¹²⁶ Arbeitsgemeinschaft Film der Landesbildstelle Berlin. Begutachtung des Film NANGA PARBAT 1953. Protokoll. 5.7.1954 (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Schriftgutarchiv, F 17676_OT).

¹²⁷ ck. [Fritz W. Schwarzbeck]: NANGA PARBAT 1953. In: *Evangelischer Film-Beobachter*, Nr. 50, 10.12.1953, S. 530.

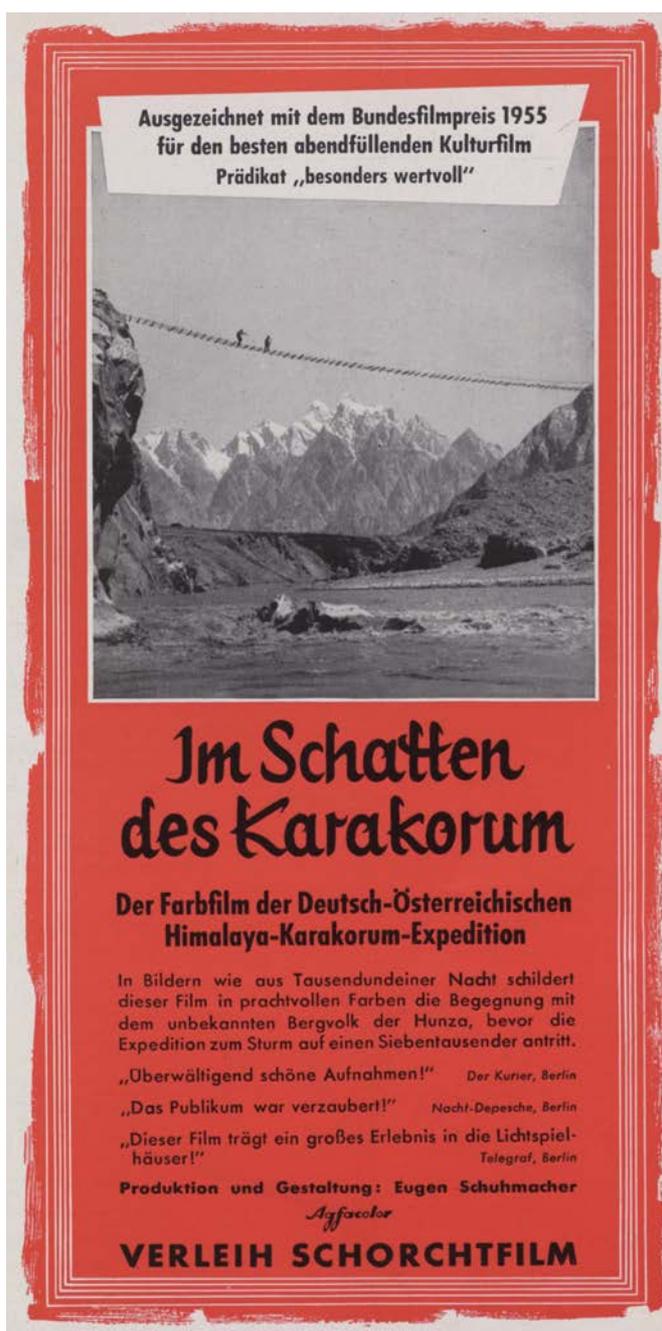
¹²⁸ Bergfilme besser – aber ohne Spitzenleistung. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.10.1954.

¹²⁹ Hans Ertl: Meine wilden dreißiger Jahre. Bergsteiger, Filmpionier, Weltenbummler. München, Berlin 1982, S. 7.

¹³⁰ Deutscher Filmpreis 1954. In: *Bulletin des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung*, Nr. 112, 22.6.1954, S. 1013f, hier S. 1014.

Ethnographisches Dokument? 1955 listet der Filmkritiker der *Süddeutschen Zeitung* Gunter Groll mit feiner Ironie „sieben deutsche und gleichwohl sehenswerte“ Filme der Nachkriegszeit auf. Gemeint sind die schwarz-weißen Spielfilme *CANARIS* (1954), *DES TEUFELS GENERAL* (1955), *WEG OHNE UMGEBUNG* (1953), *KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL* (1955), *DER 20. JULI* (1955) und *DIE RATTEN* (1955) sowie der farbige Dokumentarfilm *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* (1955).¹³¹ Vier dieser Filme setzen sich mit der Zeit des Nationalsozialismus auseinander, zwei mit Problemen der Nachkriegszeit – Zeitfilme somit alle sechs. Nur *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* von Eugen Schumacher will nicht so recht in dieses Themenfeld passen.

Zwei Jahre später erklärt Groll in seinen kritischen Notizen *Demnächst in diesem Theater...* indirekt, warum er *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* mit angeführt hat.¹³² Er konstatiert ein Aufblühen des Naturfilms, das er als einen der „interessantesten zeit-symptomatischen Vorgänge in der allgemeinen Filmentwicklung seit dem Krieg“ bewertet. Gleichzeitig notiert er eine „Wiedergeburt des Kulturfilms“ als „programmfüllender, künstlerisch virtuoser, farbiger Bildbericht von den Wundern der Schöpfung, von Tieren und Blumen, Bergen und Meer.“ Eine Ursache für diese Renaissance des Naturfilms sieht er auch beim Spielfilm, der es weitgehend unterlassen habe, seine Geschichten ebenfalls aus dem „Buche des Lebens“ zu schöpfen. Zu diesen Versäumnissen rechnet Groll auch die Zurückhaltung beim Umstieg auf den Farbfilm. Der Kultur- und Dokumentarfilm diene so den Spielfilm als Experimentierfeld und Vorbild – eine Funktion, die er bereits in der Vorkriegszeit ausfüllte. Groll, durchaus kulturpessimistisch gestimmt, möchte im Naturfilm aber auch ein



Film-Echo, Nr. 40/1955, S. 1135.

¹³¹ Gunter Groll: Und malt Figuren in den Sand... In: *Süddeutsche Zeitung*, 8./9.10.1955, Sonderbeilage „1945-1955. Ein Rückblick auf 10 Jahre“. Vgl. Reflektor. In: *Film-Echo*, Nr. 63, 26.10.1955.

¹³² Gunter Groll: *Demnächst in diesem Theater...* Kritische Notizen zu Film, Zeit und Welt. München 1957. Die Zitate auf den Seiten 46-48.

Gegengewicht und Korrektiv zur „fressende[n] Zivilisation“ sehen, die „in den Kinos deutlicher demonstriert [werde] als irgendwo sonst im Kulturbereich.“



Bildmotive aus einem Werberatschlag zu *IM SCHATTEN DES KARAKORUM*. (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Schriftgutarchiv, F 33526_OT)

IM SCHATTEN DES KARAKORUM entsteht während einer fünf Monate dauernden „deutsch-österreichischen Himalaja-Karakorum-Expedition“ unter der Leitung des österreichischen Bergsteigers Mathias Rebitsch. Ihr Charakter als kombinierte wissenschaftlich-bergsteigerische Expedition schlägt sich auch im Aufbau des Films nieder, der einem klaren Rhythmus von Ruhe und Bewegung folgt. Nach zwei kurzen Sequenzen, die den Ort der Handlung auf einer Zeichnung lokalisieren (1'05'') und die Ankunft der Expeditionsteilnehmer in Gilgit zeigt (1'45''), folgt mit dem Fußweg ins Hunza-Tal (7') die erste Bewegungs-Sequenz. Die folgende, als „Pastorale“¹³³ angelegte Sequenz beobachtet den Alltag der Einheimischen im Hunza-Tal (32'). Es folgt der Marsch zum Hauptlager (8'), dem sich erneut geruhsame Szenen aus dem Lagerleben sowie von einigen wissenschaftlichen Experimenten anschließen (9'). Zum dritten Mal setzt sich die Expedition in Bewegung, diesmal, um zum Fuß der Berge zu gelangen. Die letzte Sequenz zeigt die Männer im Berg (8'), wobei der Film offenlässt, ob der Gipfel erreicht wurde oder nicht.¹³⁴ Für das hybride „filmische, wissenschaftliche und sportlich-thematische Anliegen“ seines Films erfand Schuhmacher das Wortungetüm „Kultur-Expeditions-Dokumentarfilm“.¹³⁵

IM SCHATTEN DES KARAKORUM ist unter den bundesdeutschen Expeditionsfilmen der 1950er Jahre insofern eine Ausnahme, als er in einer mehr als halbstündigen Sequenz die Arbeits- und Lebensbedingungen des rund 22.000 Menschen zählenden Himalaya-Volkes der Hunza neugierig und unaufgeregt vorstellt. Er erklärt die präzise angelegten kilometerlangen Kanäle, die die kunstvoll terrassierten Felder mit Wasser versorgen. In stimmungsvollen und poetischen Einstellungen verfolgt er die Weizenernte und die Verarbeitung von Aprikosen, die Arbeit an einem urtümlichen Webstuhl und in einer einfachen Schmiede. Er begleitet einen Hunza, der mit einem Vorderlader einen Steinbock erlegt – eine Szene, die wie ein Remake

¹³³ *Bad Oeynhauser Anzeiger und Tageblatt*, 7.3.1956 (Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

¹³⁴ Diese Aufnahmen machte Martin Schließler. Vgl. Schließler: *Beruf: Abenteurer*, S. 200ff.

¹³⁵ *Schwäbische Landeszeitung*, 31.10.1955. (Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

einer Jagdszene aus GRASS (USA 1925) von Merian C. Cooper und Ernst B. Schoedsack anmutet. Er ist ferner dabei, als Vertreter der pakistanischen Regierung den Hunza die Seidenraupenzucht als neues Erwerbsfeld nahebringen wollen. Filmisch besonders ergiebig sind nicht zuletzt ein Schwertertanz und ein Polospiel.

Natürlich wird auch der Mir von Hunza ins rechte Licht gerückt und als weiser Herrscher vorgestellt, der in einer unter freiem Himmel abgehaltenen Gerichtsverhandlung einen Waserdieb streng aburteilt. Die guten Beziehungen zum Mir waren Schuhmacher auch bei den beschwerlichen Dreharbeiten hilfreich. Im Pressematerial des Verleihers berichtet er wenig reflektiert im Duktus des überheblichen Weißen, wie die Hunza nur „ungläubig grinsten“, wenn er sie bat, „sich filmgerecht aufzustellen oder in ihrer Arbeit fortzufahren, ohne in die Kamera zu schauen.“ Frauen und Mädchen seien beim Anblick des Filmtrupps „entsetzt“ davongestoben. Mit Unterstützung durch den Mir, der ein „Machtwort“ sprach, hätten sich die Frauen dann doch noch, „wenn auch widerwillig“ filmen lassen.¹³⁶

Schuhmachers überaus positive Darstellung des offenbar friedlichen und genügsamen Lebens der Hunza fällt auch den Rezensenten auf, die in dem Film „weniger ein alpinistisches als ein ethnographisches Dokument“ sehen.¹³⁷ Selten habe man in einem Film soviel über ein weitgehend unbekanntes Volk erfahren.¹³⁸ Das Leben der Hunza werde als einfach, gesund und gesittet dargestellt, „wie es bei uns nur von Reformern erträumt wird.“¹³⁹ Die Verbindung Mensch und Natur erscheine als ursprünglich und von der Zivilisation kaum berührt: „Man möchte wünschen, daß dieser perfekte Urzustand der menschlichen Zufriedenheit [...] seine wohltätige Wirkung auch dem hastigen Großstädter übermitteln möge.“¹⁴⁰ Die *Frankfurter Rundschau* schwärmt gar von einer „Symphonie des Elementaren“.¹⁴¹



Werbefoto für *IM SCHATTEN DES KARAKORUM*, beschriftet: „Ein Hunza-Mädchen in der einfachen Kattun-Kleidung des Landes. Sie trägt das malerische Hunza-Käppchen, das es nur in dieser Gegend gibt und das auch von Dior bis heute noch nicht entdeckt worden ist.“ (Foto: Schorcht; DFF – Deutsches Filminstitut)

¹³⁶ Eugen Schuhmacher: „Sahib, you Pilen, now shot...!“ Ein unverstandener Kameramann im Hunza-Land. Schorcht Filmverleih GmbH, Pressedienst. (Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

¹³⁷ Kritik, gezeichnet W.S. (BArch, FILMSG I, Mappe 7808, *IM SCHATTEN DES KARAKORUM*).

¹³⁸ Georg Herzberg. In: *Film-Echo*, Nr. 33, 13.7.1955, S. 963.

¹³⁹ *Christ und Welt*, 31.5.1956. (Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

¹⁴⁰ *Abendpost*, Frankfurt am Main, 18.8.1955.

¹⁴¹ Schorcht Filmverleih GmbH, Pressedienst. (Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

Nur wenige Kritiker reflektieren die romantisierende Inszenierung der Hunza als geschönte Idylle. So kritisiert Karena Niehoff nicht nur die „Belehrungsfreude“ des pedantischen Kommentars, sondern hinterfragt auch Schuhmachers Report: „Verfügen diese Leute über Geld, gibt es Geschäfte, woher haben die Burschen bei den Reiterspielen plötzlich die schicken Stiefel, die Schuljungen die Sporthemden her [...]? Man ist gläubig mohammedanisch – aber ohne Moschee, ohne Priester?“¹⁴²

Schuhmacher romantisiert die Lebensweise der Hunza in der Tat und präsentiert sie auch im Kommentar als Gegenentwurf zur technikbestimmten westlichen Moderne. Damit greift er den weit verbreiteten Hunza-Mythos auf, wie ihn der Tierschriftsteller Paul Eipper in einem Text für das Presseheft beschreibt, nämlich die Vorstellung von einem Völkerstamm, „der glücklich bedürfnislos im Zustand der jüngeren Stein- oder der Bronzezeit lebt.“¹⁴³

Teil dieses Mythos war die Vorstellung, dass die Hunza auf Grund ihrer zumeist vegetarischen Ernährung ein außergewöhnlich gesundes und langlebiges Volk seien. Eine Fehlannahme, die unter anderem durch das Buch *Hunsa. Das Volk, das keine Krankheit kennt* (1942) von Ralph Bircher, dem Sohn des Schweizer Arztes und Ernährungsforschers Maximilian Oskar Bircher-Benner befördert worden war; letzterer hatte bereits die Hunza als Beweis für seine Ernährungslehre betrachtet. Auch die Expedition hatte neben Fleischkonserven vor allem vegetarische Produkte der Reformbewegung mitgenommen, insbesondere Waerland-Kost, die u.a. auf einem Kruska genannten Getreidebrei beruhte. Expeditionsleiter Mathias Rebitsch war auch noch rückblickend begeistert: „Besonders in großer Höhe herrschte heftiges Verlangen nach Reform-Erzeugnissen und Kruskamühlen begleiteten uns bis in die letzten Hochlager.“¹⁴⁴ Der Film stellt diese Getreidemühle in einer Nahaufnahme gebührend heraus; die Reformkost hätte sich bestens bewährt, so der Sprecher, und zudem die Anerkennung der Hunza-Träger gefunden, „war sie doch ihrer Ernährung ähnlich.“

Die DEFA textet um. In zeitgenössischen Rezensionen wird vor allem der von Mathias Rebitsch und Eugen Schuhmacher verfasste Kommentar als papieren, phrasenhaft und zu lehrhaft kritisiert.¹⁴⁵ Das empfand wohl auch der Progreß-Filmvertrieb, der den Film für die Auswertung in der DDR erwarb und beim DEFA-Studio für Synchronisation einen überarbeiteten Text in Auftrag gab. Otto Mellies spricht ihn neutraler und zurückhaltender als Ernst Fritz Fürbringer in der Originalfassung. Zwar übernimmt die DEFA weitgehend den Text des Original-Kommentars, kürzt und verdichtete ihn jedoch und findet gelegentlich auch elegantere Formulierungen, vor allem aber fasst sie pathetische Stellen deutlich nüchterner.

¹⁴² Karena Niehoff. In: *Der Tagesspiegel*, 17.2.1958.

¹⁴³ Paul Eipper: *Verzauberung und glaubhaftes Erlebnis*. Schorcht Filmverleih GmbH, Pressedienst, o.J., Nachgedruckt etwa im *Weser-Kurier*, 8.10.1955. (jeweils Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

¹⁴⁴ Mathias Rebitsch: *Im Land der Hunza*. In: Horst Höfler (Hg.): *Hias Rebitsch. Der Berg ist nicht alles*. Innsbruck, Wien 2010, S. 157-183, hier S. 160. Reprint eines bereits 1955 im *Jahrbuch des Deutschen Alpenvereins* erschienen Textes.

¹⁴⁵ Vgl. *Allgemeine Zeitung*, 19.5.1956, *Mannheimer Morgen*, 5.7.1956 (Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

Besonders auffällige Änderungen betreffen politische Aussagen sowie einige überhebliche und saloppe Formulierungen.

Heißt es in der Originalfassung, der jahrhundertlang von den Karawanen zwischen China und Indien benutzte Weg durch das Hunza-Tal sei nun durch den Eisernen Vorhang abgeschnitten, so führt die DEFA-Fassung das Absterben des Karawanenverkehrs allein auf „bequemere Handelswege und bessere Verkehrsmittel“ zurück.

Laut Originalkommentar sei die Landschaft des Hunza-Tals „unbelastet von der sich immer mehr ausbreitenden Technisierung“; die DEFA-Kommentierung beschreibt sie als „ursprünglich und schön zugleich“.

Saloppe Aussagen wie „auf Wohnkultur wird von den anspruchslosen Hunza wenig Wert gelegt“ werden ersatzlos gestrichen. Der Kommentar:

„Oft glaubt man sich um Jahrtausende zurückversetzt in das Steinzeitalter etwa, wenn man ihre Behausungen betrachtet. In diesen Häusern gibt es kaum Möbel, hier dröhnt kein Radio, schrillt keine Glocke und strahlt kein elektrisches Licht. Weder Zeitungen noch Kino beeinflussen oder beschweren diese Menschen. Sie kennen auch keine Managerkrankheit.“

wird von der DEFA ersetzt durch:

„Wenn man solche Behausungen betrachtet, glaubt man sich um Jahrhunderte zurückversetzt. Hier gibt es keine Möbel, weder Stuhl noch Bett. Schwer und arbeitsam ist das Leben dieser Bergbewohner. Allein das Auf und Ab der Jahreszeiten, von der Aussaat bis zur Ernte, bestimmt den Wechsel ihres einförmigen Daseins.“

Sind in der BRD-Fassung die Webstühle „vorsintflutlich“ mit einem komplizierten Mechanismus, hinter den „ein akademisch geschulter Maschinenbauer kaum je kommen wird“, sieht die DEFA hier „einfache, von eigener Hand gebaute Webstühle“. Die an die nationalsozialistische Ideologie der Volksgemeinschaft erinnernde Phrase „Der Einzelne ist nichts, die Gemeinschaft alles“ im Schlusskommentar fällt in der DEFA-Fassung ersatzlos weg.

Während die Originalfassung den Film vage mit einem neuen „Sieg in fernen unbekanntenen Regionen“ ausklingen lässt, konnte laut DEFA-Fassung tatsächlich das gesteckte Ziel „in einem letzten Durchgang erreicht werden“.¹⁴⁶

Zoologe und Tierfilmer. Der Zoologe Eugen Schuhmacher (1906-1973) kommt eher zufällig zum Film, als er 1931 Professor Hans Krieg auf einer zoologischen Forschungs Expeditionen nach Südamerika begleiten soll.¹⁴⁷ Zwar kann er auf fotografische Erfahrungen zurückgreifen,

¹⁴⁶ Die Erstbesteigung des Batura-Hauptgipfels scheiterte an den Wetterbedingungen; dagegen konnte der dritthöchste Berg des Batura-Massivs bestiegen werden, allerdings ohne Filmaufnahmen. (Höfler: *Hias Rebitsch*, S. 36).

¹⁴⁷ Die Filmforschung hat sich bisher nur am Rande mit Eugen Schuhmacher beschäftigt; biografische Angaben sind entsprechend spärlich. Vgl. Gabriele Teutloff: *Sternstunden des Tierfilms*. Steinfurt 2000, S. 69-75.

auch filmte er bereits in „bescheidenen Anfängen“¹⁴⁸; jetzt aber sollten mit einer Bell & Howell Eyemo professionelle Aufnahmen von Pflanzen, Tieren „und sogar von Indianern“¹⁴⁹ gemacht werden. Was er zuerst als ein „notwendiges Übel“ zur Dokumentation wissenschaftlicher Beobachtungen betrachtet,¹⁵⁰ wird bald zur Passion. Seitdem versteht Schuhmacher seine Tieraufnahmen vor allem als „wertvolle Dokumente für eine spätere Zeit, wo viele von ihnen vielleicht nicht mehr existieren.“¹⁵¹ Auf einer weiteren Expedition Kriegs entsteht 1939 mit TIERGARTEN SÜD-AMERIKA bereits sein erster Langfilm, den die Ufa als Kultur-Großfilm in die Kinos bringt.

Um 1939 engagiert die Bavaria Eugen Schuhmacher als Leiter der biologischen Abteilung ihrer Kulturfilmproduktion.¹⁵² Er steht ganz in der Tradition der genauen Tierbeobachtung mit wissenschaftlichem Anspruch. Von seinen zahlreichen Kurzfilmen sei der Kurzfilm SALMO, DIE FORELLE von 1942 erwähnt – ein Klassiker des Tierfilms, der in freier Natur, zum Teil aber auch in einem großen Aquarium aufgenommen wurde und bis dahin nie gesehene Aufnahmen vom Leben und der Fortpflanzung der Bachforelle zeigt.¹⁵³ Bereits früh rückt aber auch der Tierschutz in sein Blickfeld; in dem (erst 1950 erschienenen) Film GEMSEN tritt er auch „für ihre Schonung und gegen lärmende Belästigungen“ ein.¹⁵⁴

Auch wenn Schuhmacher sich vor allem als Tierfilmer versteht und Naturvölker nur dann berücksichtigt, „wenn sie mit Tieren in direktem Zusammenhang“¹⁵⁵ stehen, betrachtet er doch insbesondere nach 1945 die Natur nicht isoliert, sondern in ihren Wechselbeziehungen mit dem Menschen. Ökologische Fragen und Natur- und Tierschutz rücken nun in den Mittelpunkt. 1952 realisiert er mit der abendfüllenden Dokumentation NATUR IN GEFAHR den ersten Naturschutzfilm der Bundesrepublik.¹⁵⁶ Es folgen weitere lange Dokumentarfilme, die ihn nach Lateinamerika, Kanada, Neuguinea und Alaska führen, sowie die beiden abendfüllenden Naturschutzfilme DIE LETZTEN PARADIESE (1967) und EUROPAS PARADIESE (1973) über seltene Tiere bzw. die europäischen Naturschutzgebiete. Er gestaltete „seine Filme selbst und allein, von

¹⁴⁸ Dirk Henning: Auf Filmpreise abonniert... Kleines Filmporträt Eugen Schuhmachern: *Der neue Film*, Nr. 56, 18.7.1955. (Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

¹⁴⁹ Eugen Schuhmacher: *Ich filmte 1000 Tiere*. Frankfurt am Main, S. 11. Während dieser Expedition entstehen die beiden s/w-Filme ZU DEN GRAN-CHACO-INDIANERN und LAND UND TIERE IM GRAN CHACO, jeweils ca. 300 m. (Ebd., S. 373).

¹⁵⁰ Eugen Schuhmacher. Biographische Notizen über einen Tierfilmregisseur. Auf 2/70 datierter Ausschnitt, vermutlich aus dem ARD-Pressedienst. (Deutsche Kinemathek – Sammlung Presseauschnitte).

¹⁵¹ Schuhmacher: *Ich filmte 1000 Tiere*, S. 372.

¹⁵² Profile. Eugen Schuhmacher. In: *Der deutsche Kameramann*, Nr. 11, November 1959, S. 219.

¹⁵³ Schuhmacher: *Ich filmte 1000 Tiere*, S. 48-52. Als künstlerisch und kulturell besonders wertvoll prädiagnostiziert, erhielt SALMO, DIE FORELLE den I. Preis auf der Kulturfilmwoche München 1942.

¹⁵⁴ Kulturfilme über seltene Alpentiere. In: *Film-Kurier*, 15. XI. 1943. Dort werden die letzten Aufnahmen für den Film „Achtung, Gams!“ angekündigt.

¹⁵⁵ Schuhmacher: *Ich filmte 1000 Tiere*, S. 7.

¹⁵⁶ Vgl. Jeanpaul Goergen: „Die Erde blutet aus!“. Ecocinema und Naturschutzfilme in der frühen Bundesrepublik. In: *Filmblatt*, Nr. 61/62, Frühjahr 2017, S. 79-103.

der Konzeption, dem Geldsammeln, Geldverdienen durch zahllose Vorträge, Erbetteln, Aufnehmen, Schneiden, ‚Montieren‘ bis hin zur Schlußgestaltung.“¹⁵⁷

Populär wird Schuhmacher aber vor allem durch zahlreiche Fernsehsendungen sowie die Reihe AUF DEN SPUREN SELTENER TIERE (ab 1964) im Bayerischen Rundfunk. In einem der seltenen Porträts hebt Ernst Erich Strassl seine Einfachheit hervor: „Eine Einfachheit des Empfindens, die dem Gegenstand seiner Betrachtung angemessen ist. Keine gestellte Aufnahme, keine Spur von Pathos und keine Sentimentalität.“¹⁵⁸

Werbetrommel. Die Schorchtfilm als Verleiher von IM SCHATTEN DES KARAKORUM empfiehlt den Kinobesitzern, die Kritiker „mit besonderer Herzlichkeit“ einzuladen und dabei darauf hinweisen, „daß der deutsche Kulturfilm die wärmste Unterstützung der Presse braucht.“¹⁵⁹ Sie rät aber auch, „über die Schulräte die Lehrerschaft aller Schulen“ und die „Besucherkreises der Volkshochschulen, der Mitglieder der Bergsteigerverbände sowie aller örtlichen Sportvereine, der Pfadfinder und aller übrigen Jugendorganisationen“ ansprechen. In einem mitgelieferten Musterbrief für die Schulbehörden buhlt der Verleih um Aufmerksamkeit für den Kulturfilm: IM SCHATTEN DES KARAKORUM sei nicht nur geeignet, „den Blick für fremdes Land und Volkstum zu weiten, er gibt als gültiger Repräsentant des deutschen Kulturfilmschaffens auch einen überzeugenden Eindruck von einem Sektor der Filmarbeit, der die Jugend zum Freud gewinnen muß.“ Derartige jugendpädagogische Überlegungen können durchaus als Reaktion auf die oben angeführte Verortung des Naturfilms als Gegengewicht zur „fressende[n] Zivilisation“ angesehen werden – Zivilisationsängste und pädagogisch wertvolle Gegenmittel gingen auch schon in den 1950er Jahren Hand in Hand. Die Werbeaktivitäten des Verleihs zeitigten Erfolg. So empfiehlt der Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultur den Film „wegen seines hohen kulturellen Wertes“ für die Oberklassen der Volks- und Mittelschulen sowie für die Mittel- und Oberstufe der höheren Lehranstalten zum klassenweisen Besuch.¹⁶⁰

IM SCHATTEN DES KARAKORUM erhält nicht nur das Prädikat „Besonders wertvoll“, sondern auch den Bundesfilmpreis 1955 als besten abendfüllenden Kulturfilm. Auch an der Kinokasse ist er erfolgreich: Ab 26. August 1955 hält er sich im Münchener „Roxy am Goetheplatz“ fünf Wochen mit täglich vier Vorstellungen. In Nürnberg startet er als erster Kulturfilm im regulären Programm im 1000 Zuschauer fassenden großen Saal des Phoebus-Palasts.¹⁶¹ Auch aus Österreich wird ein Jahr später ein sehr gutes Geschäft gemeldet.¹⁶² Heute steht der Film auf der Liste der 500 filmhistorisch wertvollen und förderungswürdigen Filmen des Deutschen Kinematheksverbunds.¹⁶³

¹⁵⁷ Ulrich Link: Abschied von Eugen Schuhmacher. In: *Münchener Merkur*, 11.1.1973. (Sammlung DFF-Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main).

¹⁵⁸ Ernst Erich Strassl: Im Porträt. Eugen Schuhmacher. In: *Die Filmwoche*, 11.4.1959 (Ebd.).

¹⁵⁹ Werberatschlag. (Ebd.).

¹⁶⁰ Aus dem Verleih. In: *Film-Echo*, Nr. 63, 26.10.1955, S. 1620.

¹⁶¹ KARAKORUM in Nürnberg. In: *Film-Echo*, Nr. 51, 14.9.1955, S. 1353.

¹⁶² Erfahrungsberichte aus Österreich. In: *Film-Echo*, Nr. 56, 14.7.1956, S. 2114.

¹⁶³ <https://www.ffa.de/foerderprogramm-filmerbe-1.html> (Auswertungsinteresse, Fördervoraussetzungen)

Die Expeditionsfilme mit ihrem abenteuerlichen Reiseverlauf, den exotischen Schauplätzen und einer Vorliebe für sensationelle Bilder kommen durchaus dem Wunsch nach einer Flucht vor der Alltagsrealität entgegen. Im bundesdeutschen Nachkriegskino bilden sie zusammen mit Reisefilmen ein zentrales Genre. Sie seien geeignet, „die Herzen vor allem der in ihrer Fernsucht beschränkten deutschen Jugend höher schlagen zu lassen“, so ein Kritiker nach dem Besuch des Kompilationsfilms *WIR BUMMELN UM DIE WELT* (1949) von Paul Lieberenz und Alfred Weidenmann.¹⁶⁴ Darüber hinaus vermitteln Expeditionsfilme die „angenehme Illusion einer abenteuerlichen Reise“, wie ein andere Rezensent Hans Schomburgks Afrikafilm *FRAUEN, MASKEN UND DÄMONEN* (1948) notiert.¹⁶⁵

Die Expeditionsfilme der Nachkriegsjahre sind ausschließlich in Farbe gedreht. Die Agfacolor-Farben von *NANGA PARBAT* 1953 und *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* sind klar und zart, fast transparent, mit einem *color grading* Richtung pastellfarbene Tönung. Noch kann das schwarz-weiße Fernsehen mit dem Bildeindruck der großen Kinoleinwand sowie dem Farberlebnis nicht konkurrieren. Mit zunehmender Mobilität gehen aber die Besucherzahlen der Kinos zurück, auch wenn Fernreisen in den 1950er Jahren noch eine Ausnahme sind.¹⁶⁶ Bildmächtige und mit visuellen Attraktionen aufwartende Reisefilme wie die zweiteilige *TRAUMSTRASSE DER WELT*



Die Werbefotos zu *IM SCHATTEN DES KARAKORUM* streichen das Abenteuerliche und Gefährliche des Reisens heraus. (DFP – Deutsches Filminstitut)

(1958 und 1962) von Hans Domnick verzeichnen daher weiterhin Zuschauerrekorde. 1954 legte Domnick mit *GOLDENER GARTEN* einen Reisefilm über Kalifornien vor, dessen neuartige Gestaltung von den Rezensenten kontrovers diskutiert wird.¹⁶⁷ Unter dem Einfluss neuer dokumentarischer Fernsehformate wandelt sich der Expeditionsfilm zusehends zur Reportage, wie an Herbert Viktors Israel-Bericht *PARADIES UND FEUEROFEN* (1958) gezeigt werden kann.¹⁶⁸ Der Expeditionsfilm, dessen Genregrenzen, wie eingangs ausgeführt, nach vielen Seiten offen

[Letzter Zugriff: 3.2.2021].

¹⁶⁴ Alfred Heiden: FB.-Berichter sahen. Erstaufführung *WIR BUMMELN UM DIE WELT*. Typoskript, dat. 30.10.1949. (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Schriftgutarchiv, F 381_OT).

¹⁶⁵ EM.: Menschen aus Afrika. In: *Die Zeit*, Nr. 19, 6.5.1948.

¹⁶⁶ DIVO. Institut für Wirtschaftsforschung, Sozialforschung und angewandte Mathematik (Hg.): *Erhebungen über Tourismus. Ein Bericht über Urlaub und Reisen der westdeutschen Bevölkerung 1954-1961*. Frankfurt am Main 1963² (= Arbeitsberichte des DIVO-Institutes; I I).

¹⁶⁷ Vgl. Jeanpaul Goergen: Erlebnis Kalifornien. Die farbige Dokumentation *DER GOLDENE GARTEN* (BRD 1954) von Hans Domnick. In: *Filmblatt*, Nr. 46/47, Winter 2011/12, S. 53-64.

¹⁶⁸ Vgl. Jeanpaul Goergen: Kulturfilm und Filmreportage. *PARADIES UND FEUEROFEN* (BRD 1958, R: Herbert Viktor). In: *Filmblatt*, Nr. 23, Herbst/Winter 2003, S.15-20.

sind, verschwindet in dem Maße von der Kinoleinwand wie die weitgehend abgeschlossene Entdeckung und Kartographierung der Welt kaum noch Abenteuerer und Bilderjäger hervorbringt. Allerdings regeneriert er sich aktuell zum einen durch neue subjektiv-poetische Vorstöße in fremde Räume und eine digitaleameratechnik zum anderen – die neuen Reisefilme befriedigen weiterhin sowohl unsere Entdeckerfreude als auch unsere Schaulust.

MED SVEN HEDIN I ÖSTERLED / MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN (SWE/D 1928/29)

Produktion und Verleih (Schweden): AB Svensk Filmindustri, Stockholm / *Produktion (Deutschland):* Paul K. Lieberenz, Berlin-Friedenau / *Verleih (Deutschland):* Deutsches Lichtspiel-Syndikat A.-G. (D.L.S.) / *Kamera:* Paul Lieberenz / *Bearbeitung und Zusammenstellung:* Rudolf Biebrach, Paul Lieberenz

Zensur (Schweden): 20.12.1928, Nr. 042.066, 35mm, s/w, 2.087 m, jugendfrei

Zensur (Deutschland): 8.1.1929/10.8.1935, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 21360, 35mm, s/w, 7 Akte, 2.143 m, Jugendfrei

Uraufführung (Schweden): 26.12.1928, Stockholm / *Erstaufführung Deutschland:* 7.2.1929, Fürth / *Erstaufführung Berlin:* 24.5.1929, Ufa-Palast am Zoo

Kopie: Bundesarchiv, 35mm, s/w, 2.089 m (= 76'21" bei 24 Bildern pro Sekunde)

Kaufmedium: EXPEDITIE DOOR DE GOBI-WOESTIEN CHINA 1928. DE FILM MED SVEN HEDIN I ÖSTERLED. DVD filmmuseun FMDVD115. Art-S Home Entertainment, AD Leerdam, The Netherlands, undatiert

Online: <https://www.youtube.com/watch?v=tivnfmKKmG4> (SVEN HEDIN'S 1928 EXPEDITION THROUGH THE GOBI DESERT OF CHINA, mit englischen Zwischentiteln) [Letzter Zugriff: 3.2.2021]

NANGA PARBAT 1953 (BRD 1953, R: Hans Ertl)

Produktion und Verleih: Deutsche London Film GmbH, Hamburg / *Zweitauswerter [1963/64]:* Sonderfilm-Verleih Ingeborg Zwicker, Frankfurt am Main / *Verleih DDR:* Progreß Film-Vertrieb / *Regie, Kamera, Gesamtgestaltung:* Hans Ertl / *Musik:* Albert Fischer / *Schnitt:* Maria Storgmeir / *Ton:* Walter Rühland / *Produktionsleitung:* Wilhelm Stöppler

fsk: 13.11.1953/4.9.1963/7.4.1964, Nr. 6975, 35mm, Farbe (Agfa-Color, bearbeitet im Bavaria-Film-Kopierwerk München), 2.630 m bzw. 2546 m, jugendfrei

Länge in der DDR: 35mm, 2.587 m

Prädikat: Besonders wertvoll

Uraufführung: 13.11.1953, München (Rathaus-Lichtspiele); 18.12.1953, Wien (Urania); Anlaufdatum DDR: 5.43.1954

Auszeichnungen: Silberne Alpenrose beim 3. Internationalen Wettbewerb für Bergfilme, Trient, 1954, sowie Sonderprämie als bester Farbfilm. Bundesfilmpreis 1954: Lobende Anerkennung

Kopie: Bundesarchiv, 35mm, Farbe, 2.571 m (= 94')

IM SCHATTEN DES KARAKORUM. DURCH DAS WILDE LAND DER HUNZA AUF DIE GIPFEL DER BATURA. EIN FARBFILM DER DEUTSCH-ÖSTERREICHISCHEN HIMALAYA-KARAKORUM-EXPEDITION (LEITUNG: MATHIAS REBITSCH) (BRD 1955)

Produktion: Eugen Schuhmacher, München / *Verleih:* Schorchtfilm (BRD), Ring-Film (Österreich), Progress Film-Vertrieb (DDR) / *Idee, Regie und Gesamtgestaltung:* Eugen Schuhmacher / *2. Kamera:* Martin Schliessler / *Musik:* Erich Bender / *Texte:* Mathias Rebitsch, Eugen Schuhmacher / *Sprecher:* Ernst Fritz Fürbringer, Otto Mellies [im VEB DEFA-Studio für Synchronisation] / *Ton:* Bavaria / *Produktion:* Eugen Schuhmacher / *Mitwirkende:* Seine Hoheit der Mir von Hunza, das Volk der Hunza und die Mitglieder der Expedition

fsk: 1.4.1955, Nr. 9628, 35mm, 1:1,37, Farbe (Agfacolor), 2398 m (= 87'39"), jugendfrei; DDR: 2.312 m (= 84'30")

Uraufführung: 3.8.1955 (in mehreren Städten); Österreich: 10.5.1956, Wien (Urania), 8.12.1957 (DDR, Einsatz im Matineeprogramm)

Prädikat: Besonders wertvoll

Preise: Bundesfilmpreis 1955 für den besten abendfüllenden Kulturfilm; Bronzene Alpenrose (IV. Internationales Festival für Berg- und Forschungsfilme, Trient)

Anmerkungen: Die Aufnahmen beim Hunza-Volk kamen in der Bundesrepublik auch als 16mm-Farbkopie mit dem Titel EIN BERGVOLK IM KARAKORUM heraus. (EIN BERGVOLK IM KARAKORUM-HIMALAJA = FWU Film-Nr. S 67 bzw. F 1567)

Kopie: DFF-Deutsches Filminstitut, 35mm, Farbe, 88'; DEFA-Synchronisation im Bundesarchiv-Filmarchiv