



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

„Der Bergfilm – diachrone Analyse eines Genres“

Verfasserin

Annika Wolfsteiner

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Naturwissenschaften (Mag. rer. nat.)

Wien, im November 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 482 347

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Bewegung und Sport

UF Französisch

Betreuer:

a. o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Rudolf Müllner



## INHALTSVERZEICHNIS

A	Einleitung .....	5
B	Abstract .....	7
C	Theoretischer Teil.....	8
1	Historischer Überblick: Alpinismus .....	8
1.1	Frühe Formen des Alpinismus .....	8
1.2	Wissenschaft und Alpinismus .....	9
1.3	Vorläufer des heutigen Alpinismus.....	10
1.4	Moderner Alpinismus oder Alpinismus als Sport .....	10
2	Genretheorie .....	12
2.1	Begriffsklärung Genre .....	12
2.2	Das Genre Bergfilm .....	13
3	Bergfilm in Abgrenzung zu anderen Genres.....	16
3.1	Bergfilm vs. Heimatfilm .....	16
3.2	Berge als Kulissen .....	17
3.3	Bergfilm und Trivialität .....	18
4	Frühe Darstellung der Berge .....	19
5	Die Anfänge des Bergfilms.....	19
6	Der deutsche Bergfilm.....	20
6.1	Die großen drei: Fanck, Riefenstahl und Trenker.....	21
6.1.1	Arnold Fanck und die Geburt des deutschen Bergfilms .....	22
6.1.2	Leni Riefenstahl – eine umstrittene Karriere .....	26
6.1.3	Luis Trenker und sein Einfluss auf das Genre.....	29
6.2	Deutsche Bergfilmer/innen während des Nationalsozialismus .....	31
6.3	Deutscher Bergfilm und nationalsozialistische Ästhetik.....	32
6.4	Das Ausklingen des Genres .....	34
7	Bergfilmer der zweiten Generation .....	35
7.1.1	Lothar Brandler.....	35
7.1.2	Gerhard Baur.....	37
8	Bergfilme im 21. Jahrhundert .....	38
8.1	Kletterfilme im und außerhalb des deutschen Sprachraums .....	38
8.2	Remake eines bekannten Stoffes: Nordwand, 2008 .....	39
8.3	Zurück zur Dokumentation: Mount Saint Elias (2011) .....	40

9	Bergfilme außerhalb des deutschen Sprachraums .....	40
9.1	Bergfilme in Frankreich .....	41
9.2	Italiens führende Rolle im Bergfilm der 1910er Jahre .....	42
9.3	Filme aus Großbritannien .....	43
10	Bergfilmfestivals .....	43
11	Zur Zukunft des Bergfilms .....	44
D	Analytischer Teil .....	45
12	Herangehensweise .....	45
12.1	Über die Auswahl der Filme .....	45
12.2	Die Analysemethode .....	45
13	Georg Wilhelm Pabst & Arnold Fanck, „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ .....	47
13.1	Rahmeninformationen .....	47
13.2	Sequenzprotokoll „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ .....	47
13.3	Begründung der Filmauswahl .....	64
13.4	Resonanz .....	65
13.5	Inhaltszusammenfassung .....	65
13.6	Ausprägung der genretypischen Charakteristika .....	66
14	Luis Trenker, „Der Berg ruft“ .....	68
14.1	Begründung der Filmauswahl .....	68
14.2	Rahmeninformationen .....	68
14.3	Sequenzprotokoll „Der Berg ruft“ .....	69
14.4	Inhaltszusammenfassung .....	77
14.5	Resonanz .....	78
14.6	Ausprägung der genretypischen Charakteristika .....	78
15	Philipp Stölzl, „Nordwand“ .....	81
15.1	Begründung der Filmauswahl .....	81
15.2	Rahmeninformationen .....	81
15.3	Sequenzprotokoll „Nordwand“ .....	82
15.4	Inhaltszusammenfassung .....	105
15.5	Ausprägung der genretypischen Charakteristika .....	106
16	Anmerkungen zu den Gründen der Variationen .....	108
17	Zusammenfassung .....	110
18	Literatur .....	112
19	Lebenslauf .....	119

## **DANKSAGUNG**

Zunächst gilt mein Dank Herrn Mag. Dr. Rudolf Müllner, der zunächst im Rahmen eines Wahlseminars für Sportgeschichte mein Interesse für das Themenfeld „Bergfilm“ geweckt hat. Er ist mir während des Verfassens meiner Diplomarbeit stets beratend zur Seite gestanden, hat mein individuelles Forschungsinteresse unterstützt und die richtigen Hinweise gegeben selbst Lösungswege zu entdecken. Vielen Dank dafür!

Auf diesem Wege möchte ich mich vor allem bei meinen Eltern bedanken, die mir durch ihre liberale Erziehung alle beruflichen Möglichkeiten offen gelassen haben und mich darin finanziell und emotional bestmöglich unterstützt haben! Außerdem möchte ich mich dafür bedanken, dass ihr mein sportliches Interesse von Kind an gefördert habt und mich in der Wahl meines Studiums bestärkt habt!

Darüber hinaus gilt mein Dank meinen Großmüttern für die finanzielle Unterstützung während meiner Studienzeit.

Zu guter Letzt möchte ich jenen Menschen danken, welche meine Studienzeit zu einer ganz besonderen gemacht haben. DANKE an meine Schwester Julia, die mir als große Schwester in vielerlei Hinsicht ein Vorbild war und ist und mich mein ganzes Studium über bestärkt und begleitet hat. Ich danke auch meinen „Schmelz-Freundinnen“ für die gemeinsame Zeit und das gegenseitige Motivieren sowie meinem Freund Dominik für seine Geduld und die wertvollen Tipps.



## A EINLEITUNG

Bergfilme, in denen die Kulisse des Hochgebirges ein zentrales Thema ist, gibt es seit nunmehr einem Jahrhundert. Was im deutschen Sprachraum mit Filmen unter der Regie des Bergfilmpioniers Arnold Fanck begann, wurde schon bald zu einem eigenständigen Genre, das sich durch unverwechselbare Charakteristika von den bislang bekannten Gattungen abgrenzte. Über mehrere Jahre hinweg drehte Fanck viele Filme auf diesem Gebiet und gab sein Wissen über die Kunst des Filmens in der Natur an seine Nachfolger/innen weiter. Von da an dienten die Filme Arnolds Fancks vielen Regisseuren/innen als Vorlage und werden noch heute für Vergleiche herangezogen. Anfänglich waren es kurze Dokumentationen, in denen sich Menschen ins Hochgebirge wagten, die beim Publikum für Begeisterung sorgten. Diese Filme brachten diesem eine Welt näher, die ihnen bislang nicht zugänglich war. Noch heute zeigen Bergfilme Landschaften, die den meisten Menschen sonst verwehrt blieben.

In der Geschichte des Bergfilms gab es erfolgreiche Phasen, in denen kein anderes Genre im deutschsprachigen Raum ähnlich viele Produktionen zu verzeichnen hatte und eine vergleichbare Aufmerksamkeit in der Bevölkerung genoss. Es gab aber auch jene Phasen, in denen das Genre fast gänzlich von der Bildfläche verschwunden ist. So wurde es nach dem Zweiten Weltkrieg sehr still um den Bergfilm als Genre. Zu stark wäre dessen nationalsozialistische Gesinnung gewesen, als dass er nach dem Krieg fortbestehen hätte können, lautet eine häufige Erklärung. Doch dem Genre wurde ein neuer Anstrich verpasst und neue Regisseure/innen schafften es, wieder eine Begeisterung für die Filme des Hochgebirges zu erzeugen. Ähnlich verlief es gegen Ende des 20. Jahrhunderts, als eine Vielzahl an Produktionen entstand, – im, sowie außerhalb des deutschen Sprachraums – die sich den Stoff früherer Filme zum Thema machen. Darüber hinaus gibt es auch Produktionen, die eine völlig neue Geschichte behandeln.

Zwischen den ältesten Filmen dieses Genres und den neuesten liegen ganze 110 Jahre. Ein langer Zeitraum, wenn man bedenkt, welche einfachen technischen Mittel anfangs zur Verfügung standen und welche heute herangezogen werden können. Trotzdem aber finden sich nach wie vor idente Themen, gleiche Schauplätze und eine ähnliche Resonanz in der Gesellschaft. Da drängt sich die Frage auf, inwieweit sich das Genre des Bergfilms in der langen Zeit seines Bestehens verändert hat und ob man damals wie heute von ein und demselben Filmgenre sprechen kann. In der vorliegenden Arbeit wird versucht, die zentralen Komponenten des Bergfilms der verschiedenen zeitgeschichtlichen Epochen zu benennen und deren

wichtigste Vertreter/innen zu charakterisieren. Hierfür werden bedeutende Bergfilmproduktionen der Geschichte ausgewählt und deren Besonderheiten dargelegt, um so eine Analyse anstellen zu können, wie sich das Genre Bergfilm und dessen Attribute verändert haben. Schwerpunkt der Analyse ist die deutschsprachige Filmlandschaft, mit einem kurzen Exkurs in die internationale Szene des Bergfilms.

## **B ABSTRACT**

This thesis is a qualitative research of the historical evolution of mountain films, in which the origins, the development and the characteristics of the genre are analyzed. The main research focus was put on similarities and recurrent themes in the movies over the years of the existence of the genre.

The thesis is divided in two parts: the first part is a theoretical introduction which includes a summary of the historical development of the genre and a review of significant movies and producers. The focus lies on films which strongly influenced the genre and had a lasting effect on successive generations of artists. Based on this information, a comparison between the simple beginnings of the clips filmed in the snowy mountains and the elaborate productions from various countries is made.

These “simple beginnings” are, for example, evident in the early work of Arnold Fanck: it represents the birth of the so-called mountain film, a film genre which has undergone significant change in the hundred years of its existence. Despite these changes, most of the films have a large number of similarities. As far as content and staging are concerned, mountain films of different eras resemble each other to a great extent.

By examining the history from the early 1900s up to today, the characteristics of these similarities are analysed. Despite the long temporal distance between early mountain films and films of the 21st century, the themes, the plot and the settings have remained the same.

In the second part of this thesis three films, which function as representatives of the genre at certain points in history, are analysed. By applying a detailed content analysis, similarities and differences of those films are emphasized and put into context with the evolution of the genre.

## C THEORETISCHER TEIL

In diesem Teil der Arbeit wird zunächst der Frage nachgegangen, wie es kam, dass sich Menschen in die Berge wagten und sie zu erkunden begannen. Es werden die Motive untersucht, die Menschen in gefährliche Höhen trieben und analysiert, wann und vor allem warum Menschen begannen, Berge zu besteigen.

Erst in einem zweiten Schritt wird auf die Darstellung der alpinistischen Aktivitäten von Menschen in Filmen eingegangen, welche seit dem frühen 20. Jahrhundert existieren. Es werden in großteils chronologischer Reihenfolge bedeutsame Filme, Regisseure/innen und Entwicklungen erläutert. Dieser Teil stellt die theoretische Grundlage des analytischen Teils dar, der sich mit der detaillierten Analyse dreier Filmbeispiele aus dem Genre beschäftigt.

### **1 HISTORISCHER ÜBERBLICK: ALPINISMUS**

*„Wenn vom Bergfilm die Rede ist, darf nicht übersehen werden, dass diese Filmgattung stark geprägt ist von der Entwicklung der alpinistischen Erschließung.“ (König, 2001, S. 10)*

#### **1.1 Frühe Formen des Alpinismus**

Berge hatten seit jeher und an allen Orten der Erde eine gewisse Anziehungskraft. Grupp (2008) spricht in diesem Zusammenhang von Moses, der auf dem Berg Sinai die zehn Gebote empfing, von Jesus, der auf dem Ölberg seine Predigt hielt, von Menschen in der Stein- und Bronzezeit, die für kultische Handlungen auf Berge stiegen. Überdies erwähnt er eine Vielzahl an Völkern dieser Erde, die einen Berg in ihrem Land als heilig bezeichnen, so ist etwa der Fujiyama für Japaner/innen ein heiliger Berg und die Aborigines sehen den Ayers Rock als Heiligtum und verbieten Touristen/innen sogar dessen Besteigung. (Grupp, 2008, S. 15f) Zudem befinden sich Pilgerstätten meist auf Bergen oder Anhöhen. Heilige Berge finden sich in allen Weltreligionen und in allen Kulturkreisen. Ein Beispiel für einen heiligen Berg, der in mehreren Religionen verehrt wird, stellt der Adam's Peak in Sri Lanka dar. Christen/Christinnen vermuten dort einen Fußabdruck des Apostels Thomas, Buddhis-

ten/Buddhistinnen glauben an einen Fußabdruck Buddhas, Muslime und Musliminnen an jenen von Adam und Hindus bezeichnen den Berg als Shivas Berg des Lichts. (Kreuz & quer, ORF2, 18.07.2012)

Grupp meint dazu, der Berg hätte für viele Kulturen eine magische Kraft, der Berg wäre eben jener Ort, an dem sich Himmel und Erde berühren. (Grupp, 2008, S. 15f) Hier spiegelt sich also eine kultische Bedeutung der Berge wider.

Zu dieser Bedeutung kommt jene des Bergsteigens aus pragmatischen Gründen. Gebirge dienten als Rückzuggebiet oder man suchte in den Bergen Nahrung. Zur Viehzucht oder für den Ackerbau war das Gebirge nicht dienlich (Grupp, 2008, S. 15f). Hinzu kam sicherlich jene Bedeutung der Berge, die in vielen Schlachten und Kriegen relevant war. Der Berg bot eine Aussicht über die umliegenden Länder und der sich annähernde Feind konnte früh erkannt werden. Nicht zuletzt aus diesem Grund finden sich massenhaft Burgen, die auf Bergen oder Hügeln errichtet wurden. Dass auch Klöster oftmals auf Anhöhen stehen, ist wohl eher auf den ersten Aspekt, der Nähe zum Himmel zurückzuführen.

## **1.2 Wissenschaft und Alpinismus**

Grupp spricht von der ersten historisch belegten Besteigung eines Gipfels aus wissenschaftlichen Gründen aus dem Jahr 125 n. Chr. Kaiser Hadrian soll sie unternommen haben, zum einen um einen Vulkan zu erforschen, zum anderen um den Sonnenuntergang von hoch oben zu beobachten. (Grupp, 2008, S. 24) Schenkt man dieser Annahme Glauben, so erkennt man bereits hier eine Parallele zu den modernen Beweggründen der Bergsteiger/innen. Grupp betont aber, dass es sich hierbei nur um einen Einzelfall handelt, man noch nicht von einer Tendenz sprechen kann. Dies ist erst deutlich später der Fall.

Wissenschaftliche Beweggründe für das Besteigen von Bergen werden in der Zeit von Humanismus und Renaissance bedeutsam. Im Rahmen zahlreicher topografischer Unternehmungen werden die Alpen kartografiert und weiter erforscht. Im Zuge geologischer und biologischer Forschungen des 16. und 17. Jahrhunderts werden die Alpen untersucht und vieles neu entdeckt. Die wissenschaftlichen Expeditionen umfassen im 18. Jahrhundert auch au-

ßereuropäische Gebirge und werden zunehmend durch technische Entwicklungen erleichtert. (Grupp, 2008, S. 32f)

### **1.3 Vorläufer des heutigen Alpinismus**

König (2001) nennt als die erste Bergbesteigung um des Aufstiegs/ des Oben-stehen- Wol- lens jene durch Francesco Petrarca aus dem Jahr 1336. Der italienische Dichter stieg auf den 1909 Meter hohen Ventoux in der Provence. (König, 2001, S. 10) Lutz erwähnt ebenfalls Petrarca, der diese Besteigung wegen der Herausforderung, die der Berg für ihn dargestellt hätte, unternommen haben soll und spricht in diesem Zusammenhang von „einem der Urväter der Bergbesteigung ohne funktionalen Zweck“. (Lutz, 1999, S. 29). Diese Bezeichnung eines Alpinismus ohne funktionalen Zweck scheint eine sehr passende zu sein für all jene Ausprägungen des Alpinismus, die wir heute kennen. Vom Beginn des Alpinismus spricht König allerdings bei Petrarca noch nicht, davon ist erst 1786 die Rede. (König, 2001, S. 10f)

Ein Aspekt, der schon sehr früh mit der Besteigung von Bergen einhergeht, ist die Demonstration von Macht. 1492 kommt es zur ersten Besteigung des Mont Aiguille in der französischen Dauphiné. Von König Karl VIII. bekommt Antoine de Ville den Auftrag der Besteigung des Gipfels, welche notariell beglaubigt wurde und somit für den machtgerigen König eine zusätzliche Demonstration seiner Stärke darstellte. (Grupp, 2008, 29f) Hier kommt mit dem Prestige einer Erstbesteigung durch einen Vertreter/ einer Vertreterin des Staates ein Aspekt ins Spiel, der sich einige Jahrhunderte später wiederholen sollte.

### **1.4 Moderner Alpinismus oder Alpinismus als Sport**

Wir haben bereits einige Formen des frühen Bergsteigens kennen gelernt, darunter auch das wissenschaftlich motivierte Bergsteigen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt es zu vielen Erstbesteigungen der Alpen, die anfänglich zwar im Rahmen von wissenschaftlichen Expeditionen passieren, nach und nach aber auch aus anderen Gründen. Es kommt zur Erstbesteigung des Mont Velan, des Rheinwaldhorns, des Großwiesbachhorns, des Kleinglockners und im Jahr 1800 auch des Großglockners. (Grupp, 2008, S. 45)

Erst im Jahr 1786 gelingt die erste Besteigung eines der großen Alpengipfel, des Mont Blancs. Ab diesem Zeitpunkt folgen viele Erstbesteigungen, die allesamt auf den vermeintlich einfachsten Wegen erfolgen. Bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts sind die meisten großen „Probleme“ der Alpen und der Dolomiten gelöst. (König, 2001, S. 11)

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spricht Grupp von einem Alpinismus, der sich nicht mehr nur durch Einzelfälle von wissenschaftlichen Beweggründen abhebt. Es sei vor allem auf den Bergsteiger Albert Frederick Mummery zurückzuführen, dass das Bergsteigen als Sport angesehen wurde. Ihm sei es einzig um die „Lust am Klettern, den Kampf mit der Natur, den prickelnden Moment der Gefahr und um die Befriedigung, die die Überwindung äußerer Schwierigkeiten und eigener Schwächen verschafft“, gegangen. (Grupp, 2008, S. 67) Von diesem Moment an, so beschreibt es Grupp, wäre Alpinismus eindeutig als Sport anzusehen gewesen.

Zum sportlichen Gedanken gehört auch das bekannte Credo „altius“. In den ersten Jahrzehnten ging es zunächst darum, möglichst hohe Berge zu erklimmen. Die Leistungen der Bergsteiger/innen wurden daran gemessen, wie hoch die bestiegenen Berge waren. Später wurde vielmehr danach gestrebt, und hier unterscheidet sich diese Epoche deutlich von der vorangegangenen, die schwierigsten Wege auf den Gipfel zu besteigen. Von da an existiert neben dem Begriff der Erstbesteigung auch jener der Erstbegehung (hinzu). Dies führt uns zu einem weiteren kompetitiven Element, das den Alpinismus des späten 19. Jahrhunderts prägt: das Eifern zwischen den Nationalitäten, das bis heute eine entscheidende Rolle spielt. Höhepunkt dieser „nationalistischen Prägung“ (König, 2001) im Bergsport waren die Kriegszeit des 20. Jahrhunderts. (König, 2001, S. 11)

Das moderne Bild der Berge als „Freiraum für Sport, Selbsterfahrung und Selbstverwirklichung“ (Grupp, 2008, S. 35f) besteht etwa seit dem 17. Jahrhundert. Davor galten die Berge eher als Wildnis und sogar als gefürchtetes Terrain. Der moderne Alpinismus steht seit dieser Wende auf zwei Säulen: „Ästhetisches Wohlgefallen an der Bergwelt und ihrer Natur sowie Reisen aus Gründen der Bildung und des Vergnügens.“ (Grupp, 2008, S. 33) Das wissenschaftliche Interesse an den Bergen ist natürlich nicht verloren gegangen, es überwiegen allerdings andere Gründe, aus denen Menschen Berge besteigen.

Frison-Roche (1996, S. 8) versucht zu definieren, worin sich Tourismus in den Bergen von Alpinismus unterscheidet. Er bringt hier einen wesentlichen Aspekt ins Spiel: das Risiko.

„...l'alpinisme commence où l'ascension d'une montagne [...] devient dangereuse par le fait même du relief ou du climat.“ Ab dem Moment, wo die alpinen Begebenheiten oder das Wetter allein zur Gefahrenquelle werden, ist für ihn klar von Alpinismus die Rede.

## **2 GENRETHEORIE**

### **2.1 Begriffsklärung Genre**

Genres zu definieren und deren Grenzen zu bestimmen ist ein sehr schwieriges Unterfangen, vor allem weil der Begriff Genre von Zirkularität geprägt ist. (Faulstich, 2008, S. 28) Um ein Genre zu erkennen, bedarf es zunächst eines Vorwissens. Faulstich beschreibt die Zirkularität des Genrebegriffes anhand des Beispiels Western. Man kann einen Film nur dann dem Genre Western zuordnen, wenn man zuvor schon einmal erfahren hat, was einen solchen Film ausmacht. Die Kriterien der Zuordnung wiederum werden aus den gesehenen Filmen gewonnen. Weiters bezeichnet Faulstich ein Genre als ein Erzählmuster, das bestimmten kulturellen Konventionen folgt, das sich allerdings im Laufe der Zeit auch verändern kann. (Faulstich, 2008, S. 28f)

Prinzipiell wird bei der Genretheorie unterschieden in Spielfilme und Dokumentarfilme. Dies macht eine Einteilung des Bergfilms in dieses Schema schon alleine deshalb schwierig, da es sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilm umfasst, die sich aber von ihrer Dramaturgie sowie Spannung kaum unterscheiden. Wenn wir zunächst bei Spielfilmen bleiben, sei festgehalten, dass dem Bergfilm hier keine Beachtung geschenkt wird, es ist auch sehr vage, welchem der Überbegriffe er zugeordnet werden kann. Munaretto nennt folgende Genres als die wichtigsten: Kriminalfilm, Komödie, Horrorfilm, Abenteuerfilm, Actionfilm, Musik-/Tanzfilm, Western, Melodrama und Science Fiction. (2009, S. 86) In Hinblick auf die von ihm genannten Kriterien, nach denen ein Film einem Genre zugeordnet wird, ist der Bergfilm am ehesten noch dem Abenteuerfilm zuzuordnen. Treffender aber ist es, den Bergfilm als autonomes Subgenre zu bezeichnen, denn die Eigenschaften des Bergfilms sind nun mal mit keinem anderen Genre identisch.

## 2.2 Das Genre Bergfilm

[...] *Es wirft Fragen auf. Nicht nur nach der Bedeutung des Genres Bergfilm im zeitgeschichtlichen Kontext. Nicht nur nach der Wertigkeit des Bergfilms außerhalb des deutschen Sprachraums. Vielmehr und vor allem, warum es diesen Begriff überhaupt gibt.*“

(König, 2001, S. 8)

So wie König dies im Vorwort eines seiner zahlreichen Werke beschreibt, wirft der Bergfilm in der Tat einige Fragen auf. Zunächst aber steht die Frage der Semantik dieses Begriffs im Vordergrund. Mal ist die Rede von „Bergfilm“, ein anderes Mal wird vom Bergsteigerfilm gesprochen (wie dies bei Grupp, 2008 etwa der Fall ist). Bergsteigerfilm ist insofern eine berechtigte Bezeichnung der besagten Filme, als es den Aspekt des Menschen berücksichtigt. Bergfilme, um wieder zur gängigeren Bezeichnung zurückzukehren, sind ja schließlich keine alleinige Darstellung der Berge selbst sondern beleuchten immer auch die Aktionen von Menschen in den Bergen. Wengleich im Folgenden nur mehr von „Bergfilm“, nicht mehr von Bergsteigerfilm die Rede sein wird, so benennen die beiden Begriffe mehr oder weniger dieselben Filme.

*Bergfilm* gilt als Sammelbegriff für all jene Filme, die im Gebirge gedreht werden oder die das Gebirge als zentrales Thema haben. Die Anfänge des Genres liegen ähnlich weit zurück wie die Geschichte des Films allgemein. (Hiebeler, 1977, S. 77) Diese Definition mag zwar nicht falsch sein, sie ist aber doch sehr einfach gehalten. Denn demzufolge würden alle Filme, in denen das Gebirge, egal in welcher Form, thematisiert wird, als Bergfilme zählen.

Es gilt also ein wenig genauer hinzusehen um zu definieren, was als Bergfilm gilt. Haarstark bringt diesbezüglich einen wesentlichen Aspekt ins Spiel. Er ist der Ansicht, Bergfilme würden sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme umfassen, das zentrale Charakteristikum dabei sei, dass die Natur – im Speziellen die Bergwelt – nicht einfach nur als Kulisse diene, sondern dass das Verhältnis von Natur und Mensch in den Mittelpunkt trete. Haarstark (2001, S. 36) spricht von Ereignissen, „der Menschen mit der Natur“.

Weinsheimer (2007, S. 66) bezeichnet das Genre Bergfilm als ein Spielfilmgenre, wonach Dokumentationen dem Genre gar nicht untergeordnet werden dürften. Sie spricht aber gleichzeitig von Arnold Fanck als Begründer des Genres, der wiederum in den Anfängen sei-

ner Schaffenszeit ausschließlich Dokumentarfilme gedreht hat. Insofern muss der Begriff des Spielfilms wohl etwas ausgedehnt werden.

Was auch dafür sprechen würde, dass auch Semidokumentationen wie es bei Fanck der Fall war, die Dramaturgie eines Spielfilmes besitzen, bringt Weinsheimer auf den Punkt. Sie spricht von einem einheitlichen Höhepunkt in Bergfilmen, an dem die Spannung zu einem Maximum getrieben wird. Dieser Höhepunkt findet sich meist im Aufstieg auf den Gipfel.

(Weinsheimer, 2007, S. 67)

Der Enkel Arnold Fancks, Matthias Fanck, relativiert die Bezeichnung von Spiel- und Dokumentarfilm, indem er meint, die Grenzen zwischen Spielfilm und Dokumentation sowie zwischen Traum und Wirklichkeit würden sich im Bergfilm immer wieder neu definieren. („Himmelhoch und abgrundtief“)

Dass sich der Bergfilm unter anderem ob seiner Kulisse zu einem eigenen Genre entwickelt hat, ist nach wie vor bemerkenswert. Die Natur wird in vielen Filmen in Szene gesetzt, doch einzig im Bergfilm scheint sie eine Protagonistenrolle zu übernehmen. Wie König treffend beschreibt, gibt es trotz zahlreicher Filme, die in der Wüste spielen, noch lange nicht das Genre eines Wüstenfilms. (König, 2001, S. 8-13)

Damit verweist er auf die Ansicht von Bergfilmpionier Arnold Fanck, der selbigen Aspekt in einem Aufsatz folgendermaßen darstellt:

*„Aber selbst wenn es in den vielen Jahren unter den Tausenden von Spielfilmen natürlich auch eine Anzahl gab, deren Handlung weitgehend oder gar einmal ganz in den Bergen oder am Meer, in der Wüste oder im Wald oder sonst irgendwo in der Natur spielte, waren sie damit noch lange keine „Naturfilme“.[...] Mein oberstes Gesetz eines „Naturspielfilmes“<sup>1</sup> ist es, dass die Natur der eigentliche Hauptdarsteller ist, der große übermächtige Gegenspieler zum kleinen [...] Menschen.“ (Fanck, 1957, S.158)*

Ein Aspekt, auf den Rapp verweist, kommt zu oben genannten Definitionen sicherlich noch hinzu. Er spricht von der „anstrengenden Praxis als einem der wichtigsten Identitätsmerkma-

---

<sup>1</sup> Diese Bezeichnung seiner Bergfilme ist bei Fanck häufig zu finden.

le“ des Bergfilms. Dies bezieht sich auf die Tatsache, dass Bergfilme nur unter erheblichen Strapazen gedreht werden konnten: Das Filmmaterial wurde in jene schwindelerregenden Höhen transportiert, in die sich auch die Schauspieler/innen vor und die Techniker/innen und Regiemitarbeiter/innen hinter der Kamera bewegen mussten. Dieser Aufwand ist es schlussendlich, der den Bergfilm von üblichen Studioproduktionen abhebt. (Rapp, 1997, S.233) Denn den Zusehern all jener Filme wird bewusst, dass ein Filmteam ungeheure Aufwände hatte, um derlei Filme zu realisieren. Schauspieler wie Filmleute mussten diese Gefahr auf sich nehmen, was laut Horak (1997, S. 27) das Vergnügen der Zuseher gleichsam verdoppelte.

Beier und Schmundt (2007) geben dem Bergfilm im gleichnamigen Artikel den charakteristischen Namen „vertikaler Western“. Auch Weinsheimer spricht unabhängig von ersteren vom deutschen Bergfilm als Pendant zum amerikanischen Western. (2007, S. 66) Zunächst würde die amerikanische „frontier“ dem Gebirge entsprechen, als einer Grenze zwischen gemäßigter Gesellschaft und der rauen Natur. Darüber hinaus würden Naturgesetze als moralische Normen aufgefasst und die heroischen Protagonisten seien in Wahrheit Antihelden, die nur deshalb in die Einsamkeit flüchten, weil sie ein Leben in der Gesellschaft nicht ertragen würden. (Weinsheimer, 2007, S. 66) Diese Annahme lässt sich auf den Fanck-Film „Stürme über dem Montblanc“ übertragen, der die Geschichte eines Menschen erzählt, der vereinsamt auf einem Berg hoch über den Wolken lebt, und dort den Kampf mit der Natur aufnehmen muss.

Roman Giesen beschreibt zwei weitere Aspekte, die den Bergfilm mit dem Western in Zusammenhang bringen. Zunächst seien die stereotypen Rollenbilder von Mann und Frau erwähnt, die sich im Western ebenso wie im deutschen Bergfilm finden. Ist es im Western die Ranch, in der die Frau auf den heldenhaften Mann wartet, so entspricht dies im Bergfilm dem Hotel oder dem Dorf am Fuße des Berges. Zusätzlich zu den Rollenklischees kommt hinzu, dass der Bergfilm, je höher dessen Geschichte sich abspielt, desto weniger spielen Frauen darin eine Rolle. (Giesen, 2008, S. 13f)

Immer wieder stößt man bei der Auseinandersetzung mit dem Thema Bergfilm auf Filme, die aber eine andere Bezeichnung erfahren. Am Beginn des 19.Jahrhunderts waren dies vor allem Skifilme, später gab es Kletterfilme und heute beispielsweise werden massenhaft Snowboardclips im Internet veröffentlicht. Es gab und gibt also unterschiedliche Richtungen des Bergfilms, Tendenzen des Genres, die aber sicherlich nicht als eigenständiges Genre zu se-

hen sind, sondern eben als Trends. Allen gemeinsam ist der Berg oder das Gebirge, denen eine mehr oder weniger zentrale Rolle zukommt.

### **3 BERGFILM IN ABGRENZUNG ZU ANDEREN GENRES**

Berge dienen nicht nur in vielen Filmen als Kulisse, sondern auch in verschiedenen Genres bedient man sich des Hochgebirges um eine Handlung zu unterstreichen oder deren Helden in Szene zu setzen. Dabei gilt es aber genauer hinzusehen, denn nicht jeder Film, der Berge zeigt, ist dem Genre Bergfilm zuzuordnen.

#### **3.1 Bergfilm vs. Heimatfilm**

Auf den ersten Blick mag der Unterschied zwischen einem Bergfilm und einem Heimatfilm ein sehr kleiner sein. Ebenso werden die Begriffe oftmals fälschlicherweise verwechselt oder als sich deckend bezeichnet. In beiden Genres werden die Berge gezeigt und es treten Menschen in den Vordergrund, die sich dort zuhause fühlen. Bei genauerer Betrachtung sollte aber klar werden, dass die beiden Genres auf unterschiedlichen Charakteristika basieren.

Die Etablierung des Heimatfilms geht auf Hans Deppes Spielfilm „Grün ist die Heide“ (1951) zurück. Der Film verkörpert den Wunsch nach Harmonie nach den Schrecken des Krieges. Die Zuschauer identifizierten sich mit der im Film thematisierten Opferrolle und stürmten die Kinos. Im folgenden Jahrzehnt kam eine Vielzahl an Heimatfilmen in die deutschen (sowie auch österreichischen) Kinos. Schauplätze dieser Filme waren Täler, Berge oder Wälder: Gegenden in der abgeschotteten Natur, nicht aber die Stadt. Diese erinnerten offenbar noch zu stark an die Zerstörung des Krieges. (Bliersbach, 2001, S. 91-95)

An dieser Stelle sollte eine Unterscheidung zwischen Heimat- und Bergfilm gemacht werden, um der Annahme entgegenzuwirken, die beiden Genrebezeichnungen würden sich decken. Zwar ähneln sich die Schauplätze teils sehr, jedoch haben sie unterschiedliche Funktionen. Im Bergfilm wird die Natur als Gegenspieler thematisiert, demgegenüber meist ein Individuum anzukämpfen versucht, die Natur ist also nicht reine Kulisse, sondern schlüpft in eine Protagonistenrolle. (Rapp, 1997, 246-253) Im Heimatfilm ist die Natur vielmehr Mittel zum Zweck,

eine heile Welt darzustellen. Ein weiterer Grund dafür, dass die beiden Subgattungen in ein und dieselbe Schublade gesteckt werden, mag auch darin liegen, dass viele der von Arnold Fanck ausgebildeten Kameralente, sich später dem Genre Heimatfilm zuwandten. Sie aber haben ihr Handwerk unter dem Bergfilmer Fanck erlernt und trugen seine Technik weiter. Zu Fancks „Schülern“ zählten unter anderen Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, Richard Angst, Albert Benitz und Walter Riml. (Steiner, 1995, S. 62)

Das vordergründige Thema eines Heimatfilms ist meist eine Liebesgeschichte, wie Rother (2001, S. 321) beschreibt. Das Genre des Heimatfilms sei einzig in Österreich und Deutschland erfolgreich gewesen, ebendort, wo sich die Menschen in den ersten Nachkriegsjahren ganz besonders nach Harmonie sehnten. Rother spricht in diesem Zusammenhang von einem „Eskapismus“, den der Heimatfilm darstellt. Die Menschen gingen in die Kinos, um dort eine Welt zu sehen, die mit der Realität im zerstörten Österreich und Deutschland nicht viel zu tun hatte. Die Schauplätze waren unberührt und lagen meist in friedlicher Abgeschiedenheit, während das Leben der Protagonisten von intakten, harmonischen Beziehungen geprägt war. (Rother, 2001, S. 321f) Der Krieg wurde in Heimatfilmen nur in Ausnahmefällen thematisiert. Die Regel entsprach eher einer Negation der Kriegserlebnisse. Es wurde versucht, in keiner Form an die Schrecken des Krieges zu erinnern. (Rother, 2001, S. 325)

Was die Qualität der Filme betrifft, so hat das Genre des Heimatfilms keinen allzu guten Ruf. Finanziell jedoch gilt es als das erfolgreichste deutsche Genre der Nachkriegszeit. (Rother, 2001, S.321)

### **3.2 Berge als Kulissen**

Ein gutes Beispiel dafür, wie Berge in Filmen dazu dienen, die Dramatik zu verstärken, ist der 1993 produzierte Action-Film „Cliffhanger“. Darin liefert sich Sylvester Stallone eine Verfolgungsjagd, in der es um Betrugereien und Geld geht. Die Berge sind dabei lediglich eine Kulisse, vor der sich die Protagonisten hitzige Kämpfe liefern. Wachtler kritisiert daran vor allem die Tatsache, dass für die Szenen des Films viele verschiedene Berge als Kulissen gedient haben. Kulissen in dem Sinne, dass die Bilder im Nachhinein mittels Computeranimationen hinzugefügt wurden. Die Hauptdarsteller selbst hätten während der Dreharbeiten nicht im Gebirge gestanden. (Wachtler, 2001, S. 117) Wenn man an dieser Stelle zurückblickt auf die

Filme der frühen Bergfilmer/innen wie Fanck, Trenker und Riefenstahl, werden die Unterschiede deutlich. Damals wurde nur das auf der Leinwand gezeigt, was auch tatsächlich am Berg gefilmt wurde und ebendiese Strapazen, die die Zuseher mitempfinden, waren entscheidend für deren Begeisterung. (Horak, 1997, S. 27)

Wie schwierig und vor allem wie subjektiv es ist, Filme in Genres einzuordnen wird an diesem Beispiel deutlich. Für Wachtler ist „Cliffhanger“ ein Film, der lediglich den Berg „benutzt“ um eine spektakuläre Kulisse zu bieten. In einer deutschen Ausstellung zum Thema „100 Jahre Bergsteigen“ wird „Cliffhanger“ als einer der wenigen dort genannten Meilensteine erwähnt. (Brandler, 2008, S. 298) Dies macht es natürlich schwierig das Genre klar zu definieren und eindeutig zu sagen, wann von einem Bergfilm die Rede ist.

Was die Genretheorie des Bergfilms betrifft, vertritt König den Standpunkt, Filme können sehr wohl dem Bergfilm Genre zugerechnet werden, auch wenn sie nicht auf der ganzen Linie einem solchen entsprechen. Um beim Beispiel „Cliffhanger“ zu bleiben, hier ist König der Ansicht, es handle sich um einen Thriller, einen Actionfilm und einen Bergfilm zugleich. Und Kritikern, die meinen, „Cliffhanger“ würde nur eine konstruierte Handlung wiedergeben, entgegen er, dass auch bei „klassischen“ Bergfilmen Vieles, manchmal sogar alles konstruiert war. (König, 1997, S. 123)

Ob ein Film als Bergfilm zählt oder nicht, kann oft nicht mit Sicherheit beurteilt werden. Fest steht aber, dass der Genrebegriff des deutschen Bergfilms, verglichen mit anderen Ländern, sicherlich enger gefasst ist. So ist die Protagonistenrolle der Natur im deutschen Bergfilm absolutes Kriterium. (Fenoli, 2009, S. 36). Kritiker im deutschsprachigen Raum lehnen Filme, die zwar in den Bergen spielen, die Berge aber eher als Kulisse haben, als Bergfilme ab.

### **3.3 Bergfilm und Trivialität**

Nicht zuletzt wegen der Nähe zum Heimatfilm wird dem Bergfilm oftmals eine gewisse Trivialität nachgesagt. Steiner-Daviau ist der Meinung, Kitsch wäre nicht klar definiert und daher verschwämmen auch die Grenzen dessen, was als Kitsch bezeichnet wird. (Steiner-Daviau, 2001). Was den Bergfilm betrifft, so sieht sie den Grund für die Trivialität, die mit dem Genre in Verbindung gebracht wird, in der Freiheit, die von den Bergen ausgestrahlt wird. „Das Gefühl der Freiheit, der unendlichen Weite und der Erhabenheit, das wohl jeden berührt, der auf

einem Berggipfel steht, scheint in der künstlerischen Produktion leicht in Trivialität und Sentimentalität zu kippen.“ (Steiner-Daviau, S. 302)

#### **4 FRÜHE DARSTELLUNG DER BERGE**

Noch lange bevor es bewegte Bilder in den Bergen gibt, ist die Malerei die wichtigste Möglichkeit das Gebirge darzustellen. „Berge sind zu allen Zeiten und von allen Völkern in der Bildenden Kunst dargestellt worden.“, meint Grupp (2008, S. 331) und spielt auf frühe Wandmalereien und Mosaiken an. Die bildende Kunst hätte aber den Nachteil gehabt, die Bewegung, die beim Bergsteigen so essentiell ist, nicht darstellen zu können. Diese Eigenschaft hingegen erfüllt der Film und könne Bewegungsabläufe sowie „durch Schnitt und Perspektivwechsel sowohl den Berg als auch den Bergsteiger gleichberechtigt ins Zentrum stellen und damit deren Interaktion herausarbeiten.“ (Grupp, 2008, S. 341)

#### **5 DIE ANFÄNGE DES BERGFILMS**

Bei der Analyse eines Genres rückt die Frage nach den Anfängen in das Zentrum des Interesses. Im Fall des Bergfilms ist diese Frage gar nicht so einfach zu beantworten, zumal diese Ereignisse nur schlecht dokumentiert sind und seither mehr als ein Jahrhundert vergangen ist.

Als Begründer des deutschen Bergfilms kann zweifelsohne der deutsche Naturfilmer Arnold Fanck gesehen werden. Ob Fanck generell der erste auf diesem Gebiet schaffende Regisseur war, ist fraglich. Der deutschsprachigen Literatur zufolge wird Fanck zwar nicht der erste Bergfilm zugesprochen, von nachhaltig einflussreichen Filmen ist aber nur bei ihm die Rede. International hingegen wird von einem 1901 entstandenen Kurzfilm über den Aufstieg mehrerer Bergsteiger auf das Matterhorn geschrieben. Es folgten noch im selben Jahr weitere Kurzfilme mit ähnlichem Aufbau, deren Regisseur aber heute nicht mehr eindeutig bestimmt werden kann. (Fenoli, 2009, S. 35)

Noch davor war der Amerikaner Burlingham damit beschäftigt einen ersten Bergfilm zu drehen.<sup>2</sup> Dieser Film wurde später unter dem Titel „Cervino 1901“ bekannt. Cervino ist dabei schlicht und einfach die italienische Bezeichnung des Matterhorns. Audisio spricht von diesem Film als dem „echten Grundstein zum Berg- und Bergsteigerfilm.“ (Audisio, 2001, S. 24) Haarstark spricht davon, dass chronologisch betrachtet der Brite Ormiston Smith als erster Bergfilmer erwähnt würde, der mit mehreren Kurzfilmen im Schnee bekannt wurde. (Haarstark, 2001, S. 36) Es gibt also unterschiedliche Meinungen, wer nun für die ersten bewegten Bilder aus den Bergen verantwortlich war. Für die weitere Analyse des Genres stellt diese Frage aber kein essentielles Problem dar.

## 6 DER DEUTSCHE BERGFILM

Die Rede ist immer wieder vom deutschen Bergfilm. Dies gründet darin, dass die damit verbundenen Regisseure/innen deutscher Herkunft waren. Drehorte dieser Filme befanden sich allerdings größtenteils in den österreichischen und den Schweizer Alpen. Die Bezeichnung des deutschen Bergfilms beschränkt sich auf drei Autoren: Arnold Fanck, Leni Riefenstahl und Luis Trenker sowie auf den Zeitraum zwischen 1924 und 1940. Das Ende des Zweiten Weltkriegs brachte auch das Ende des deutschen Bergfilms (als eng gefasste Bezeichnung). (Rapp, 1997, S. 7f)

Es drängt sich die Frage auf, warum dieses Filmgenre genau in dieser Zeitspanne so erfolgreich war. Horak findet darauf eine Antwort. Er ist der Ansicht, der Erste Weltkrieg hätte den Menschen so viel Armut und Verzweiflung gebracht, was diese an ihrem Verstand zweifeln ließ. Die Natur hingegen solle klar und verständlich gewesen sein. Horak (1997, S.26) die Situation folgendermaßen:

*„Wie sehr sehnte man sich nach solchen absoluten Werten: Blut und Boden, Vaterland, Tapferkeit, Treue, Natur. Da diese Werte in der perzipierten Welt nicht mehr zu finden waren, flüchtete man in die Welt des Kinos und der politischen Versammlungen, wo diese Begierde scheinbar befriedigt wurde.“* (Horak, 1997, S. 26)

---

<sup>2</sup> Diese Bezeichnung seiner Bergfilme ist bei Fanck häufig zu finden.

Zudem erfuhr das Bergsteigen in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts eine neue Begeisterung. Für die führenden Bergsteiger/innen eines jedes Landes galt es, die letzten Probleme der Alpen zu „lösen“, die letzten Erstbesteigungen zu erringen. Dazu zählten in erster Linie die Nordwände des Matterhorns, der Drei Zinnen, des Grandes Jorasses und der politisch heiß umkämpften Eiger Nordwand. („Himmelhoch und abgrundtief“)

König und Trenker sprechen von den 1930er Jahren als einer heroischen Zeit des Alpinismus. (König & Trenker, 1992, S. 232)

## 6.1 Die großen drei: Fanck, Riefenstahl und Trenker

*„Bergfilm – von einer eigentümlichen Aura ist dieses Wort umgeben. Es riecht nach Gletschercreme und schmeckt nach Pfeifentabak und fühlt sich an wie Iodene Kniebundhosen. Es klingt wie die Bündelung der Worte Trenker, Steinschlag, Heimat, Drittes Reich und heile Welt.“* (König, 2001, S. 8)

Wie bereits erwähnt, beschränkt sich die Genrebezeichnung „deutscher Bergfilm“ auf die Arbeit von Arnold Fanck, Leni Riefenstahl und Luis Trenker samt ihrer Teams. Es sind auch diese drei, die „später als Wegbereiter des pränazistischen Films von den Kritikern heftig attackiert werden sollten.“ (Panitz, 2009, S. 36)

1926 kam es zur ersten Produktion, an der alle drei beteiligt waren: „Der heilige Berg“. Während Fanck bereits davor durch oben genannte Produktion auf sich aufmerksam gemacht hatte, stellt dieser Film für die anderen beiden einen wichtigen Schritt in der Erlangung von Berühmtheit in Filmkreisen dar. Trenker war ob seiner hervorragenden Klettereigenschaften engagiert worden, bei Riefenstahl war es vielmehr ihre Ausstrahlung und ihre Courage, die Fanck so sehr begeisterten.

Das Dreiergespann sollte aber nicht lange vereint bleiben. Riefenstahl und Fanck waren eine Liaison eingegangen, die, als sie von Trenker bemerkt wurde, zu Eifersucht und Unstimmigkeiten zwischen den beiden Männern führte. Aufgrund länger andauernder Differenzen trennte sich Trenker schließlich von Fanck und seinen Projekten. (Riefenstahl, 1987, S. 75-86) Leni Riefenstahl blieb ihm jedoch noch länger erhalten. Es folgten die von Fanck inszenierten Filme, in denen sie jeweils die Hauptrolle spielte: „Die weiße Hölle vom Pitz Palü“ (1929),

„Stürme über dem Montblanc“ (1930), „Der weiße Rausch“ (1931) und „S.O.S. Eisberg“ (1933). Riefenstahl war vom Beginn der Zusammenarbeit an der Kameraarbeit beteiligt und durfte nach und nach auch Regiearbeiten übernehmen.

### **6.1.1 Arnold Fanck und die Geburt des deutschen Bergfilms**

Fanck wurde 1889 in der Nähe von Freiburg geboren. Der Grund für seine intensive Begeisterung für die Berge und dessen filmische sowie fotografische Aufzeichnung liegt in seiner Kindheit. Als Kind von schwerem Asthma geplagt, jahrelang an das Bett gefesselt, konnte er im Rahmen einer Therapie im Hochgebirge geheilt werden:

*„Aus diesem Jubel der plötzlichen Genesung stammt also wohl das ausgeprägte Gefühl für die Bergwelt, aus dem heraus ich dann zuerst zum leidenschaftlichen Landschaftsfotograf wurde, dann ins Studium der Naturwissenschaften ging, um schließlich im Naturfilm meine unentrinnbare Lebensaufgabe zu finden.“ (Fanck, 1957, S. 157)*

Zunächst also war die Begeisterung für die Bergwelt, dann kam eine Begeisterung für das Fotografieren hinzu, weswegen er auch zunächst lange Zeit als Naturfotograf arbeitete. Das Studium der Geologie war hierfür sicherlich entscheidend. Immer wieder verschlug es ihn in die Berge um Aufnahmen während seiner Touren zu machen. Er verfügte über die nötigen sportlichen Fertigkeiten, um sich in solchen Höhen zu bewegen. (Rapp, 1997, S. 85) Er brachte sich selbst das Fotografieren und Filmen bei und erkundete die Bergwelt großteils auf Schneeschuhen, da lange Touren auf Skiern damals noch etwas Seltenes waren. Fanck selbst bezeichnet die Zeit, in der er viele Gipfel der Schweizer Alpen erkundete und ihre Schönheit in Bildern festhielt, als die schönste seines Lebens. (Fanck, 1957 S. 157f) Dass er vom Naturwissenschaftler zum Naturfilmer wurde, ist auf den Wunsch, die Schönheit und Dramatik der Natur zu zeigen, zurückzuführen. Er sah dies als Aufgabe, er wollte den Menschen die Natur mithilfe der damals modernsten Technik näher bringen. (Horak, 1997, S. 26f)

1913 entstand unter der Leitung seiner späteren Lehrmeister Sepp Allgeier und Dodo Tauern der erste Kurzfilm, an dem Fanck mitwirkte, damals allerdings noch als Darsteller. Er trug den

Titel „Erste Besteigung des Monte Rosa mit Filmkamera und Skiern“ und besitzt einen sehr einfachen Aufbau. Er erzählt „in einer simplen Dramaturgie von Aufstieg, Gipfelsieg und Abfahrt zusammen und kam kaum über das hinaus, was auch Fotografen festgehalten hätten [...].“ (Rapp, 1997, S. 85) Hier kann von einem Skifilm, wenn nicht sogar vom ersten Skifilm überhaupt die Rede sein. Dieser Film legte den Grundstein dafür, dass das Skifahren im Alpenraum viele Anhänger fand und sich schnell verbreitete. („Himmelhoch und abgrundtief“) Fanck selbst ist dabei auf Skiern und bemerkenswerterweise vor der Kamera unterwegs. Er selbst also wagte sich vom 4600 Meter hohen Gipfel über mehrere Steilhänge ins Tal.<sup>3</sup> Der Film ging im Ersten Weltkrieg verloren. (König & Trenker, 1992, S. 102) Es wurde allerdings 1999 in einer privaten Schweizer Sammlung eine Kopie des Films gefunden. (Klien, 2004, S. 11)

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs gründete Fanck mit Freunden die Freiburger Berg- und Sportfilm GmbH. In den folgenden Jahren entstanden seine ersten Dokumentarfilme, allen voran „Wunder des Schneeschuhs“ (1920). Auch dieser Film ist als vollständige Version verschollen, es existieren lediglich Szenen, welche nicht in den Film aufgenommen wurden sowie eine Kurzfassung des Films. Berichten zufolge soll der Film in einem ersten Akt die damalig vorherrschende Skitechnik beschrieben worden sein, welche im zweiten Akt demonstriert wurde. Ein dritter Akt zeigte angeblich eine riskante Abfahrt ins Tal. (Horak, 1997, S.17-20) In erster Linie aber wurde eine Begeisterung für die Bewegung in der Natur transportiert.

Es folgten die Produktionen „Im Kampf mit dem Berge“ (1921) und „Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin“ (1922), auch bekannt als zweiter Teil von „Wunder des Schneeschuhs“. „Im Kampf mit dem Berge“ war eine Dokumentation, deren Originalfassung im Zuge des Zweiten Weltkriegs verloren ging, der aber einige Jahre später rekonstruiert wurde. Bis dato trat Musik im Film in den Hintergrund, sie war nur zur Untermalung da. Bei Fancks 1922 gedrehtem Film übernahm sie eine dramaturgische Funktion. Die Musik in seinem Film hätte die Erzählung durch den Aufbau und das Nachlassen von Spannung die Erzählung verstärkt. (Winter, 2004, S. 60) Dieser Film gleicht demnach schon fast den später folgenden Spielfilmen desselben Genres. Generell ist zu Fancks Filmen zu sagen, dass sie sich von den Früh-

---

<sup>3</sup> Anm.: Die Dramaturgie erinnert stark an Ski- und Snowboardclips aus aktuellen Produktionen.

hin zu den Spätwerken von volldokumentarisch hin zu kompletten Spielfilmen entwickelten. (König, 1997, S. 106)

1924 beschäftigte sich Fanck in „Berg des Schicksals“ erstmals mit einer Bergsteigergeschichte, ehe es 1926 zur ersten gemeinsamen Produktion der drei Vertreter des deutschen Bergfilms kam. (Zebhauser, 2001, S. 18) Nach vielen Filmen ohne Drehbuch oder Handlungsstrang, realisierte Fanck mit „Berg des Schicksals“ erstmals einen richtigen Spielfilm.

Als Hauptwerk Fancks (in manchen Quellen auch des Genres allgemein<sup>4</sup>) wird oft „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ (1929) gesehen. Ob dieser Film tatsächlich als bedeutendster Film des Genres gesehen werden kann, ist aus heutiger Sicht nur schwer zu beurteilen. Die Stummfilme unter der Regie von Arnold Fanck weisen aber allesamt sehr ähnliche Charakteristika auf, welche in folgendem Kapitel näher erläutert werden.

#### **6.1.1.1 Die Dramaturgie in Fancks Werken**

Über Fancks erste Werke und deren Charakter schreibt Riefenstahl in ihrer Autobiografie Folgendes: *„Das Neue an diesen Filmen war, daß [sic!] sie keine eigentliche Handlung hatten, aber trotzdem durch eine damals revolutionäre, phantastische Fotografie und eine raffinierte Schnitt-Technik spannender waren als viele Spielfilme.“* (Riefenstahl, 1987, S. 76)

Fancks Anfangswerke hatten in der Tat keine Dramaturgie. Wenn man sich beispielsweise „Die Besteigung des Monterosa“<sup>5</sup> oder „Wunder des Schneeschuhs“ ansieht, so wird deutlich, dass die Bilder vielmehr willkürlich scheinen, als eine geplante Aufeinanderfolge von Szenen. Es werden Stimmungen eingefangen, die aber im Vorhinein nicht hätten geplant werden können, sondern, die sich aus der Situation ergeben. Matthias Fanck meint dazu, dass der Fokus der Fanckschen Filme auf den Aufnahmen lag, und nicht in der Handlung. Denn wäre die Handlung komplexer gewesen, hätte womöglich der eigentliche Hauptdarsteller, die Natur, an Aufmerksamkeit eingebüßt. (M. Fanck in „Himmelhoch und abgrundtief“)

---

Vgl. etwa Schenk, 2006, (S. 121)

<sup>5</sup> Regie führte zwar hier nicht Arnold Fanck, dennoch aber kann der Film thematisch seinen Werken zugeordnet werden.

Was Fancks Filme also kennzeichnete, war die Rolle der Natur. Wie es später für den deutschen Bergfilm allgemein gültig wird, hatte die Natur in Fancks Filmen die Rolle einer Mitwirkenden. „Naturelemente werden zu dramatischen Elementen, zu lebendigen Mitwesen, weil sie Lebewesen begegnen.“ (Rentschler zit. n. Balasz, 1997, S. 87). Dass Fanck es verstand, die Natur in Szene zu setzen, bestätigt auch seine langjährige Kollegin Leni Riefenstahl. Zwar hebt sie lobend hervor, wie sehr es Fanck gelang, die Natur in ihrer Schönheit im Bild festzuhalten, für sie aber war Fanck ein Regisseur, der eben nur Naturfilme drehen konnte. Er wäre kein Regisseur für menschliche Themen gewesen. (zit. n. König 2001, S. 106)

Fancks Filme zeichneten sich überdies dadurch aus, dass er auf keine Doubles zurückgriff. Die Schauspieler/innen mussten alles selbst spielen und die nötigen Fertigkeiten besitzen oder sich aneignen. (Riefenstahl in König 2001, S. 105). Und nicht nur die Schauspieler/innen, denn wie Weinsheimer beschreibt, mussten alle aus dem Filmteam in etwa 30 Kilogramm Filmmaterial tragen. Schon bei Fancks ersten Produktionen nützte er die Möglichkeit, die Kamera während der Abfahrt auf dem Ski zu montieren.<sup>6</sup> (Weinsheimer, 2007, S.66)

Außerdem waren Fancks Filme weit entfernt von Hollywoodproduktionen, da er sich mit deren Tempo und Linearität ganz und gar nicht anfreunden konnte. Fancks Aufmerksamkeit galt der Ästhetik der Natur, die meist mit einer sehr ähnlichen Geschichte im Hintergrund dargestellt wurde. (Rentschler, 1997, S. 86f)

Rentschlers Aussage wird von Fancks Enkel Matthias untermauert, der viele Werke über das Schaffen seines Großvaters verfasste. Er meinte, Arnold Fanck wäre es in seinen Filmen immer vordergründig um das Optische gegangen, „um das richtige, schöne Bild“. (Fanck, M. in „Himmelhoch und abgrundtief“).

Der wohl bekannteste Filmkritiker der frühen Jahre des Bergfilms ist Siegfried Kracauer. Er galt als ein sehr sachlicher, korrekter, angesehener Kritiker des Films und wurde mit seinen ambivalenten Kritikern über viele Filme des Genres Bergfilm bekannt. An Fancks Filmen lobte er zum einen die phantastischen Aufnahmen und kritisierte zum anderen die Überladenheit seiner Filme, allen voran in „der Berg des Schicksals“. (Schenk, 2006, S. 120-124)

---

Anm.: Auch hier wiederum sei der Vergleich zu heutigen Produktionen im Bereich der Skifilme erwähnt: Bei Abfahrten wird die Kamera ähnlich wie bei Fanck vor hundert Jahren meist am Sportler/an der Sportlerin befestigt und auf diesen/diese gerichtet.

### **6.1.1.2 Die Technik hinter Fancks Bergfilmen**

Arnold Fanck drehte seine Filme in einer Zeit, in der die Kameras noch durch eine Kurbel bedient wurden und für wenige kurze Sequenzen kiloweise Filmmaterial auf den Berg getragen werden musste. Dennoch aber gelangen Fanck einige technische Errungenschaften, die seine Filme zu etwas Besonderem dieser Zeit werden ließen.

Horak sieht eben dieses Besondere an den Fanck Filmen in den Zeitlupenaufnahmen der Skifahrer vor atemberaubenden Bergkulissen. (Horak, 1997, S. 20) Darüber hinaus verwendete Fanck Schablonen, die er vor sein Objektiv legte, um den Fokus auf Personen oder Gipfel zu lenken. Er bastelte an der ersten Spiegelreflexfilmkamera und arbeitete mit kleinen Kameras, die er auf den Skiern montierte um besondere Bilder zu erhalten. Er wechselte diese Aufnahmen mit jenen ab, die er vom Gegenhang aus einfing. Denn er hatte schnell erkannt, dass nur so die Geschwindigkeit der abfahrenden Sportler/innen real wirkte. (Panitz & Fanck, 2008)

Fanck wählte für seine Filme meist eine sehr authentische Kulisse, wenngleich er um diese in Szene zu setzen auf allerlei technische Hilfsmittel zurückgriff. Er spielte mit dem Licht, den Linien und den Schatten. (Brandlmeier, 1997, S. 70)

### **6.1.2 Leni Riefenstahl – eine umstrittene Karriere**

Für sie war Fancks „Berg des Schicksals“ ausschlaggebend, Skifahren und Klettern zu erlernen um selbst in diese Berge gehen zu können. Es war ein Sturz, der die damalige Tänzerin Leni Riefenstahl dazu zwang, ihre Tanzkarriere vorerst zu beenden. Durch den Unfall zu einer Pause gezwungen, kam es dazu, dass sie – von einem Plakat zum Film begeistert – sich „Berg des Schicksals“ in einem Kino ansah. Der Film und dessen Schauplätze im Hochgebirge hatten sie so in ihren Bann gezogen, dass sie beschloss, den Regisseur des Films zu suchen und sich ihm vorzustellen. Sie suchte die Originalschauplätze auf, wo sie auf Luis Trenker traf. Wenig später folgte ein Treffen mit Arnold Fanck. Dieser war von der jungen Dame und deren Mut höchst angetan, sodass er sofort mit dem Schreiben eines neuen Drehbuchs begann, dessen Hauptrolle Leni Riefenstahl bekommen sollte. (Riefenstahl, 1987, S. 73ff)

Der Film trug den Titel „Der heilige Berg“ und handelt von der Rivalität um eine Frau namens Diotima (Leni Riefenstahl), die zwischen den zwei Bergfreunden entsteht. Einer der Freunde (Vigo) und Diotima verlieben sich ineinander und planen eine Hochzeit in den Bergen. Noch davor allerdings gewinnt der zweite der beiden Freunde in einem Skirennen, wofür Diotima ihm gratuliert und die beiden eng umschlungen von Vigo gesehen werden. Ohne zu wissen, dass sein Freund es war, den er so nah mit seiner Verlobten gesehen hatte, machte sich Vigo mit ihm auf, eine gefährliche Nordwand zu überbesteigen. Unterwegs wird ihm klar, dass dies sein Freund gewesen sein muss, woraufhin er zurückschreckt und stürzt. Sein Freund hält ihn noch am Seil, doch dann lässt er – aus Erschöpfung und völlig verwirrt – das Seil los und springt nach in die Tiefe. Der Film endet, als Diotima vom tragischen Tod der beiden erfährt. (Rapp, 1997, S. 107f)

Die Handlung dieses Films ist insofern interessant, als sie gewissermaßen die Dreierbeziehung zwischen Fanck, Riefenstahl und Trenker widerspiegelt.

Mit zunehmender Anzahl der Filme, in denen sie als Darstellerin agierte, wuchs ihr Interesse, sich als Regisseurin zu verwirklichen. 1932 erschien schließlich „Das blaue Licht“, der erste Film, in dem Riefenstahl auch als Regisseurin agierte. Sie selbst schrieb das Manuskript zum Film und entwarf zusammen mit Bela Balazs das Drehbuch dazu. Ohne jegliches Budget schaffte sie es, ein Team aufzustellen, das größtenteils unentgeltlich an ihrem Film arbeitete. Sie versuchte sich in ihrer Inszenierung vom Stil Fancks abzugrenzen. Sie kritisierte an seinen Filmen vor allem, dass bei ihm alles beschönigt würde. Es wäre ihm nicht darum gegangen, Szenen möglichst realistisch zu gestalten, vielmehr sollten sie ästhetisch sein. Sie hingegen verfolgte das Ziel, realistische Aufnahmen in realer Umgebung zu machen, was bedeutete dass sie mitunter auch bei Schlechtwetter oder nächtens drehte. (Riefenstahl, 1987, S. 137-152)

Kinkel hebt außerdem lobend hervor, dass das Stilgemisch, welches den Fanck'schen Filmen nachgesagt würde, bei Riefenstahl in eine Ordnung gebracht worden wäre. Negativ äußert sich Kinkel über die Theatralik in Riefenstahls Film. (Kinkel, 2002, S. 38)

Koebner lobt Riefenstahls Regiedebut vor allem hinsichtlich der Bildwirkung, für die sie besonderes Gespür gehabt hätte. Ihr Film aber hätte die Berge dargestellt, als „eine eigene romantische Welt voller Schicksalhaftigkeit und mystischer Geheimnisse.“ (Koebner, 2008, S. 108)

Außer Zweifel steht, dass sie für den Film keine Mühen scheute. Sie überzeugte Statisten unentgeltlich zu arbeiten und hatte die nötige Geduld, die es brauchte um den Film nach fast einem Jahr zu einem Ende zu bringen. Zeitgleich mit dem Bekanntwerden ihres Films wurde Adolf Hitler populär. Riefenstahl, die davor politisch eher unbedarft war, begann sich für die Geschehnisse zu interessieren und besuchte im Februar 1932 eine Volksrede Hitlers. Sie selbst beschrieb das Gefühl, das sie so wie die vielen anderen Besucher/innen beim Verlassen der Versammlung verspürte als „kein Zweifel, ich war infiziert.“ (Riefenstahl, 1987, S. 137-152)

Eine ähnliche Begeisterung verspürten sowohl Hitler als auch Goebbels, als sie die Schauspielerin und Regisseurin Leni Riefenstahl kennenlernten. Sie stand vom ersten Moment an in deren Gunst, wenngleich sie nicht dem typischen NS-Frauenbild entsprach. Zu jener Zeit war sie bereits 30 Jahre alt, an Heirat oder Kinder war noch nicht zu denken und ihrer Karriere war alles andere untergeordnet. (Kinkel, 2002, S. 22 & S. 196)

Ihre Beziehung zu Hitler gilt bis heute als umstritten. Liedts spricht davon, dass Riefenstahls Rolle nach wie vor sehr kritisch gesehen werde, ihre Arbeiten aber mehr und mehr bewundert würden. Vor allem aber im Ausland hätte ihr Werk Ansehen genossen. (Liedts, 2011, S. 192f) Riefenstahl selbst versuchte in ihrer Autobiografie zu erklären, wie sie selbst diese Beziehung gesehen hat. Sie hätte die rassistischen Pläne von Beginn an abgelehnt, wohingegen ihr die sozialistischen Pläne des Führers gefallen hätten. Aus Interesse mehr über diesen Mensch zu erfahren, habe sie den Versuch unternommen, Hitler persönlich kennen zu lernen. Sie schrieb einen Brief, welcher an Hitler adressiert war, der einem Treffen zustimmte. Bei diesem Treffen ging es vorrangig um Filme und schnell wurde klar, dass Riefenstahl bei einer eventuellen Machtübernahme als Filmemacherin der Partei engagiert würde. Sie lehnte aber zunächst vehement ab. Zu jenem Zeitpunkt war sie noch mit den Dreharbeiten zu Fancks in Grönland gedrehtem Film „S.O.S Eisberg“ beschäftigt. (S. 158-170)

Das Drehbuch zu diesem Film stammte von Friedrich Wolf, Mitglied der KPD. Sein Name wurde bei der deutschen Erstaufführung nicht mehr erwähnt. (Kinkel, 2002, S. 43)

Riefenstahl hatte definitiv einen Einfluss auf das Wesen des Bergfilms, wie er bei Fanck existierte. Brandlmeier geht so weit zu behaupten, mit Leni Riefenstahl sei es zu einer Wertever-schiebung im Film gekommen. Waren es davor in erster Linie Männer, die sich selbst ver-

wirklichen wollten, ging es mit dem Auftreten ihrer Person vor der Leinwand meist um ein Erobern der Frau. (Brandlmeier, 1997, S. 83)

Auch was die Arbeit hinter der Kamera betrifft, sorgte sie für ziemlich viel Aufregung. Die männlichen Filmschaffenden rund um Trenker, Fanck und Schneeberger verliebten sich der Reihe nach in sie, was folgenschwere Diskrepanzen zur Folge hatte. So wurde die Zusammenarbeit von Luis Trenker und Arnold Fanck wegen Differenzen - ausgelöst durch Leni Riefenstahl - beendet. (Brandlmeier, 1997, S. 82)

### **6.1.3 Luis Trenker und sein Einfluss auf das Genre**

Auch Luis Trenker zeigte – wie seine spätere Kollegin Leni Riefenstahl – eine mächtige Eigeninitiative um im Bergfilm Fuß zu fassen. War es bei Riefenstahl der Film „Berg des Schicksals“, der ihre Begeisterung aufkeimen ließ, so war es bei Trenker „Im Kampf mit dem Berge“. Er sah den Film mehrere Male und träumte davon, in einem solchen Film mitzuwirken. Das Bergsteigen war ihm vertraut, schließlich wurde Trenker im Grödnertal geboren. (König & Trenker, 1992, S. 104f) Sowohl für Riefenstahl als auch für Trenker war Arnold Fanck maßgebend für ihr späteres Schaffen. Vor allem in Hinblick auf technisches und filmisches Wissen, hatte Fanck ihnen sehr viel beigebracht. Darüber hinaus griffen beide auf die Unterstützung der Fanck'schen Kameramänner zurück.

Nachdem Trenker versucht hatte, mit Arnold Fanck Kontakt aufzunehmen, engagierte dieser ihn für seinen Film „Berg des Schicksals“ – zunächst allerdings nur als Bergführer um die Sicherungsarbeiten zu übernehmen. Doch mit Fortdauer der Dreharbeiten stellte sich heraus, dass in Trenker mehr steckte, als nur im Hintergrund tätig zu sein. Fanck machte aus ihm einen Schauspieler und engagierte ihn für seine kommenden Filme. Bis zum Jahr 1927<sup>7</sup> arbeiteten Trenker und Fanck zusammen. Von da an wurde Trenker mehr und mehr als eigenständiger Regisseur tätig. (Panitz, 2009, S. 38ff). 1928 entstand der erste Film unter Trenkers Regie, allerdings noch unter der Obhut seines Lehrmeisters Arnold Fanck: „Der Kampf ums Matterhorn“. Wenig später folgte „Der Ruf des Nordens“ (1930). (König, 1997, S. 107-114)

---

<sup>7</sup> Anm.: Der große Sprung“ war der letzte Film aus gemeinsamer Produktion.

Der Tonfilm löste ab den frühen 1930er Jahren nach und nach den Stummfilm ab, womit sich Trenker anfangs nicht identifizieren konnte. „Doch es half nichts. Ich selbst musste bald erkennen, wie rückständig ich bereits 1928 war.“ (Panitz, 2009, S. 45) Dennoch aber folgten noch einige Stummfilme unter der Regie Trenkers, die aber nicht die erhofften Erfolge brachten. Erst der erste Tonfilm („Der Sohn der weißen Berge“, 1930), in dem Trenker nicht nur die Hauptrolle spielte, sondern auch als Ko-Regisseur tätig war, brachte den Durchbruch. Der erste Film, bei dem er die alleinige Regie führte, war „Berge in Flammen“ (1931). Dieser Film enthält autobiografische Züge und verarbeitet Trenkers Kriegserfahrungen. Mit „Der Rebell“ (1932) sorgte Trenker – nicht zuletzt in nationalsozialistischen Kreisen für Begeisterung. Es folgten noch viele Filme unter der Regie von Luis Trenker, dem deutschen Bergfilm sind diese aber nicht mehr zuzuordnen, teilweise könnte man diese als Heimatfilme bezeichnen. (Panitz, 2009, S. 73-98)

1937 wagte sich Trenker noch einmal an eine Neubearbeitung eines Bergfilms, genauer gesagt seines Erstlingswerks „Der Kampf ums Matterhorn“. Er nahm den Stoff seines damaligen Films und schuf mit modernster Technik eine neue Version, die den geschichtlichen Tatsachen besser entsprechen sollte. König bezeichnet diesen Film, der den Titel „Der Berg ruft“ trug, als den „auffälligsten, spektakulärsten und populärsten Bergfilm der vor 1939 entstanden ist.“ (König, 1997, S. 114) Auch Lothar Brandler, seines Zeichens selbst Bergfilmer, nannte diesen Film viele Jahre später einen „Meilenstein in der Entwicklung des alpinen Films.“ (Brandler, 2008, S. 301)

Trenker drehte diesen Film in einem Jahrzehnt der Erstbegehungen. So zog es ihn auch was den Inhalt des Films betrifft, hin zur Geschichte einer solchen Expedition. Da die Seilschaft, der die Erstbesteigung des Matterhorns gelang, eine italienisch-französisch-englische war, wurde auch der Film als eine Koproduktion der drei Länder finanziert. Der Film unterschied sich von der ersten Version vor allem hinsichtlich der Dramatik, die die moderne Technik ermöglichte. (König & Trenker, 1992, S. 232f)

Trenker greift in „Der Berg ruft“ auf einen ähnlichen Heroismus der Protagonisten zurück, wie dies bei Fanck und dessen Filmen der Fall war. Allerdings geht dieser Heroismus „in unverhohlenen Männlichkeits- und Ehrenkult über“. (Weinsheimer, 2007, S67)

## 6.2 Deutsche Bergfilmer/innen während des Nationalsozialismus

Nach der Machtübernahme durch Hitler im Jahr 1933 wurde Riefenstahl sehr schnell als Filmmemacherin des Reichs engagiert. Ihre Aufgabe bestand darin, eine Vielzahl an Filmen über Hitler selbst sowie über die Parteitage zu drehen. Es wurde dramatisiert und heroisiert, der Film erfüllte einen Zweck, „der schöne Schein wurde gleichsam verdoppelt“. (Reichel, 1991, S. 136f)

Für Riefenstahl war es anfangs sehr einfach, sich im Deutschen Reich zu behaupten. Trenker erging es ähnlich wie Riefenstahl, das Propagandaministerium hatte seine Filme gefördert und er verkörperte lange Zeit das Ideal eines Mannes aus den Bergen, womit er bis ins hohe Alter gut Geld verdiente. Die nationalsozialistische Gesinnung bleibt in seinen Filmen nicht ganz verborgen, womit sicherlich Goebbels positive Einstellung Trenker gegenüber zu erklären ist.<sup>8</sup> Die Filme, die in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden, entwickeln sich aber weg von pränazistischen Filmen des Genres. Riefenstahls Filme, die sie für das Propagandaministerium drehte, handelten auch nicht mehr vom Bergsteigen.

Einzig Fanck hatte Schwierigkeiten, seine Filme gegen den Willen des deutschen Propagandaministers Goebbels durchzusetzen. (Haarstark, 2001, S. 42 ff). „Fancks Karriere profitierte im Vergleich zu Trenker und Riefenstahl am wenigsten von den Nationalsozialisten. Nicht, weil man seine Filme nicht geschätzt hätte, sondern weil sie um 1933 bereits ein Auslaufmodell darstellten.“ (Rapp, 1997, S. 247) Das einzige Angebot Goebbels – die Verfilmung der Olympischen Spiele von 1936 in Berlin – nimmt Fanck nicht an. Es folgen noch einige wenig Aufmerksamkeit erregende Filme von ihm, ehe es 1940 zu seiner letzten größeren Produktion kommt. Danach bekommt er keine relevanten Aufträge mehr und jene Filme, die er danach drehte, sind großteils nicht mehr auffindbar. Haarstark spricht davon, dass die Nationalsozialisten die Filmkultur weitgehend zerstört hätten. „Der Krieg fraß seine Schöpfer, und damit Deutschland, und Fancks Filme waren dann doch so ziemlich das Unwichtigste auf der Welt.“ (Haarstark, 2001, S. 43)

---

<sup>8</sup> Frei übersetzt nach Kracauer 2004, S. 262: „There is a pictorial evidence that the Trenker film was nothing but a thinly masked pro-Nazi film.“

### 6.3 Deutscher Bergfilm und nationalsozialistische Ästhetik

Immer wieder wird dem Bergfilm eine faschistische Note zugesprochen, die das ganze Genre in ein negatives Licht rückt. Es scheint auf der Hand zu liegen, dass das Majestätische und Überlegene des Gebirges sich sehr gut in die Denkweise des Nationalsozialismus einfügen ließe. Beier und Schmundt (2007) sprechen vom Bergfilm als „gefährliches Terrain“. (S. 212) Der deutsche Bergfilm würde immer wieder mit Themen wie Heimatliebe und Heldentod assoziiert. Kracauer ginge sogar so weit zu sagen, der Bergfilm wäre ein Wegbereiter des Nationalsozialismus gewesen. Jene Wolken, die am Beginn des Reichsparteitagfilms, der unter der Regie von Leni Riefenstahl entstanden war, wären genau jene Wolken gewesen, die man in Fancks Bergfilmen erkennt. (Panitz & Fanck, 2008)

Die nationalsozialistische Färbung des Bergfilms wird daher oft auf Leni Riefenstahl zurückgeführt, die sowohl Bergfilme als auch Propagandafilme unter Adolf Hitler produzierte. Aus diesem Grund gilt es an dieser Stelle zwischen den unterschiedlichen Bergfilmproduzenten/innen zu differenzieren. Was den Bergfilm-Begründer Arnold Fanck betrifft, ist zu sagen, dass ihm und seinen Filmen zwar eine Nazi-Ästhetik nachgesagt wird, die bei einer deutlichen Analyse von Fancks Leben und Schaffen jedoch sehr einfach ausgeräumt werden kann. Rentschler spricht zwar von Kritikern, die Fanck und dem von ihm begründeten Genre eine Vorläuferrolle „für die Phantasieproduktion [sic!] des Dritten Reichs“ nachsagen, er weist aber gleichzeitig darauf hin, dass dies eine sehr eingeschränkte Sichtweise ist, die den Erfolg des Bergfilms vor dem Aufkommen des Nationalsozialismus völlig außer Acht lässt. (Rentschler, 1997. S. 85)

Fanck glorifiziere zwar den Berg, so meint der Bergfilmregisseur Philipp Stölzl, er glorifiziere aber keineswegs die Politik der Nationalsozialisten. „der Mann war viel näher am Bauhaus als an den Nazis – ein Avantgardist.“ (Beier & Schmundt, 2007, S. 212). Überdies war Fancks große Schaffenszeit auch bereits vor der Etablierung nationalsozialistischen Gedankenguts im Abklingen.

Anders war dies bei seinem Kollegen Luis Trenker und seiner Wegbegleiterin Leni Riefenstahl. Die Popularität ihrer Filme wurde vom Propagandaministerium sehr rasch erkannt und für Reichszwecke verwendet. Dass Leni Riefenstahl den nationalsozialistischen Ideen nicht gänzlich abgeneigt war, wurde bereits im vorangehenden Kapitel erläutert. Schon vor dem

Krieg waren Themen der Kameradschaft, des Aufstiegs und Gipfelsiegs und die Eindrucks- kraft der Alpen zentrale Themen der Bergfilme – Themen, wie König beschreibt, die sehr gut in das nationalsozialistische Konzept passten. (König zit. n. Beier und Schmundt, S. 214).

Bei Riefenstahls Entscheidungen für nationalsozialistische Filme spielte sicherlich auch mit, dass sie in erster Linie an ihren persönlichen Erfolg dachte und möglicherweise erst in zwei- ter daran, dass dies ihrem Ruf auf lange Sicht schaden konnte. Kinkel spricht davon, dass Riefenstahl sich nur kaum für die Politik interessierte, dafür aber umso mehr für die eigene Karriere. (Kinkel, 2002, S. 23)

Sie selbst stellt sich, was ihr Wissen um Hitler und dessen Vorhaben betrifft, sehr naiv dar. Ihr wären Hitler und dessen Politik zunächst kein Begriff gewesen (Riefenstahl, 1987, S. 151) und auch Goebbels kannte sie bis zu deren erstem Treffen nicht. (1987, S.102)

Auch Trenkers Filme werden im Nachhinein von vielen Autoren (etwa Kracauer, 2004, S. 262) als pronazistische Filme scharf angegriffen. König und Trenker (1992, S. 175 f) versu- chen dies nicht zu widerlegen, sie machen aber darauf aufmerksam, dass bei all der politi- schen Kritik die künstlerische Ebene der Trenker-Filme völlig vernachlässigt wird.

Auch mutmaßen sie, dass Trenker zu sehr auf den eigenen Erfolg fixiert war, um wahrzu- nehmen, dass seine Filme politisch umstritten waren. Es sei ihm „das Maß der Fanatisierung [sic!] entgangen, die eine demagogische Politik bei den Massen hervorgerufen hat.“ (1992, S. 175)

Dass sowohl Trenker als auch Riefenstahl pronazistische Filme gedreht hatten, steht außer Frage. Dies waren allerdings im Falle einer Leni Riefenstahl Filme wie „Olympia“ oder die Filme der Reichsparteitagtrilogie. Einzig Trenker drehte auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten noch Filme aus dem Genre Bergfilm. Reinhold Messner, seines Zeichens berühmter Bergsteiger und Bergfilm-Regisseur, wirft dem „klassischen“ (zit. n. Pekler, M. 2010) Bergfilm vor, er habe sich „vom politischen System vereinnahmen lassen.“

Es bleibt aber festzuhalten, wie es Rapp treffend formuliert: „Vor, nicht während der Nazizeit hatten die Exponenten des Bergfilms ihre größten Erfolge.“ (Rapp, 2001, S. 85)

## 6.4 Das Ausklingen des Genres

Wie bereits thematisiert, hatten Fancks Filme – und diese haben ja den Bergfilm als Genre am meisten geprägt – bereits vor dem Krieg an Ansehen verloren. Die Themen waren überholt, die Schauplätze ähnelten sich. Der Abstieg der Fanck'schen Filme begann schon mit der Entwicklung des Tonfilms. Seine Filme lebten von Bildern, den Kulissen und Schauplätzen in der Natur. Der Dialog passte nicht zu seiner Auffassung von Filmen, womit auch zu erklären ist, dass es nach 1932 kaum mehr relevante Filme von Fanck gab.

Trenker hingegen gelang es besser, sich an den Trend der Zeit anzupassen. Er wandte sich den Nationalsozialisten zu und drehte einige Propagandafilme, die allerdings nicht in den Bergen spielten. Erst nach dem Krieg widmete er sich wieder seinem ursprünglichen Thema, den Bergen. Allerdings ging der Trend eher in Richtung harmonischer Filme, weg von der Dramatik von damals und ohne die Protagonistenrolle der Natur. (Rapp, 1997, 246-253)

Davon abgesehen fehlten nach dem Krieg auch die Mittel für die Produktion von derart aufwändigen Filmen, wie es davor der Fall gewesen war. Zwar versuchten noch einige Schüler Fancks es den großen Dreien gleichzutun, diese Versuche können aber als „gescheiterte Wiederbelebungsversuche“ (Rapp, 1997, S. 252) bezeichnet werden.

Die gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen hatten sich geändert, womit der deutsche Bergfilm der Geschichte angehörte. Denn wie Rapp es poetisch formuliert, konnte sich der deutsche Bergfilm nur in einem soziokulturellen Umfeld entfalten, „das auf feierliches Pathos konditioniert war und einem intuitiv handelnden Individuum bedingungslos zu folgen vermochte.“ Sowohl die Lebensferne der Landschaft, als auch die Schicksalsgläubigkeit der Protagonisten hätten zum Erfolg des Genres beigetragen. (Rapp, 1997, S. 253)

Panitz bezieht das Ausklingen des Genres ebenso auf die politische Lage des Landes: „Wahrscheinlich stand den Menschen in einem vom Krieg verwüsteten Europa der Sinn nicht mehr nach Kämpfen und Siegen.“ (Panitz, 2001, S. 54) Was in den Nachkriegsjahren Erfolge einspielte, waren Filme, die zwar in den Bergen spielten, aber nicht mehr in das Genre Bergfilm einzuordnen sind. Zusammenfassend ist also zu sagen, dass das Interesse am Bergfilm mit den 1940er Jahren deutlich schwindet und nur durch vereinzelte Produktionen wieder auflebt. Das Genre Bergfilm wird zunehmend als nazistisch eingestuft, womit das Genre in der Nachkriegszeit nahezu tabuisiert wird. (Weinsheimer, 2007, S. 67)

## 7 BERGFILMER DER ZWEITEN GENERATION

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges brach eine stille Zeit in der Produktion von Bergfilmen an. Der Heimatfilm hatte Erfolg, der Bergfilm verschwand ein wenig von der Bildfläche. Was dennoch die Popularität des Bergsteigens vorantrieb, waren die Erstbesteigungen vieler der höchsten Gipfel der Erde. 1950 gelang zwei französischen Bergsteigern die Bezwingung des Achttausenders Annapurna. Wenig später wurden auch die Gipfel des Mount Everest, des Nanga Parbat sowie des K2 erstmals erstiegen. Ereignisse dieser Art wiederum brachten neuen Stoff für neue Filme. (Panitz, 2001, S.54f) Diese neuen Filme waren zunächst Dokumentationen. Weg vom Pathos der Produktionen vorangegangener Jahrzehnte, hin zu Dokumentationen, bei denen die Natur im Mittelpunkt stand.

1962 eröffnete das Oberhausener Manifest eine neue Epoche des deutschen Films, wovon auch der Bergfilm betroffen war. Im Zuge dessen verabschiedete man sich vor allem vom reinen Unterhaltungsfilm, darunter auch der Heimatfilm. Als erster, der den Bergfilm in diesen neuen Abschnitt der Filmgeschichte brachte, gilt Lothar Brandler. (Vgl. „Himmelhoch und abgrundtief“).

### 7.1.1 *Lothar Brandler*

Der Kletterer und Bergsteiger Lothar Brandler trat erst deutlich nach dem Zweiten Weltkrieg in der Filmszene auf. In den 1960er Jahren begann er sich vom aktiven Klettern weg zur Kameraarbeit hin zu entwickeln. Seine exzellenten Kletterfähigkeiten kamen ihm sehr entgegen, sei es für die spektakulären Aufnahmen in kleineren Streifen als auch für einen seiner großen Kinofilme „Sensation Alpen“ (1966). (König, 1997, S. 116f)

Brandler war zuvor an einer Produktion eines Kletterfilms beteiligt, an der er allerdings kritisierte, dass die Aufnahmen aus sehr großer Entfernung entstanden waren. Im Zuge dessen gebar er die Idee, einen Film zu drehen, bei dem die Kamera den Sportler direkt begleitet. Infolgedessen entstand im Jahr 1960 der Film „Direttissima“, der eine Seilschaft bei ihrem Aufstieg über die Westliche-Zinne-Nordwand in den Dolomiten zeigt. Brandler selbst war kletternd mit der Kamera unterwegs. Er setzte sich hohe Ziele und wollte die Aufnahmen aus verschiedenen Perspektiven einfangen. Dennoch war dies ein Erstlingswerk und Brandler

machte so manche Fehler, die sich später beim Schneiden des Films bemerkbar machten. Nichtsdestotrotz wurde daraus ein beachtlicher Bergfilm, der bei den noch im selben Jahr stattfindenden Filmfestspielen von Trient preisgekrönt wurde. (Brandler, 1997, S. 108-110). „Die Kamera hatte den Sprung in die Wand gewagt und gewonnen.“ (Brandler, 1997, S. 110)

Im Jahr 1964 entstand, wie Brandler selbst sagt, sein erster eigener Film fürs Kino, der den Titel „Eine europäische Seilschaft“ trug. Die Idee dazu stammte von einem italienischen Bergsteiger, der damit in der Nachkriegszeit die Freundschaft zwischen Bergsteigern/innen verschiedener Nationen in den Mittelpunkt eines Films stellen wollte. Lothar Brandler unterhielt sich im Rahmen eines Filmfestivals mit ihm und beschloss, einen Film rund um diese Thematik zu drehen. Die Geschichte dazu war folgende: Ein französischer Kletterer trifft durch Zufall auf einen deutschen Kletterer, die beide mit demselben Ziel zur Großen Zinne Nordwand gekommen sind: Der Durchsteigung der Direttissima. Sie schließen sich zusammen und treffen am Fuße der Wand auf einen dritten Kletterer, einen Italiener, der dieselbe Absicht verfolgt. Es entsteht eine „europäische Seilschaft“, der die Durchsteigung der Direttissima gelingt und gemeinsam den Gipfel der großen Zinne erreicht. Dieser Film war insofern ein Meilenstein in der Bergfilmgeschichte, als Brandler in diesem Film Aufnahmen gelangen, welche die Kletterer in einer schier schwerelosen Position darstellten. Da Brandler selbst mit der Kamera zum Teil oberhalb der Seilschaft filmte, brachte er die Sportler selbst samt der vielen Meter, die es unter ihnen in die Tiefe ging, ins Bild. (Brandler, 2008, S. 160-177)

„Sensation Alpen“, entstanden im Jahr 1966, war ein Bergfilm, der nicht mehr so sehr wie die Filme seine Kollegen vor ihm an die Tradition des Dr. Fanck anknüpfte. Brandler hatte erkannt, dass der Trend in eine andere Richtung als die überholten alten Mythen des Dr. Fanck ging. „Brandler erkannte die Trends, filmte Bergsteigen nicht mehr als ein Ringen um den ‚heiligen Berg‘ und Skifahren nicht als ‚weißen Rausch‘, sondern das eine wie das andere als Sport, extrem, faszinierend, mitreißend.“ (König, 1997, S. 117) Mitreißend, doch sicherlich auch sehr tragisch war die Verfilmung der Erstdurchsteigung des Fréneypfeilers am Montblanc aus dem Jahr 1961. Daran waren sieben Bergsteiger aus Frankreich und Italien beteiligt, die infolge eines Wetterumsturzes mit Gewittern zum Umkehren gezwungen wurden. Der Abstieg dauerte mehrere Tage, was nur drei der sieben überlebten. Brandler macht sich vorsichtig an die Verfilmung dieses Dramas am Montblanc heran und 1973 entsteht ein Film unter dem Titel „Der Blitz“. Gedreht wurde an Originalschauplätzen, wobei zu erwähnen ist,

dass Pierre Mazeaud – an der damaligen Expedition beteiligt – Brandler assistierte und als Schauspieler seine eigene Rolle übernahm. (König, 1997, S. 117)

Die Dreharbeiten gestalteten sich schwierig und vor allem gefährlich. Die Truppe wurde von einem Gletscherrutsch überrascht, was zwei Todesopfer forderte. Der Film wurde trotzdem oder vielleicht gerade deswegen fertig gestellt und den beiden Verunglückten gewidmet.

Es folgten noch weitere Produktionen unter der Regie von Lothar Brandler, die ähnlich erfolgreich waren. Panitz spricht davon, dass Brandler der eigentliche Nachfolger von Luis Trenker war. (Panitz, 2001, S. 60)

### **7.1.2 Gerhard Baur**

Eng in Zusammenhang mit Lothar Brandler steht auch der Bergfilmer Gerhard Baur. 1947 geboren, war er, was das technische Wissen beim Filmen betrifft, ein Schüler Lothar Brandlers. Er war von Kindheit an ein herausragender Bergsteiger und Kletterer und wurde im Zuge einer Vielzahl an Expeditionen auch mehrmaliger Zeuge dramatischer Ereignisse, die sich am Berg abspielten. Dies mag wohl der Grund für den Charakter seiner Filme sein, die allesamt auf die Ambivalenz des Gebirges anspielen: zum einen zeigen seine Filme die Schönheit der Natur an meist unberührten Plätzen, zum anderen werden immer wieder die Gefahren und die Unberechenbarkeit dieser thematisiert. Funk fasst die Botschaft seiner Filme zusammen: „Sie vermitteln dem Zuschauer, was Bergsteigen bedeutet.“ (Funk, 2007, S. 65f)

Seine Aufnahmen bezeichnete er dann als gelungen, wenn sie nicht bei blauem Himmel und strahlendem Sonnenschein gemacht wurden. Er verstand es, die Dramatik der Natur einzufangen, indem er „authentische Stimmungen“ abwartete und seine Szenen auch bei Schlechtwetter filmte. (Baur, 2001, S. 114) Dies war auch der oberste Anspruch, den Baur an seine eigenen Filme hatte: Sie mussten authentisch sein und somit für den Laien wie für den Profi ein reales Bild des Bergsteigens widerspiegeln. („Himmelhoch und abgrundtief“)

Sein Schaffen begann in jener Zeit, in der sich bereits das Fernsehen mehr und mehr in den österreichischen und deutschen Haushalten verbreitete. Die Konsequenz daraus war, dass es viele Filme ins Fernsehen, immer weniger dafür in die Kinos schafften. Ebenso erging es vielen Filmen von Gerhard Baur. Eine traurige Entwicklung, wie König findet. „Die Wucht der Berge, wie Fanck sie gesehen, erlebt und via Leinwand auch noch hat vermitteln können,

wird zusammengepresst [sic!] auf Guckkastengröße, da ist die Faszination, die von der Unnatur Gebirge ausgeht, schwer zu belegen.“ (König, 1997, S. 119)

Nichtsdestotrotz sorgten auch jene Baur Filme, die nicht in den Kinos zu sehen waren, für nachhaltigen Einfluss und vor allem hat er dazu beigetragen, die Geschichte des Bergfilms ein kleines Stück weiter zu schreiben.

## **8 BERGFILME IM 21. JAHRHUNDERT**

Dass der Bergfilm am Beginn des 21. Jahrhunderts wieder vermehrtes Interesse genießt, ist zunächst sicherlich auf die steigende Popularität des Bergsteigens und der Alpensportarten allgemein zurückzuführen. Zu jenen Produktionen, die es in die Kinos oder zumindest in Programmkinos schaffen, kommen Ski- und Snowboardvideos, die Sportler bei Abfahrten darstellen und die oftmals Amateurvideos sind. Hier handelt es sich um Aufnahmen mit der Hand- oder Helmkamera, die danach ins Internet gestellt werden.

### **8.1 Kletterfilme im und außerhalb des deutschen Sprachraums**

Doch nicht nur das Skifahren und Snowboarden werden in bewegten Bildern festgehalten, auch dem Klettern wird eine neue Aufmerksamkeit geschenkt, im privaten wie im kommerziellen Rahmen. Im Jahr 2000 entstand die US-amerikanische Produktion eines Kletterfilms mit dem Titel „Vertical Limit“. Es geht darin um ein Familiendrama am Gipfel des K2.

Auch im deutschsprachigen Raum kam es in den letzten Jahren zu einigen Produktionen, die sich dem Klettern widmeten. „Am Limit“ ist ein Dokumentarfilm, der 2007 in die deutschsprachigen Kinos kam und die beiden weltberühmten Kletterer Thomas und Alexander Huber bei ihren Speedkletterversuchen in Patagonien begleitet. Unter der Regie von Pepe Danquart entstand ein Film, der wie es Karin Bühler beschreibt, „kein Bergfilm im herkömmlichen Sinn; kein Kletterfilm, bei dem es nur um Karabiner, Routen oder Expressschlingen geht; keine bloße Dokumentation eines Sportereignisses ist“. Vielmehr würde es um zwei Brüder gehen, deren Passion für den Berg und das extreme Klettern sie eng miteinander verbindet. (Bühler, 2007)

Einen völlig neuen Stil legt der amerikanische Film „127 hours“, der auf den ersten Blick nichts in einer Analyse von Bergfilmen verloren haben mag. In amateurhaften Aufnahmen wird ein Freeclimber gefilmt, der beim Klettern im Grand Canyon durch einen lockeren Felsen eingeklemmt wird und dort für 127 Stunden sich selbst und seinem Schicksal an der Grenze zwischen Leben und Tod überlassen ist. Der Film basiert auf Bildern, deren Fokus einzig auf den Protagonisten gerichtet ist. Eine Genreeinordnung ist bei diesem Film sicherlich nicht einfach, es finden sich Züge von mehreren Genres darin, allerdings lassen sich auch Ähnlichkeiten mit früheren Bergfilmen erkennen. Allen voran ist die Naturverbundenheit des Protagonisten zu erwähnen: Ein Sportler, der eine ungewöhnliche Anziehungskraft der Natur verspürt und sich daher ihren Gefahren aussetzt, nimmt letztendlich den Kampf mit ihr auf.

## **8.2 Remake eines bekannten Stoffes: Nordwand, 2008**

Im Jahr 2008 kam es zur Veröffentlichung des medial sehr großes Aufsehen erregenden Bergfilms „Nordwand“.

Unter der Regie von Philipp Stölzl wurde ein Film produziert, der an das Genre von damals anknüpft und die Filmtraditionen des deutschen Bergfilms aufgreift, sich aber von der nationalsozialistischen Färbung, die dem Genre zugeschrieben wurde, loszulösen versucht. Ebenso greift er auf einen Stoff zurück, der auf Tatsachen beruht. (Kamalzadeh, 2008) Dass der Stoff nur auf Tatsachen beruht, wird nicht von allen Kritikern geteilt. So entgegnet beispielsweise Huber, dass das Produktionsteam rund um „Nordwand“, „es nicht so genau genommen hätte mit der Wahrheit“ und vieles gekünstelt und überspitzt wirke. (Huber, 2008)

Der Film spielt in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, als es von großem politischen Interesse war, die letzten Probleme der Alpen zu lösen. Im Zentrum des Films ist die Erstbesteigung der Eiger Nordwand, die von einer deutschen sowie einer österreichischen Seilschaft gleichzeitig in Angriff genommen wird. Die vier Männer schließen sich zusammen, doch sie werden schon bald von einem Wetterumsturz überrascht, womit die Tragödie ihren Lauf nimmt. Alle vier Bergsteiger lassen am Berg ihr Leben, was auch den historischen Tatsachen der damaligen Expedition entspricht. Frei erfunden dazu ist die Liebesgeschichte zwischen einem der Bergsteiger und seiner Jugendfreundin, die als Journalistin die Expedition verfolgt und motiviert unterstützt. (Kamalzadeh, 2008)

Nordwand sorgte für eine enorme Publikums- und Medienresonanz. Neben den vielen positiven Stimmen zu „Nordwand“ gibt es auch viele Journalisten, die den Film dahingehend kritisieren, dass er den Titel des „neuen Bergfilms“ nicht verdient hätte.

So bezeichnet etwa Kammerer den Film als „massenkompatibles Actionkino made in Germany“. (Kammerer, D., 2008 in taz online) Er kritisiert das teilweise Verändern der Tatsachen, das die Geschichte publikumstauglicher machen soll. Überdies ist Kammerer der Meinung, die eigentliche Modernisierung des Genres, die Stölzl mit dem Film verwirklicht hat, läge darin, dass sich der Zuseher/die Zuseherin nicht mit Einzelschicksalen zu identifizieren braucht, sondern sich an den „Schauwerten des Films ergötzen kann.“ (Kammerer, 2008) Wenngleich diesen Kritikern teilweise Recht gegeben werden kann, so ändert dies nichts an der Tatsache, dass der Film den Bergfilm wieder mehr in den Diskurs der Filmkreise gerückt hat.

### **8.3 Zurück zur Dokumentation: Mount Saint Elias (2011)**

Mit „Mount St. Elias“ wurde 2011 ein Film veröffentlicht, der wie sein Untertitel verrät, die längste Skiabfahrt der Welt thematisiert. Die Kamera begleitet die Protagonisten, die sich zum Ziel gesetzt haben, den 5489 Meter hohen Mount St. Elias vom Gipfel bis zum Fuß auf Skiern abzufahren. Der Film ist als reiner Dokumentationsfilm zu betrachten und erzeugt dennoch eine immense Spannung, wie Roman Giesen dies in seiner Analyse zusammenfasst. Giesen zieht hier eine Parallele zwischen ebendiesem Film und den Filmen der Fanck'schen Ära. Beiden gemeinsam sei das Dokumentarische, das aber eben aufgrund seiner Wirklichkeitsgarantie eine spielfilmähnliche Spannung erzeuge. (Giesen, 2011, S: 1f)

Grupp spricht in diesem Zusammenhang von Dokumentarspiel oder Dokudrama, als einer Mischform von Dokumentation und Spielfilm am Berg (Grupp, 2008, S. 342)

## **9 BERGFILME AUßERHALB DES DEUTSCHEN SPRACHRAUMS**

Dass der Bergfilm sehr eng an den deutschen Sprachraum geknüpft ist, wurde bereits ausführlich erläutert. Warum dies so ist, könnte man darauf beziehen, dass dieses Genre nun mal in Deutschland und den angrenzenden österreichischen sowie Schweizer Gebirgen entstanden und berühmt geworden ist. Dennoch gab es von Beginn an immer wieder Produktionen aus anderen Ländern, denen aber nicht ganz so große Bedeutung beigemessen wird,

wie dies bei deutschsprachigen Filmen der Fall ist: „Natürlich wurden auch in Frankreich, Italien, den USA und anderswo Bergfilme gedreht. Auch bei ihnen stand der Heroismus im Mittelpunkt, die Landschaftsverherrlichung, die Verklärung des Mythos Berg. Nur dass [sic!] in Deutschland und Österreich alles noch tiefer saß. Der Berg war heilig, der Berg rief.“ (König, 1997, S. 116)

Doch auch inhaltlich unterscheidet sich der deutsche Bergfilm von Produktionen aus anderen Ländern. Das deutsche Volk hätte in jener Zeit, in der die ersten Bergfilme entstanden, von einer heilen Welt, jenseits des tristen Alltags geträumt. Diese Welt schien sich in den einsamen Gegenden des Hochgebirges wiederzufinden. Diesem Anspruch kam der deutsche Bergfilm nach. In Amerika hingegen mussten Bergfilmhelden/innen über jeden Tadel erhaben sein, während der schwedische Bergfilm den Zweck erfüllte, ein rationales Weltbild zu vermitteln.<sup>9</sup> (Audisio, 2008, S. 375)

Neben Deutschland und Österreich ist bei der Produktion von Bergfilmen vor allem die Rede von den übrigen Alpenländern wie Italien, der Schweiz, Slowenien, Frankreich und Liechtenstein. Von Beginn an gab es in diesen Ländern Bergfilmproduktionen. Daher gehören Produktionen aus anderen Ländern bei der Erörterung der Charakteristika des Genres Bergfilm definitiv dazu. Gehen wir an dieser Stelle zurück an den Beginn des 20. Jahrhunderts, in die Zeit, in der die ersten einfachen Bergfilme entstanden sind.

## 9.1 Bergfilme in Frankreich

Schon 1901 soll eine Gruppe rund um die Brüder Lumière einen Film im Berg gedreht haben. Darüber ist allerdings nicht sehr viel bekannt. Fenoli (2009, S. 35) spricht davon, dass diese kurze Sequenz schon dem klassischen Aufbau der späteren Filme entsprochen habe: „Les quatres alpinistes [...] glissent, tombent et repartent.“ Er spricht von einer Kombination aus Abfahren, Stürzen und Wiederaufsteigen.

---

<sup>9</sup> Anm.: Frei übersetzt nach Audisio, 2008: „The German world dreamt of an idyllic mountain, far from everyday life, and this aspiration had to be fuelled. The American public, instead, demanded characters above reproach, even after the most inhuman misfortunes. On the other hand, a more modern stylistic stance was reserved for the Swedes, disposed towards a rational vision of the world.“ (Audisio, 2008, S. 375)

1905 gelangen dem Franzosen Félix Mesguich, der eng mit den Brüdern Lumière zusammengearbeitet hatte, durch Zufall einige Bilder, die er während einer Rettungsaktion in den Schweizer Alpen aufnahm. Seine Aufnahmen trugen den Titel „Drama sur les glaciers de la Blumlisalp“. Hier kann aber nur die Rede sein von spontan gewonnenen Aufnahmen anstelle eines geplant-strukturierten Kurzfilms. (Audisio, 2001, S. 25) Immerhin geschahen die Filmarbeiten auf 2800 Meter Seehöhe, was für die damalige Technik durchaus beachtlich war.

Abel Gance und sein wohl bekanntester Gebirgsfilm „La roue“ (1923) stellen einen weiteren Meilenstein in der französischen Geschichte des Bergfilms dar, in einem expressionistischen wie surrealistischen Film zugleich. In einer Drehzeit von 16 Monaten gelingt ein Film, der eine bislang nie da gewesene Ästhetik der Berge vermittelt. (Fenoli, 2009, S. 37) Dennoch lässt sich dieser Film kaum in die Reihe der Bergfilme einordnen.

Die großen Zeiten des französischen Bergfilms waren definitiv die 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. In diesen Perioden entstand eine Vielzahl an französischen Produktionen, denen europaweite Bedeutung zukommt. Hier muss vor allem der Name von Marcel Ichac erwähnt werden. 1959 sorgte er mit seinem wohl bekanntesten Film im Gebirge „Les étoiles de midi“ für einen Meilenstein in der französischen Filmgeschichte. (Panitz, 2001, S. 56-60) Der Film stellt eine Mischung aus Dokumentation und Spielfilm dar und beschreibt in drei Episoden drei wahre Geschichten am Berg. Für Fenoli (1994) hat Marcel Ichac einen neuen Zweig des Bergfilms von französischer Seite geprägt, einen Bergfilm ohne Pathos, reduziert auf die Beziehung zwischen Mensch und Natur.<sup>10</sup>

## **9.2 Italiens führende Rolle im Bergfilm der 1910er Jahre**

Italiens große Zeit der Bergfilme begann mit Giovanni Vitrotti, der mehrere Filme in den Bergen und über den Wintersport drehte. Etwas bekannter war Mario Piacenza, der Filme wie „Cervino“ realisierte, eine Dokumentation über eine sehr anspruchsvolle Besteigung des Matterhorns. (Audisio, 2001, S. 25) Das Team rund um Vittorio Sella, einem sehr berühmten Naturfotografen, drehte 1909 den ersten Bergfilm im Himalaya. Dies war der erste Naturfilm, der

---

<sup>10</sup> Frei übersetzt nach Fenoli, 1994: „le cinéma de montagne, versant français, aura imposé une nouvelle version, dépouillée de tout pathos, qui fera sa place au geste et à la relation pure de l’homme avec la montagne“

in „fremden“ Gebirgszügen gedreht worden ist. Damit entwickelte Italien eine gewisse Vormachtstellung im cineastischen Bereich, die über die Zeit des Ersten Weltkriegs erhalten blieb. (Fenoli, 2009, S. 35)

Nachdem einer italienischen Expedition 1954 die Erstbesteigung des K2 gelang, folgte schon kurz darauf der Dokumentarfilm „Italia – K2“. (Panitz, 2001, S. 55 f) Ein anderes Beispiel dafür liefert die Erstbesteigung des Matterhorns, die einer englisch-französisch italienischen Seilschaft gelang. Es folgte eine Filmproduktion, die aus finanziellen Mitteln der Teilnehmerländer ermöglicht wurde. (König & Trenker, 1992, S. 233) Demzufolge kann man wohl sagen, dass all jene Länder, die im internationalen Alpinismus eine Rolle spielten, auch Anteile hatten an Verfilmungen von Expeditionen und Bergdramen.

### **9.3 Filme aus Großbritannien**

Betrachten wir die bisher erwähnten Länder in Zusammenhang mit Bergfilmen, so waren dies allesamt Länder, die selbst über zahlreiche hohe Berge verfügten.

Anders war dies bei den Engländern. Wenngleich sie keinerlei Anteil an den europäischen Gebirgen hatten, waren sie von Beginn an Erstbesteigungen interessiert und beteiligt. So kam auch das Interesse des wohl bekanntesten Bergfilmers in Großbritannien: Leo Dickinson. Er wurde vor allem berühmt durch seine zahlreichen Verfilmungen von Matterhorn und Eiger Nordwand, bei denen er selbst immer ganz nah am Geschehen war. (Panitz & Fanck, 2008) Er war also nicht nur Wegbereiter des Bergfilms außerhalb des deutschen Sprachraums, sondern auch exzellenter Bergsteiger.

## **10 BERGFILMFESTIVALS**

Im Jahr 1952 fand im Rahmen eines Kongresses des italienischen Alpenvereins eine Bergfilmschau statt. Daraus entstand das erste und berühmteste Bergfilmfestival, das einmal im Jahr in der italienischen Stadt Trient stattfindet. Die zweite Veranstaltung dieser Art entstand 1969 bei den Schweizer Bergen der Diablerets, ebenfalls ein Bergfilmfestival das nach wie vor jährlich stattfindet.

In allen Alpenländern entstanden nach und nach Festivals, im Rahmen derer Jahr für Jahr Produktionen aus dem Genre „Bergfilm“ präsentiert und prämiert werden. In Österreich finden in Graz, St. Anton am Arlberg, sowie in Going am Wilden Kaiser Veranstaltungen dieser Art statt. Darüber hinaus gibt es auch eine ganze Reihe regionaler Filmschauen, die sich ebenfalls auf das Genre Berg- und Heimatfilm spezialisiert haben. (Onida, 2009)

Es gibt also übers Jahr verteilt in vielen europäischen Städten Filmfestivals, die sich einzig auf Produktionen fokussieren, die sich rund um das Thema Berg drehen. Doch Brandler gibt dabei zu bedenken, dass nicht alles, was sich Bergfilmfestival nennt und Bergfilme zeigt, auch ein solches ist. Man müsse differenzieren zwischen Bergfilmen, die das Genre unterstützen und so dessen Bestehen sichern und jenen, die einzig auf Profit mit solchen Filmen aus wären. (Brandler, 2008, S. 304)

## **11 ZUR ZUKUNFT DES BERGFILMS**

Lothar Brandler verfasste das Werk „Mit der Filmkamera durch die großen Wände der Alpen“, in dem er seine eigene, sowie auch die Geschichte des Bergfilms selbst aufrollt. Gegen Ende dieser geschichtlichen Darstellung geht er der Frage nach „Wohin geht der Bergfilm?“. Um darauf eine Antwort zu finden, legt er zunächst die aktuellen Trends des Bergsteigens dar. Thomas und Alexander Huber, auch bekannt als die Huberbuben, die mit mehreren Kletterfilmen für Aufsehen gesorgt hatten, hätten dem Klettern neue Standards verpasst. Es genügte nicht mehr eine Wand am gesicherten Seil zu durchsteigen, es müsste vor der Kamera dann im Alleingang passieren. (Brandler, 2008, S. 305f) Worauf Brandler damit anspielt, ist wohl die Tatsache, dass der Sport an sich extremer werden muss, um ein Publikum zu begeistern. Das Risiko, das bei einem Alleindurchgang mitspielt, scheint sich wohl direkt auf die Spannung der Zuseher zu übertragen.

## **D ANALYTISCHER TEIL**

Der vorangehende Teil diente der schrittweisen Auseinandersetzung mit der Frage nach den Ursprüngen des Genres und dessen Fortführung bis in die jüngste Geschichte. Dabei wurde bereits auf die wesentlichen Vertreter/innen des Genre Bergfilm eingegangen und auch deren Hauptwerke kurz dargestellt. In einem zweiten Schritt sollen nun jene Filme betrachtet werden, die aus verschiedenen Gründen als Meilensteine der Bergfilmgeschichte gelten und somit das Genre und dessen stetige Veränderungen mitgeprägt haben.

## **12 HERANGEHENSWEISE**

### **12.1 Über die Auswahl der Filme**

Wie bereits erwähnt, werden für die folgende Analyse jene Filmbeispiele herangezogen, die zum einen als Paradebeispiele des Genres gelten und zum anderen auch das Genre nachhaltig beeinflusst haben. Es handelt sich also um Filme, die das Genre zu verschiedenen Zeitpunkten der Geschichte bestmöglich repräsentieren und die so für die langfristige Prägung des Bergfilms mitverantwortlich sind. Die Wahl der Filme unterliegt selbstverständlich einer gewissen Subjektivität, die aber im Rahmen einer qualitativen Analyse kaum auszuschalten ist.

Allen Filmen gemeinsam ist die zentrale Komponente des Aufstiegs, in allen Filmbeispielen geht es mehr oder minder um eine Tragödie auf einem der großen Alpengipfel, sei dies das Matterhorn, die Eiger Nordwand oder die Gipfel des Piz Palü.

Um zu verdeutlichen, aus welchen Gründen die behandelten Filme zur näheren Analyse herangezogen wurden, geht jeder dieser Analysen ein kurzes Kapitel voran, das die Auswahl des Films begründet.

### **12.2 Die Analysemethode**

Bei der Analyse von Filmen oder Fernsehsendungen kann das Forschungsinteresse sehr vielseitig sein. Je nach Zweck der Analyse, wird eine entsprechende Methode gewählt.

Ebenso gilt es, den Gegenstand der Analyse zu bestimmen, der von einzelnen Szenen oder Einstellungen hin zu Filmen als Gesamtwerken variieren kann. Laut Mikos (2003) kann das Erkenntnisinteresse bei der Analyse von Filmen in fünf unterschiedliche, sich aber durchaus überschneidende Richtungen gehen. Er nennt die Bereiche Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung sowie den Bereich der Kontexte. Da die Ebenen einander berühren, kann eine Analyse durchaus mehrere umfassen. (Mikos, 2003, S. 38f) Folgt man dieser Einteilung, so läge das Interesse in unserem Fall in den Bereichen der Kontexte und von Ästhetik und Gestaltung.

Faulstich ordnet die Analysemethoden vielmehr nach dem Verhältnis der zu untersuchenden Filme zueinander, was sich für die Analyse mehrerer Bergfilme anbietet. Als Teil einer Analyse hinsichtlich von Normen und Werten erwähnt Faulstich eine genrespezifische Interpretation von Filmen, „dabei wird der explizite Verweischarakter eines Films auf vorgängige Filme desselben Genres eine Filminterpretation ermöglichen“. (Faulstich, 2008, S. 161)

Diese Form der Analyse lässt sich insofern mit dem Bereich der Kontexte, von denen bei Mikos die Rede war, kombinieren, als es sich dabei um eine Verbindung zwischen filmgeschichtlicher und soziologischer Analyse handelt. Der von Faulstich beschriebene genrespezifische Ansatz orientiert sich an drei Fragestellungen. Erstens geht er der Frage nach, was bei dem zu untersuchenden Film im Vergleich zu anderen Filmen desselben Genres unverändert bleibt. Dies ist also die Frage „nach den Konstanten, aus denen sich die Genrezugehörigkeit ableitet.“ (Faulstich, 2008, S. 200) Die zweite Frage orientiert sich an den Veränderungen, die im Vergleich zu anderen Filmen auftreten. Die dritte Frage gilt den gesellschaftlichen Gründen für die Variationen und welche Bedeutung dem genre-internen ästhetischen Wandel beigemessen wird. (Faulstich, 2008, S. 200). Diese drei Fragen werden, wenngleich nicht isoliert, sondern eingebunden in andere Fragestellungen, im Zuge der Analyse immer wieder aufgegriffen.

So verschiedene Ansätze es zum Thema Filmanalyse geben mag, die meisten sind sich einig, dass die Basis einer jeden Analyse ein Sequenzprotokoll sein sollte. (vgl. dazu etwa Faulstich, 2008, S. 67 f). Sequenzprotokolle dienen dazu, Handlungseinheiten eines Films darzulegen und damit die weitere Analyse zu erleichtern. (Mikos, 2004, S. 97)

### 13 GEORG WILHELM PABST & ARNOLD FANCK, „DIE WEIßE HÖLLE VOM PIZ PALÜ“

#### 13.1 Rahmeninformationen

<b>Regie:</b>	Arnold Fanck, Co-Regie: Georg-Wilhelm Pabst
<b>Drehbuch:</b>	Arnold Fanck
<b>Drehorte:</b>	Berninamassiv
<b>Dauer der Dreharbeiten:</b>	7 Monate
<b>Welturaufführung:</b>	11.10.1929 in Wien
<b>Kamera:</b>	Sepp Allgeier, Richard Angst, Hans Schneeberger
<b>Darsteller/innen</b>	Gustav Dießl, Leni Riefenstahl, Ernst Petersen, Ernst Udet, Mizzi Götzl, Otto Spring, Kurt Gerron;
<b>Produktion</b>	Harry R. Sokal-Film GmbH, Berlin
<b>Länge</b>	92 Minuten

( Horak, 1997, S. 241 sowie International Movie Database [www.imdb.com](http://www.imdb.com))

#### 13.2 Sequenzprotokoll „Die weiße Hölle vom Piz Palü“

Nr.	Ort	Handlung	Dauer	Zeit	Bemerkung
1		Vorspann: Einblendung sämtlicher an der Entstehung des Films mitwirkenden Namen.	01:25	00:00-01:25	Dramatische Musik
2		Einblendung: weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund: „Föhn peitscht die Wände des Piz Palü“.	00:05	01:25-01:30	Einblendung;  Stil der Einblendung wird über die Dauer des Films

					beibehalten
3	Berg	Verschiedene Einstellungen, die zeigen, wie der Wind an den Wänden des Piz Palü tobt.	00:13	01:30-01:43	
4		Einblendung: „Es tobt der Palü – dampfend von Schneestaub.“	00:03	01:43-01:46	Einblendung
5		Zunächst einige Einstellungen, die den „dampfenden Schneestaub“ verdeutlichen. Dann wird ein Liebespaar am Berg gezeigt, das sich gerade im Aufstieg befindet. Die Dame wird dabei von ihrem Mann gesichert. Man sieht, wie oberhalb der beiden eine Staublawine losgeht und auf sie zukommt. Dann sieht man einen Mann, der etwas zu sagen scheint.	01:07	01:46-02:53	
6		Einblendung: „Sei nicht übermütig hier oben, Hannes!“	00:02	02:53-02:55	Einblendung
7	Berg	Der Mann lacht und hält dabei das Seil fest.	00:05	02:55-03:00	
8		Einblendung: „Die Faust hält fest!“	00:03	03:00-03:03	
9	Berg	Das Liebespaar steht nebeneinander auf einem Felsvorsprung. Die beiden lachen einander an. Dann	02:29	03:03-05:32	

		entfernt sich die Frau, gesichert an einem Seil, in Richtung einer Gletscherspalte, die sie zu überqueren vorhat. Die Lawine kommt auf die beiden zu und erfasst die Frau, die jedoch noch am Seil gesichert ist. Sie rutscht hinab und das Seil reißt. Als der Mann das realisiert, ist die Bestürzung und Verzweiflung in seinem Gesicht abzulesen. Er betrachtet das abgerissene Seilende in seiner Hand. Dann kommt jener Mann herbei, der ihn zuvor gewarnt hatte und begibt sich gesichert in die Nähe der Gletscherspalte um nach der Frau zu sehen. Er kommt jedoch schnell wieder zurück und berichtet, was in der folgenden Einblendung zu lesen ist.			
10		Einblendung: „Das Seil reicht nicht bis runter – wart’ hier, ich lauf ins Tal – Leute holen!“	00:06	05:32-05:38	
11	Berg	Man sieht das traurige Gesicht des Mannes.	00:05	05:38-05:43	
12		„Da verstummt der Berg.“	00:02	05:43-05:45	

13	Berg	Der Mann wartet alleine am Berg, direkt am Rand der Gletscherspalte, in die seine Frau gefallen ist. Es werden abwechselnd der trauernde Mann und die Eiszapfen am Eingang der Gletscherspalte gezeigt. Es wird dunkel über dem Piz Palü und ein neuer Tag beginnt.	01:57	05:45-07:42	
14		Einblendung: „--und wieder standen zwei junge Menschen vor diesem Berg.“	00:35	07:42-08:17	Einblendung
15	Berg	Ein anderes junges Paar begibt sich auf den Berg. Sie erreichen die Diavolezzahütte und machen es sich dort gemütlich.	02:34	08:17-10:51	
16		Einblendung: „Die Sonne liegt über den Bergen.“	00:02	10:51-10:53	Einblendung
17	Diavolezzahütte	Die beiden Liebenden vertreiben sich die Zeit auf der Hütte, necken und liebkoosen einander und spielen im Schnee.	02:34	10:53-13:27	
18	Berg, Luftraum	Ein Flugzeug kreist über den beiden und dreht Kurven.	00:17	13:27-13:44	
19		Einblendung: „Udet, Udet!“ (Anm. der Flugpionier Ernst Udet wird hier erwähnt.)	00:01	13:44-13:45	Einblendung

20	Diavolezzahütte	Der Flieger kreist einige Male über den beiden, bis er einen kleinen Fallschirm loslässt, an dem eine Flasche Champagner hängt. Die Flasche kommt direkt neben den beiden auf den Boden und ist mit einer Botschaft versehen: „dem Brautpaar alles Schöne!“. Die beiden gehen zurück in die Hütte und trinken dort den Champagner. Dann nimmt die Dame ein Fernglas zur Hand und blickt in den Himmel.	02:57	13:45-16:42	
21		Einblendung: „Weißt – Es kommt mir auf einmal unheimlich vor, das viele Eis hier oben.“	00:04	16:42-16:46	Einblendung
22	Diavolezzahütte	Der Mann bereitet für seine Frau einen Kuchen vor und stellt mehrere Kerzen auf. Dann tritt sie ein und die beiden umarmen einander.	01:05	16:46-17:51	
23		Einblendung: „Maria, heute sind wir zum ersten Mal allein--.“	00:04	17:51-17:55	Einblendung
24	Diavolezzahütte	Sie setzen sich zu Tisch und Maria beginnt im Hüttenbuch zu blättern. Dann stößt sie auf einen Eintrag	01:10	17:55-19:05	

		vom 6. Oktober. Der Eintrag verweist auf Dr. Johannes Krafft und dessen Frau Maria, die an jenem Tag am Gletscher tödlich verunglückt war. Sie fragt ihren Mann nach dieser Geschichte.			
25		Einblendung: „Kennst Du nicht die Geschichte vom Dr. Johannes Krafft?“	00:06	19:05-19:11	Einblendung
26	Diavolezzahütte	Die beiden im Gespräch über diese Geschichte.	00:04	19:11-19:15	
27		Einblendung: „Es war am Piz Palü, d.h. der tödliche Berg.“	00:03	19:15-19:18	Einblendung
28	Diavolezzahütte	Die Erzählung geht weiter	00:24	19:18-19:42	
29		Einblendung: „Und seitdem geht er ruhelos als Alleingänger über die Grate und Wände des Palü, der Volksmund nennt ihn den Geist des Berges.“	00:11	19:42-19:53	Einblendung
30	Diavolezzahütte	Plötzlich bläst Maria ein Windstoß ins Gesicht und in der offenen Tür steht Dr. Johannes Krafft. Er setzt sich zu den beiden an den Tisch und beginnt seine Jause zu essen.	01:07	19:53-21:00	
31	Einblendung	„Komm, wir wollen Tee kochen!“	00:07	21:00-21:07	Einblendung
32	Diavolezzahütte	Maria kümmert sich um	01:59	21:07-23:06	

		das Anheizen des Feuers, während ihr Mann Schnee zum Kochen holt. Herr Krafft hilft ihr beim Anzünden.			
33		Einblendung: „Darf ich Ihnen auch eine Tasse Tee geben?“	00:03	23:06-23:09	Einblendung
34	Diavolezzahütte	Das Wasser wird gekocht, Maria wacht darüber. Dann sitzen alle drei am Tisch und trinken Tee.	01:53	23:09-25:01	
35		Einblendung: „Warm zieht der Föhn über die Täler.“	00:03	25:01-25:04	Einblendung
36	Hütte	Während des Teetrinkens blickt Krafft immer wieder zum Fenster und starrt auf einen Eiszapfen, der stetig kleiner wird und schmilzt. Er geht nach draußen und entfernt ihn, weil er ihn offenbar an jene Situation erinnert hatte, als er vor der Gletscherspalte vergebens auf die Rettung seiner Frau gewartet hatte. Er kommt zurück in die Hütte und Marias Mann geht nach draußen, um Holz zu holen. Da fragt Maria Herrn Krafft.	02:36	25:04-27:40	
37		Einblendung: „Und warum gehen Sie immer wieder	00:04	27:40-27:44	Einblendung

		an diesen Berg?“			
38		Er gibt ihr keine Antwort, sondern setzt sich nieder und blickt nachdenklich. Sie setzt sich zu ihm, legt ihre Hand auf seine und spricht erneut	00:42	27:44-28:26	
39		Einblendung: „Und warum wandern Sie immer allein?“	00:03	28:26-28:29	Einblendung
40	Hütte	Die beiden sitzen weiter am Tisch, der Ehemann ist weiter draußen mit dem Zerkleinern des Brennholzes beschäftigt.	00:36	28:29-29:05	
41		Einblendung: „Es war nur eine schmale Spalte im Gletscher des Palü - - aber sie ging hinunter ins Dunkle - - “	00:06	29:05-29:11	Einblendung
42	Hütte	Es werden Bilder der Spalte und der verunglückten Frau gezeigt. Krafft denkt daran.	00:31	29:11-29:42	
43		Einblendung: „Da drang flehend ein Hilferuf aus der eisigen Tiefe – Maria lebte noch.“	00:11	29:42-29:53	
44	Gletscher	Es folgen weitere Bilder von damals.	00:23	29:52-31:11	Abwechselnd Bilder aus dem Jetzt und der Geschichte

45		Einblendung: „Aber nur der Gletscherbach brauste drunten im Dunkel --“	00:03	31:11-31:14	Einblendung
46	Gletscher	Weitere Bilder als Krafft sich in die Gletscherspalte begab auf der Suche nach seiner Frau.	00:19	31:14-31:43	
47		Einblendung: „Maria!“	00:01	31:43-31:44	
48	Gletscher	Er sucht weiter nach ihr.	00:30	31:44-32:14	
49		Einblendung: „Und seitdem hält der Berg sie gefangen, in seinem Grab von Eis.“	00:05	32:14-32:19	
50		Bildliche Darstellung der vorigen Einblendung: Grab von Eis.	00:09	32:19-32:28	
51		Während Maria und Krafft noch in der Hütte sitzen, kommt ein Skitourengeher (jener Mann, der damals ins Tal gefahren war, um Hilfe zu holen). Er begrüßt Marias Ehemann und bald kommt Krafft hinzu. Der Neuankömmling betritt die Hütte und es wird Abendessen bereitet. Krafft ist noch draußen, als Maria ihn bittet zum Essen zu kommen.		32:28-35:00	
52		Einblendung: „Kommen Sie doch herein zum Essen!“	00:04	35:00-35:04	Einblendung
53	Hütte	Maria nimmt Herrn Krafft	00:41	35:04-35:45	

		an der Hand und sie gehen in die Hütte. Dann sitzen alle am Tisch und essen.			
54		Einblendung: „Weißt schon, dass morgen die Züricher Studenten kommen, um die Nordwand des Piz Palü zu versuchen?“	01:09	35:45-35:54	Einblendung
55		Herr Krafft steht vom Tisch auf und beginnt Pfeife zu rauchen.	00:28	35:54-36:22	
56		Einblendungen: „Die Wand ist halt das letzte große Problem hier am Palü.“ „Ist sie denn so schwer?“ „Er hat sie schon zweimal versucht – aber ohne Sicherung durch einen Zweiten ist's zu gefährlich.“	00:22	36:22-36:44	Einblendung
57	Hütte	Herr Krafft geht nach draußen. Der Neuankömmling verabschiedet sich von Maria und ihrem Mann.	00:19	36:44-37:03	
58		„Morgen komm' i wieder herauf.“	00:04	37:03-37:07	Einblendung
59	Hütte	Der Herr geht nach draußen und unterhält sich dort mit Krafft.	00:27	37:07-37:34	
60		Einblendungen: „I mein der Föhn kommt herunter – da wird's Eis wieder poltern	00:22	37:34-37:56	Einblendungen

		am Palü.“ „Aber den Ehrgeiz sollst endlich raus lassen aus den Bergen, Hannes!“			
61	Hütte	Maria und ihr Mann räumen die Küche nach dem Essen auf.	00:25	37:56-38:21	
62		Einblendung: „Meinst nicht, wir sollten ihn nicht allein gehen lassen?“	00:02	38:21-38:23	Einblendung
63	Hütte	Krafft beobachtet das Paar und schreibt dann ins Hüttenbuch, dass er am frühen Morgen allein zur Nordwand aufbreche. Dann legt Maria sich schlafen.	01:19	38:23-39:42	
64		Einblendung: „Sie sollte sich nicht an die Auss enwand [sic!] legen – da zieht es zu stark herein durch die Fugen.“		39:42-39:50	Einblendung
65	Hütte	Es ist Nacht, die drei schlafen auf einem Bett. Krafft berührt Maria im Schlaf, was deren Mann bemerkt:	04:21	39:50-44:11	
66		Einblendung: „Warten Sie einen Moment, ich gehe mit.“	00:04	44:11-44:15	Einblendung
67	Hütte / Berg	Marias Mann zieht sich an und hinterlässt ihr einen Brief, dass er mit Krafft auf		44:15-46:21	

		den Gipfel gehen würde. Doch Maria erwacht gleich danach, liest den Brief und kommt nach.			
68		Einblendungen: „Ihr könnt mich doch nicht allein auf der Hütte lassen - Ihr müsst mich mitnehmen!“ „Nein – Das ist nichts für ein Mädchen.“	00:08	46:21-46:29	Einblendung
69	Berg	Krafft überlegt und willigt ein. Sie ziehen los.	01:33	46:29-48:02	
70		Einblendung: „Schauen Sie, das ist die gefährliche Eiswand, unter der wir das große Couloir queren müssen.“	00:05	48:02-48:07	Einblendung
71	Berg	Der Aufstieg auf Skiern beginnt.	01:26	48:07-49:33	
72		Einblendung: „In der phan- tastischen Welt des Glet- scherbruchs.“	00:03	49:33-49:36	
73	Berg	Bilder des Aufstiegs der drei sowie einer anderen Gruppe.	04:57	49:36-54:23	
74		Einblendungen: „Kinder - der Dr. Johannes ist vor uns.“ „Steigen wir doch direkt durch das Couloir an - nur so können wir ihn noch überholen.“ „Es wird ja nicht grad heut der ganze	00:35	54:23-54:58	Einblendung

		Dreck runterbrechen.“			
75	Berg	Aufstieg der Seilschaft ohne Probleme.	05:02	54:58-01:00:00	
76		Einblendung: „Von hier will ich vorgehen!“ „Ich will nicht immer hinterdreinlaufen.“ „Seien Sie vernünftig!“	00:31	01:00:00-01:00:32	Einblendung
77	Berg	Marias Mann geht schließlich doch voran.	00:36	01:00:32-01:01:08	
78		Einblendung: „Machen Sie schnell!“	00:03	01:01:38-01:01:41	
79	Berg	Marias Mann rutscht ab, als er von herabfallenden Schneemassen getroffen wird und stürzt am Seil mehrere Meter ab und verletzt sich am Kopf. Krafft steigt zu ihm ab und zieht ihn hoch. Als erneut Schneemassen herunterstürzen, verletzt sich Krafft am Bein.	04:35	01:01:41-01:06:16	
80		Einblendung: „Jetzt sind wir gefangen.“	00:03	01:06:16-01:06:19	Einblendung
81	Berg	Eine Lawine geht los und trifft die andere Bergsteigergruppe, bestehend aus mehreren Männern.	02:11	01:06:19-01:08:30	
82		Einblendung: „Not in den Bergen.“	00:03	01:08:30-01:08:33	Einblendung
83	Berg	Krafft schwingt in der Dämmerung eine Laterne	02:36	01:08:33-01:11:09	

		um Hilfe zu holen.			
84	Hütte	Der Bergfreund von Krafft liest in der Diavolezzahütte das Hüttenbuch und erkennt, dass Krafft, Hans und Maria von ihrer Tour nicht zurück sind. Daraufhin zieht er los um sie zu suchen.	00:51	01:11:09- 01:12:00	
85	Berg	Beim Aufstieg kommt er zur Unglücksstelle der verschütteten Bergsteiger. Er erkennt, dass bereits jede Hilfe zu spät kommt. Dann hört er die Hilferufe von Krafft und macht sich auf den Weg zu ihm.	02:41	01:12:00- 01:14:41	
86		Einblendung: „Wettersturz.“	00:01	01:14:41- 01:14:42	Einblendung
87	Berg	Krafft steht auf und gibt Hans seine Mütze.	02:53	01:14:42- 01:17:35	
88	Tal	Der Helfer kommt ins Tal um Hilfe zu holen. Er klopft an ein Fenster.	00:45	01:17:35- 01:18:20	
89		Einblendungen: „Notsignal am Palü“, „Jaja, i kim schon.“ „Pechfackeln und Bahren mitnehmen.“	0:17	01:18:20- 01:18:37	Einblendung
90		Die Helfer kommen zusammen und besprechen den Einsatz. Einblendung: „Wir gehen von Süden auf den Gipfel und versuchen	00:12	01:18:37- 01:18:49	Einblendung

		von dort in die Nordwand hinunter zu steigen.“			
91	Berg	Die Retter steigen auf Richtung Gipfel. Währenddessen immer wieder kurzer Schwenk zu Krafft, der weiterhin seine Laterne schwingt.	04:45	01:18:49- 01:23:34	
92		Einblendung: „Ihr geht mit mir hinauf in die Wand - -“ „Und ihr fahrt ein Stückchen durch den Bruch, da findet ihr einen, den's über die Spalte hinüber geworfen hat. Die anderen müssen drunten liegen.“		01:23:34- 01:23:55	Einblendung
93	Berg	Die Suchtrupps ziehen weiter. Dann Schwenk zu den Dreien in Bergnot. Krafft zieht seine Jacke aus und gibt sie Hans.	01:58	01:23:55- 01:25:53	
94		Einblendung: „Nehmen Sie meinen Sweater.“	00:02	01:25:53- 01:25:55	
95	Berg	Die Rettungstrupps dringen zu den Lawinenopfern vor und begeben sich in die Gletscherspalte. Sie bergen die toten Bergsteiger. Ein anderer Trupp begibt sich auf den Gipfel, um von dort aus in Richtung der drei in Bergnot geratenen abzustei-gen.	14:14	01:25:55- 01:40:09	

		Doch dies gestaltet sich schwierig und gelingt vorerst nicht.			
96	Ballsaal	Ein Herr liest aus einer Zeitung von den Unglücksfällen im Engadin.	00:53	01:40:09- 01:41:02	
97		Einblendung: „Die dritte Nacht.“	00:02	01:41:02- 01:41:04	Einblendung
98	Berg	Hans geht es zunehmend schlechter, Maria ist besorgt. Dann Einblendung: „Wenn ihm die Nerven versagen und es aus ihm herausbricht, dann müssen Sie mir helfen, Maria.“	01:51	01:41:04- 01:42:55	
99	Berg	Hans scheint völlig durchzudrehen und geht immer näher an den Abgrund, Krafft versucht ihn zurückzuhalten, es entsteht ein Gerangel, das Maria schließlich löst, indem sie Hans die Arme mit einem Seil verknotet. Am nächsten Morgen:		01:42:55- 01:46:25	
100		Einblendungen: „Kann man ihn nicht losbinden?“ „Er würde sich sofort hinunterstürzen um seine Qualen zu beenden.“	00:02	01:46:25- 01:46:27	Einblendung
101	Berg, Luftraum	Ein Flieger kommt den Suchtrupps zu Hilfe und versucht die Position der	13:09	01:46:27- 01:59:35	

		Verunglückten zu ermittelt. Er findet sie und gibt deren Position an die Helfer weiter.			
102		Fokus auf Hans, Maria und Dr. Krafft; Einblendung: „Hans, er friert.“	00:02	01:59:35- 01:59:37	
103	Berg	Krafft gibt Hans seine Jacke und friert danach selbst. Maria schläft ein. Krafft steht auf, schreibt einige Wörter in ein Büchlein, legt dieses nahe an Maria und klettert ein paar Meter nach oben.	04:12	01:59:37- 02:03:49	
104		Einblendung: „Sein letzter Gang.“	00:03	02:03:49- 02:03:52	Einblendung
105	Berg	Der Helfer erreicht die Stelle, wo sich Maria und Hans befinden. Er liest die Zeilen von Krafft, die sagen, man möge ihn lassen wo er ist.	02:43	02:03:52- 02:07:35	
106	Kapelle	Die Dorfbewohner sind in der Kirche und beten.	00:07	02:07:35- 02:07:42	
107		Einblendung: „Aber der Berg tobt.“	00:02	02:07:42- 02:07:44	Einblendung
108	Berg/Tal	Bilder des tobenden Berges während der Rettungsaktion. Dann Fokus auf Dorfgemeinde. Einige beten, dann Aufruhr als die Helfer auf Skiern ins Tal	03:07	02:07:44- 02:10:51	

		gefahren kommen.			
109		Einblendung: „Sie kommen, sie kommen!“	00:02	02:10:51- 02:10:53	
110	Dorfplatz	Die Helfer kommen im Dorf an und werden von den Angehörigen erwartet.	00:30	02:10:53- 02:11:23	
111		Einblendung: „Zwei sind gerettet auf der Hütte oben!“	00:02	02:11:23- 02:11:25	
112	Hütte	Hans und Maria werden auf der Hütte gepflegt. Beide erwachen.	01:08	02:11:25- 02:12:33	
113		Einblendung: „Und wo ist der Dr. Johannes?“	00:02	02:12:33- 02:12:35	Einblendung
114	Hütte	Christian zeigt Maria die Zeilen von Dr. Krafft, woraufhin einige Bilder von ihm erscheinen, die ihn im Eis zeigen.	01:00	02:12:35- 02:13:35	
		Einblendung: „Ende“	00:01	02:13:33- 02:13:34	Einblendung

### 13.3 Begründung der Filmauswahl

Arnold Fancks Filme bilden die erste und eine der entscheidendsten Etappen in der Bergfilmgeschichte. Unter seinen Werken finden sich Dokumentarfilme und Spielfilme. Da das Genre aber nach seiner Schaffenszeit eher in die Richtung der Spielfilme drängte, soll auch einer dieser Spielfilme in die Analyse eingebunden werden. Stellvertretend für die Bergfilmära des Arnold Fanck fällt die Wahl auf „Die weiße Hölle vom Piz Palü“. Wie bereits im Kapitel 6 erläutert, wird dieser Film mitunter als Hauptwerk Fancks bezeichnet. Es handelt sich dabei zwar um einen Stummfilm, was das Vergleichen mit jüngeren Filmen aus der Tonfilmära etwas

erschwert, doch auch diese Entwicklung ist eine Veränderung, die es bei der Analyse eines Genres zu beachten gilt.

### **13.4 Resonanz**

Horak beschreibt die Kritiken zum Film „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ als durchwegs positiv. Er verweist an dieser Stelle auf Zeitungsberichte, die kurz nach der Premiere den Erfolg des Films unterstrichen hätten. Zitiert wird unter anderen ein zeitgenössischer Artikel aus der Lichtbild-Bühne des Jahres 1929. In diesem von L.E. Walden verfassten Artikel, ist die Rede von einer „an das Unfassbare grenzenden Meisterleistung“. (Walden, 1929) Gelobt werden hier vor allem die „majestätischen“ Naturaufnahmen und die Leistung der Kameraleute, die es vollbracht haben, diese Bilder einzufangen, der Plot hingegen wird kaum erwähnt.

### **13.5 Inhaltzusammenfassung**

Durch Unachtsamkeit verliert Dr. Johannes Krafft seine Frau Maria bei einer Bergtour am Piz Palü. Während sie einander küssen, geht eine Lawine los und reißt Maria in eine Gletscherspalte. Krafft ist daraufhin geplagt von Schuldgefühlen und begibt sich aus Trauer um seine verstorbene Frau immer wieder auf den Piz Palü. Bei einem dieser Ausflüge trifft er auf ein Liebespaar, das er beim Aufstieg begleitet. Hans, Maria und Dr. Krafft unternehmen gemeinsam eine Tour durch die Nordwand des Piz Palü. Eine Gruppe von Bergsteigern war ihnen gefolgt, wird aber unterwegs von einer Lawine getroffen und alle Mitglieder der Seilschaft sterben.

Hans, der die Führung der Gruppe übernommen hat, stürzt. Er wird zwar aufgefangen, doch verletzen sich dabei sowohl er selbst als auch Krafft, der ihn am Seil gehalten hat. Ein weiterer Aufstieg ist unmöglich und so warten die drei auf einem Vorsprung im Eis auf Rettung. Erst nach Tagen werden die drei gefunden, Krafft hatte in dieser Zeit seine Kleidung an die beiden abgegeben und war selbst davongegangen um sein Leben dem Eis zu überlassen, wie er es in einem Abschiedsbrief formuliert.

## **13.6 Ausprägung der genretypischen Charakteristika**

### **Heroismus**

Die Figur des Helden spiegelt der vom Schicksal geprüfte Dr. Johannes Krafft wider, dessen Name schon Symbolcharakter hat. Er verliert zunächst seine Frau und große Liebe bei einem Unglück am Berg. Daraufhin streift er als Einzelgänger und Sonderling durch die Berge. Wenngleich er traurig und teils verbittert, so ist doch bemerkenswert, dass er ganz alleine in der Einsamkeit des Hochgebirges zurechtkommt.

Die Begegnung mit Maria und Hans bringt ihn derart durcheinander, dass er in alten Erinnerungen zu wühlen beginnt. Maria erinnert ihn sehr an seine damalige Geliebte und er fühlt sich ihr sehr nahe. Doch er hegt keine Eifersucht den beiden gegenüber, denn er verhält sich auch Hans gegenüber sehr fair und zuvorkommend. Er wirkt erfahren und kümmert sich während des Aufstiegs immer wieder um das Wohlergehen seiner Begleiter Hans und Maria. Fast märtyrerhaft gibt er seine Kleidungsstücke an Hans und Maria ab, als sie zu frieren beginnen und die Lage am Berg zunehmend bedrohlicher wird. Als die Rettung naht, macht er sich davon. Er überlässt sein Schicksal dem Berg, klettert einige Meter hoch und legt sich – leicht bekleidet – in eine kleine Höhle im Fels. Man kann es wohl Selbstmord nennen, denn sein Zustand ist bereits sehr schlecht und überdies hinterlässt er einen Abschiedsbrief, der seine möglichen Retter auffordert, ihn nicht zu suchen.

Was die Figur des Helden unterstreicht, ist eine gewisse soziale Isoliertheit. Zwar schafft er es, durch seine Taten eine besondere Wirkung beim Publikum zu erlangen, nicht aber durch sein Verhalten im alltäglichen Umgang mit anderen Menschen. Die ersten Momente, nachdem er auf der Hütte aufgetaucht ist, wirken bedrückend. Er spricht kaum und die fröhliche Stimmung zwischen den beiden Liebenden, die bislang alleine auf der Hütte waren, kippt schlagartig. Er wirkt zunächst wie ein Eindringling in die Idylle der Zweisamkeit, am Ende des Films hingegen ist er es eigentlich, der das Schicksal des Liebepaares ins Positive kehrt und eine Tragödie der beiden Liebenden verhindert.

### **Das Drama am Berg**

Das Drama beruht hier auf einer schon zuvor passierten Tragödie. Am Beginn des Films erzählen einige Bilder die Geschichte eines Liebespaares, das einem Lawinenabgang zum Opfer fällt. Die Frau wird getroffen, stürzt daraufhin in eine Gletscherspalte und ihr Geliebter kann die Katastrophe nicht mehr abwenden. Nach dieser Rückblende wird ein anderes Paar gezeigt, das Jahre später einen ebenso romantischen Ausflug in die Bergwelt des Engadins

unternimmt. Die Parallelen zwischen den beiden Paaren sind offensichtlich: Das Alter, die Lebenssituation und sogar äußere Ähnlichkeiten lassen Parallelen der Geschehnisse antizipieren.

Das Dreiergespann um Dr. Krafft, Hans und Maria begibt sich gemeinsam in die Nordwand des Piz Palü. Dank der Erfahrung von Dr. Krafft, kommen die drei zunächst sicher voran. Er ist es auch, der Hans bremst, als dieser zu übermütig wird. Es ist wie in der vorangegangenen Rückblende der Abgang einer kleinen Lawine, der die Seilschaft in Schwierigkeiten bringt, eine übermenschliche Gewalt, die nicht hätte verhindert werden können. Als Nebengeschehen ereignet sich kurz davor ein weitaus größeres Drama, dem aber nur wenig Fokus gilt. Eine weitere Lawine trifft eine andere Bergsteigergruppe, die sich zum Ziel setzt, Dr. Krafft und dessen Begleiter zu überholen. Alle Mitglieder der Seilschaft werden in die Tiefe gerissen und wie sich später herausstellt getötet.

### **Leistungs- und Konkurrenzdenken**

Das Konkurrenzdenken rund um die Erstbesteigung eines Gipfels oder Erstbegehung einer bestimmten Route spielt hier noch weniger eine Rolle als dies bei anderen Filmen der Fall sein wird. Dies mag daran liegen, dass dieser Film aus einer Zeit stammt, die noch vor den großen Erstbegehungen und dem Lösen der letzten Probleme der Alpen war.

Nichtsdestotrotz ist an einer Stelle des Films ein klares Konkurrenzdenken erkennbar: Als die Seilschaft bestehend aus mehreren Männern erfährt, dass auch Dr. Krafft unterwegs auf den Gipfel ist, setzt diese sich zum Ziel möglichst vor ihm den Gipfel zu erreichen. Um dies zu schaffen, wählen sie eine Aufstiegsroute, die jener von Krafft folgt. Völlig außer Acht gelassen wird dabei die Gefahr, die diese Routenwahl mit sich bringt. Als ob sie dafür bestraft würden, geht eine Lawine ab und erfasst sie alle.

### **Die Natur als Gegenspielerin**

Die Katastrophe wird in beiden Fällen, also sowohl in der eigentlichen Geschichte, als auch in der am Beginn erzählten Rückblende, durch einen Lawinenabgang ausgelöst. In beiden Fällen passiert dies nicht durch menschliches Versagen oder Unachtsamkeit, sondern entspringt einer Naturgewalt. Das warme Wetter am Vortrag bringt eine Veränderung der Schneeverhältnisse, wodurch es zum Abgang der Lawine kommt. Die Seilschaft kommt trotz guter Ausrüstung und vorsichtigem Handeln in Gefahr. Die Natur samt Wetterkapriolen tritt hier definitiv als Protagonist auf. Wie Ines Walk es formuliert, ist die Rolle der Natur am Beginn meist eine unbedeutende. Es scheint einer Regel zu folgen, dass immer „wenn die Geschichte auf ihren

Kulminationspunkt zustrebt, ist das Wetter wie entfesselt“. (Walk, Online). Überdies ist Walk der Meinung, das Wetter wäre direkt proportional zur Stimmung der Protagonisten. Auch das ist im Filmbeispiel von Arnold Fanck der Fall. Als die beiden Liebenden auf der Hütte ankommen, lacht die Sonne und unterstreicht die Unbeschwertheit des jungen Paares.

## 14 LUIS TRENKER, „DER BERG RUFT“

### 14.1 Begründung der Filmauswahl

„Der Berg ruft“ entstand in einer Zeit, in der Luis Trenker sich bereits dem Tonfilm zugewandt hatte. Für diesen Film zog er den Stoff seines früheren Films, der sich „Kampf ums Matterhorn“ nannte, heran und bearbeitete diesen neu. Kritiker bezeichneten diesen Film zu verschiedenen Zeitpunkten als einen sehr wertvollen für die Geschichte des Bergfilms. So sprach Brandler im Zusammenhang mit „Der Berg ruft“ (vgl. Kapitel 6) von einem „Meilenstein in der Entwicklung des alpinen Films.“ (Brandler, 2008, S. 301) „Der Berg ruft“ ragt nicht nur in der langen Reihe der Bergfilme hervor, sondern stellt auch in Trenkers Werk allgemein eine Besonderheit dar. Es ist das einzige Mal, dass Trenker sich ausschließlich einer Bergsteigergeschichte widmet.

Im Vergleich zum vorab analysierten Film von Arnold Fanck, stammt dieser hier aus einer anderen „Epoche“ des Bergfilms. Es war bereits ein erstes Mal ruhig um das Genre geworden und Trenker gelingt es, mit diesem Film für eine neue, möglicherweise noch selten da gewesene Resonanz in der Gesellschaft zu sorgen.

### 14.2 Rahmeninformationen

<b>Regie:</b>	Luis Trenker
<b>Drehbuch:</b>	Luis Trenker, Hans Sassmann
<b>Drehorte:</b>	Matterhorn, Zermatt, Wallis;
<b>Welturaufführung:</b>	06.01.1938 in Deutschland

<b>Kamera:</b>	Sepp Allgeier, Albert Benitz, Walter Riml, Otto Martini, Klaus von Rautenfeld;
<b>Darsteller/innen</b>	Luis Trenker, Heidemarie Hatheyer u.a.
<b>Produktion</b>	Luis-Trenker-Film
<b>Länge</b>	95 Minuten

( König & Trenker, 1992, S. 347 sowie IMDB [www.imdb.com](http://www.imdb.com))

### 14.3 Sequenzprotokoll „Der Berg ruft“

Nr.	Ort	Handlung	Dauer	Zeit	Bemerkung
1		Vorspann: Namen der Mitwirkenden	02:00	00:00-02:00	
2	Matterhorn/Alm	Blicke aufs Matterhorn; Fokus auf Männer bei der Heuarbeit im Freien am Fuße des Matterhorns. Eine Gerölllawine geht los und trifft einen der Arbeiter. Die anderen kommen herbei und tragen den Mann weg.	02:15	02:00-04:15	
3		Einige Männer blicken durch ein Fernrohr und suchen einen Bergsteiger, finden ihn aber nicht. Dann geht eine Frau zum Fernrohr und sieht diesen sofort.	00:37	04:15-04:52	
4	Matterhorn, Wand	Ein Kletterer klettert ungesichert in der Wand und kommt schnell voran. Das Wetter schlägt um, er kehrt um und steigt ab. Sein Kollege be-	03:08	04:52-08:00	

		ginnt ihn bereits vom Basislager aus zu suchen. Die beiden begegnen sich und kehren miteinander zum Zelt zurück. Dort bleiben sie eine Weile, dann gehen sie ins Tal.			
5	Wirtshaus	Die Männer an einem Tisch unterhalten sich.	00:14	08:00-08:14	
6	Wirtshaus	Antonio und Luc, die beiden Bergsteiger kommen in die Gaststube. Man redet schlecht über sie und spottet. Antonio unterhält sich auch mit Felizitas, der Wirtstochter. Doch deren Vater ist nicht einverstanden mit diesem Umgang. Antonio verlässt das Wirtshaus.	04:11	08:14-13:05	
7	Elternhaus Antonio	Antonios Mutter erwartet ihn bereits. Dann Diskussion über das Bergsteigen. Die Mutter hat Angst und möchte dass Antonio damit aufhört.	01:13	13:05-14:18	
8	Berg	Antonio klettert alleine durch die Wände, als er Eduard Whymper, einen bekannten englischen Bergsteiger trifft. Dieser unterbreitet ihm ein Angebot, gemeinsam die Erstbesteigung des Matterhorns zu versuchen. Antonio lehnt zunächst ab, erklärt	14:01	14:18-28:17	

		sich dann doch bereit ihn auf den Gipfel zu führen. Sie brechen die Tour allerdings ab, da es zu schwierig ist. Whymper ist enttäuscht und hält den Abbruch für eine Intrige, woraufhin er es alleine nochmal versucht. Er stürzt einige Meter ab, Antonio Carell birgt ihn und bringt ihn ins Tal.			
9	Tal	Carell verarztet den verletzten Whymper und als dieser transportfähig ist, wird er mit einer Kutsche losgeschickt. Sie verabschieden sich mit der Abmachung, im darauffolgenden Jahr gemeinsam den Gipfel zu besteigen.	01:28	28:17-29:45	
10		Carrel und andere Männer bei der Holzarbeit. Felicitas bringt ihn einen Brief, der gerade gekommen ist. Es ist ein Schreiben des italienischen Ministeriums, das ihn nach Turin einlädt, um etwas zu besprechen.	02:20	29:45-32:05	
11		Carrel ist mit seinem Begleiter in Turin. Dort wird ihm der Vorschlag unterbreitet, eine Förderung für die Teilnahme an der Erstbesteigungs-Expedition. Doch Carrel lehnt	03:28	32:05-35:33	

		ab, weil er bereits Whympers sein Wort gegeben hat.			
12	Zermatt, Wohnhaus	Ein Ehepaar unterhält sich über die Zeitungsmeldung, dass die Italiener eine Expedition auf den Berg schicken wollen, allerdings von italienischer Seite aus. Der Mann beklagt sich, dass dies das Aus für den Zermatter Tourismus wäre.	00:46	35:33-36:19	
13	Hotel Monte Rosa	Whympers kommt an und wird herzlich begrüßt. Schnell stellt sich heraus, dass er mit Carrel verabredet ist, um die Erstbesteigung zu besprechen.	01:55	36:19-38:14	
14	Wohnraum	Zwei Männer, darunter der Dorfwirt, sprechen darüber, was Carrel wohl in Turin gewollt hat	00:30	38:14-38:48	
15	Gaststätte Favre, Besprechungsraum	Signor Giordano kommt an und bittet um ein Gespräch mit Herrn Favre. Er wird hineingebeten, dann erkundigt er sich nach Carrel und dessen Treiben. Er erklärt den Herren die Bedeutung einer Erstbesteigung für das Dorf.	01:06	38:48-39:54	
16	Wirtshaus	Whympers und Carrel treffen ein.	01:09	39:54-41:03	
17	Gaststätte Favre, Bespre-	Einige Herren sitzen um den Tisch und besprechen, dass	00:30	41:03-41:33	

	chungsraum	Carrel auf keinen Fall zusammen mit Whymper die Erstbesteigung unternehmen darf. Es dürfe kein Ausländer an der Erstbesteigung beteiligt sein.			
18	Wirsthaus	<p>Whymper erklärt Carrel, dass sie unbedingt von der Schweizer Seite aus auf das Matterhorn steigen müssten, nur so sei die Erstbesteigung zu schaffen. Carrel jedoch hat Bedenken ob seiner Heimatgemeinde. Whymper lässt nicht von seinem Plan ab und verabschiedet sich, in Erwartung Carrel zum ausgemachten Zeitpunkt des Aufstiegs zu treffen.</p> <p>Die Dorfgemeinschaft stellt Carrel zur Rede, was er mit dem Engländer zu suchen habe und bezeichnet ihn als Verräter, falls er tatsächlich von Schweizer Seite aus auf den Berg stiege. Carrel verlässt den Raum und sucht Rat bei Felicitas.</p>		41:33-46:00	
19	Gaststätte	Der Dorfwirt überzeugt Luc, dass Carrel dabei ist einen Fehler zu machen und schickt ihn daraufhin zu	01:39	46:00-47:39	

		Whymper um diesem zu erzählen, dass Carrel sich entschuldigen lasse und nicht mit ihm auf den Berg ginge.			
20	Zermatt	Bei einem Festabend bekommt Whymper die Nachricht, dass Carrel nicht mit ihm kommen würde. Als Luc ihm dies bestätigt und auch jenen Pickel zurückgibt, den Whymper Carrel als Geschenk überreicht hatte, ist dieser sehr enttäuscht.	03:11	47:39-50:50	
21	Breuil	Carrel erfährt von Luc, dass Whymper zusammen mit einer Schweizer Seilschaft, ohne ihn auf den Gipfel ginge. Daraufhin gibt er Signor Giordano sein Wort, mit ihm die Tour zu unternehmen.	04:55	50:50-55:45	
22	Berg	Die beiden Seilschaften beim Aufstieg. Beide kommen gut voran. Carrel und seine Leute sind jedoch etwas hinten nach.	13:47	55:45- 01:09:32	
23	Breuil	Jemand erblickt durch ein Fernrohr Männer am Gipfel und hält sie für Carrel und seine Kollegen. Die Dorfbewohner jubeln.	00:03	01:09:32- 01:09:35	
24	Berg	Carrel sieht von unterhalb des Gipfels, dass sich dort Menschen befinden und er-	01:48	01:09:35- 01:11:23	

		kennt sofort, dass Whympers es vor ihm geschafft haben muss. Er und seine Männer kehren um.			
25	Zermatt/Breuil	Die Dorfbewohner Zermatts und Breuils jubeln in der Annahme ihre Männer hätten den Gipfel bestiegen.	00:15	01:11:23- 01:11:38	
26	Gipfel	Whympers schreibt die Mitglieder der erfolgreichen Seilschaft auf einen Zettel und hinterlässt diesen am Gipfel. Dann machen sie sich auf den Rückweg. Doch als einer der Männer das Gleichgewicht verliert und abstürzt, reißt das Seil und vier der Männer stürzen ab. Whympers und die anderen können nur zusehen.	04:17	01:11:38- 01:15:55	
27	Hotel, Zermatt	Es werden Feierlichkeiten vorbereitet. Dann betritt Whympers mit den anderen beiden Überlebenden den Raum und berichtet was passiert ist. „Das Seil ist gerissen.“ Als der Seilmacher das hört, meint er, seine Seile würden niemals reißen und Whympers hätte das Seil zerschnitten. Dieses Gerücht verbreitet sich.	02:32	01:15:55- 01:18:27	
28	Wirtshaus	Carrel erfährt von den tragi-	01:38	01:18:27-	

		schen Neuigkeiten und auch davon, dass Whymper beschuldigt werde, das Seil zerschnitten zu haben. Daraufhin steht er auf um herauszufinden, was wirklich passiert ist.		01:20:05	
29	Breuil	Carrel zieht davon, um das Seil zu suchen. Felicitas hinterher. Schließlich geht er aber auf den Berg, um das Seil zu suchen.	02:20	01:20:05- 01:22:25	
30	Gerichtssaal	Der Fall Whymper wird aufgerollt und Zeugen vernommen.	01:47	01:22:25- 01:24:12	
31	Berg	Carrel beim Aufstieg in der Abenddämmerung.	00:19	01:24:12- 01:24:31	
32	Gerichtssaal	Whymper wird befragt warum die gemeinsame Erstbesteigung zwischen Carrel und ihm geplatzt ist.	00:36	01:24:31- 01:25:07	
33	Berg, Gipfel	Carrel erreicht den Gipfel und liest den Brief, den Whymper hinterlassen hat. Darin steht etwas von Carrels Verrat an Whymper. Carrel realisiert, dass es sich bei dem Zwist zwischen den beiden um eine Intrige gehandelt haben muss.	01:38	01:25:07- 01:26:45	
34	Gerichtssaal	Felicitas erklärt, dass Carrel sicherlich noch erscheinen wird.	01:00	01:26:45- 01:27:45	

35	Berg	Carrel sucht und findet das gerissene Seil.	01:21	01:27:45- 01:29:06	
36	Gerichtssaal	Vernehmung der Ehefrau eines der verstorbenen Bergsteigers.	01:58	01:29:06- 01:31:04	
37	Berg	Carrel ist beim Abstieg, als er ausrutscht und viele Meter den Hang hinunterstürzt.	00:13	01:31:04- 01:31:17	
38	Gerichtssaal	Carrel stürzt in den Saal und legt das gerissene Seil auf den Tisch des Richters. Dieser erkennt den Wert des Beweisstückes und die Menge jubelt. Whymper dankt Carrel und Felicitas fällt ihm um den Hals.	01:49	01:31:17- 01:33:06	
39	Berg	Whymper und Carrel am Gipfel des Matterhorns.	00:55	01:33:06- 01:34:01	
40		Einblendung: ENDE	00:06	01:34:01- 01:34:07	Einblendung

#### 14.4 Inhaltzusammenfassung

„Der Berg ruft“ erzählt die Geschichte der Erstbesteigung des Matterhorns und bezieht sich somit auf eine der „bedeutendsten und zugleich dramatischsten Ereignisse der Alpingeschichte.“ (König, 2001, S. 45) Trenker hält sich weitgehend an die Historie, fügt dem Ganzen aber eine Liebesgeschichte hinzu. Die Hauptperson des Antonio Carrel wird als Taugenichts dargestellt, der einen sehr schwierigen Stand in der Gesellschaft hat.

Antonio Carrel, Bürger des Südtiroler Dorfs Breuil und erfahrener Bergsteiger setzt sich zum Ziel diesen Berg als Erster zu besteigen. Eduard Whymper, englischer Bergsteiger, will zusammen mit Carrel diese Unternehmung wagen. Da die Route der beiden von der Schweizer

Seite ausgehen würde, fürchten die Italiener einen Nachteil für den örtlichen Tourismus. Durch eine Intrige wird Whympers und Carrels Projekt zerschlagen und es entbrennt ein Wettstreit zwischen zwei Seilschaften. Whymper und seine Männer schaffen es als erste auf den Gipfel, beim Abstieg allerdings reißt ein Seil und vier der sieben Männer stürzen in den Tod. Die Dorfgemeinschaft unterstellt Whymper, er hätte das Seil zerschnitten. Erst als Carrel, der sich, überzeugt von Whympers Unschuld, auf die Suche nach dem abgerissenen Seil macht, dieses findet und dem Richter vorlegt, ist Whympers Unschuld bewiesen.

## **14.5 Resonanz**

Dieser Film stellt gewissermaßen die Fortsetzung der Fanck'schen Filmära dar. „War Fanck Pionier, so hat Trenker damit diese Tradition fortgesetzt, den Filmstil in mancher Hinsicht noch verfeinert [...].“ (König & Trenker, S. 239) Trenker setzte bei diesem Film alles daran, seinen eigenen Ansprüchen zu genügen. Da es sich bei „Der Berg ruft“ um die Überarbeitung eines alten Stoffes handelt, war Trenker hier bemüht, die Geschichte zu perfektionieren und dahingehend zu verbessern, was er an der ersten Versionen zu kritisieren hatte. (König & Trenker, 1992, S. 233) Dies zu tun, sei Trenker gelungen und auch er selbst sei mit dem Resultat zufrieden gewesen, schreiben König & Trenker weiters. (1992, S. 238) „Ihm gelingt mit dieser Mischung aus mystischem Berg, hehrem Alpinismus, holder Liebe und ganz profaner Eifersucht der wohl herausragendste Bergfilm, der nicht von Arnold Fanck erdacht und realisiert worden ist.“ (König, 1997, S. 113) König spricht allerdings auch davon, dass sich die Kritik jener, die den Bergfilm als Landschaft verherrlichend, Helden verehrend und braun gefärbt bezeichneten, oftmals gegen diesen Film richtete.

## **14.6 Ausprägung der genretypischen Charakteristika**

### **Heroismus**

Der Heroismus findet in „Der Berg ruft“ einen Höhepunkt. Die Figur des Carrel ist Luis Trenker auf den Leib geschnitten und symbolisiert einen – wie es Trenker selbst formuliert „großherzigen, selbstlosen Helden.“ (Trenker, 1992, S. 238) Zwar wird Carrel von der Gesellschaft für sein nutzloses Treiben verachtet. Dem Gerede des Volkes schenkt Carrel aber keine Beachtung. Immer wenn Carrel in einem Streit seine Stimme mit mahnendem Ton erhebt oder

den Spöttern einen strengen Blick zuwirft, verstummen seine Kontrahenten. Dies zeigt, dass er zwar vom Volk gespottet, doch aber auch sehr geachtet wurde. „Großherzig“, wie Trenker es beschreibt, handelt Carrel als er allein unter widrigsten Bedingungen den Gipfel erklimmt, um nach einem Beweisstück zu suchen, das Whymper entlasten könnte. Darüber hinaus ist vor allem die Unbeirrbarkeit des Antonio Carrel zu erwähnen: Er steht zu seinem Wort und lässt sich auch nicht durch ein verlockendes Angebot der italienischen Regierung davon abbringen, mit dem Engländer Whymper auf den Berg zu steigen.

Dass Trenker den Heroismus auf ein Maximum treibt, wird von Filmkritikern unterstrichen. So schreibt Weinsheimer „[...]während Trenker mit Filmen wie *Der Berg ruft* (1937) den bei Fanck noch vergleichsweise subtilen und als Idealbild verstandenen Heroismus, an dem die Protagonisten zugrunde gehen, in unverhohlenen Männlichkeits- und Ehrenkult verwandelt.“ (Weinsheimer, 2007, S. 67)

### **Das Drama am Berg**

Das Drama ist hier vorgegeben, da die Geschichte auf einer realen Geschichte rund um die Erstbesteigung des Matterhorns basiert. Dass damals 1865 tatsächlich vier Bergsteiger der siebenköpfigen Seilschaft ums Leben kamen, scheint bestätigt. (König, 1997, S. 113) Dass Trenker diese Geschichte wählt, liegt zunächst sicherlich daran, dass das Thema der Erstbesteigung in den 1930er Jahren höchst aktuell war. Darüber hinaus lässt sich eine spannende Berggeschichte, in der es um Leben und Tod geht, gut verkaufen.

Die Tragödie passiert im Film kurz nach der erfolgreichen Erstbesteigung rund um den englischen Bergsteiger Eduard Whymper. Beim Abstieg verliert ein Unerfahrener unter den Kletterern das Gleichgewicht und stürzt. Das Seil reißt und es stürzen vier der Kameraden in den Tod. Whymper überlebt und er kehrt ins Dorf zurück mit der tragischen Nachricht über den Tod der vier Bergsteiger. Die Nachricht wird im Dorf zunächst mit großer Trauer aufgenommen, kurz darauf kommen Vorwürfe gegen Whymper hinzu.

### **Leistungs- und Konkurrenzdenken**

Die Bergkameradschaft ist zunächst stärker als der eigene Ehrgeiz. Die beiden Bergsteiger Antonio Carrel und Eduard Whymper haben einander ihr Wort gegeben, miteinander den Versuch einer Erstbesteigung zu unternehmen. Erst als die beiden durch eine Intrige gegeneinander ausgespielt werden, kämpft jeder für sich. Und jeder möchte für sich die Erstbesteigung verbuchen können. So entsteht ein Wettlauf auf den Gipfel, Whympers Seilschaft be-

stehend aus einigen Schweizer Bergsteigern, und Carrels Seilschaft besteht aus Italienern. Als sich Carrel und seine Leute knapp unter dem Gipfel befinden, ist Whymper bereits oben. Carrel sieht dies und ist dermaßen enttäuscht, dass er sofort umkehrt ohne auch nur am Gipfel gewesen zu sein. Zudem spotten Whymper's Leute über Carrel, den sie einige Meter unterhalb entdecken. Der Wettstreit ist voll entbrannt und Whymper kann ihn für sich entscheiden. Der Konkurrenzkampf zwischen den beiden ist einzig und allein von den jeweiligen Dorfgesellschaften inszeniert worden und wäre nie ausgebrochen, hätten nicht andere die beiden Bergsteiger trennen wollen.

Als Whymper ins Dorf zurückkehrt mit der traurigen Nachricht, vier Mitglieder der Seilschaft wären tödlich verunglückt, glaubt Carrel als einziger an seine Unschuld und will diese beweisen. Es gelingt ihm und die Bergkameradschaft ist letzten Endes stärker als der gesellschaftliche Druck.

Welch große Rolle der sportliche Ehrgeiz spielt, ist in mehreren Szenen zu erkennen. Als Carrel die andere Seilschaft am Gipfel erblickt, ist er entfesselt und zutiefst enttäuscht. Als Whymper hingegen beim ersten Versuch, gemeinsam auf den Gipfel zu steigen, müde wird und ihn die Kräfte verlassen, ignoriert er dies und bringt sich selbst damit in Gefahr.

### **Die Natur als Gegenspielerin**

Wind und Wetter treten auch hier als Multiplikator der Spannung auf, allerdings nicht wie es im vorangehenden Film der Fall ist, als es um Leben und Tod geht. Als sich das Drama rund um die vier Bergsteiger, die beim Abstieg in den Tod stürzen, ereignet, bleibt das Wetter nebensächlich. Dunkle Wolken ziehen erst auf, als Carrel sich ein zweites Mal auf den Berg wagt, um die Unschuld seines Kollegen zu beweisen. Erst als er sich am Gipfel befindet, wird das Wetter bedrohlich und man kann als Zuseher nicht erahnen, ob die Mission ein glückliches Ende finden mag.

Was den Auslöser der Katastrophe betrifft, kommt hier ein neuer Aspekt hinzu. Dass die vier Bergsteiger ihr Leben am Berg lassen, ist nicht durch unvorhersehbare Gewalten der Natur bestimmt, sondern durch menschliches Versagen in einer Extremsituation. Einer der Bergsteiger – ein unerfahrener unter ihnen – verliert das Gleichgewicht, als er schon völlig erschöpft und unkonzentriert ist. Durch seinen Sturz reißt er auch drei seiner Kollegen mit in die Tiefe. Dieser Last hält das Seil letztendlich nicht Stand und reißt.

## 15 PHILIPP STÖLZL, „NORDWAND“

### 15.1 Begründung der Filmauswahl

Dieser Film stellt uns bei der Analyse zunächst vor eine Problematik. Gedreht wurde zwar im 21. Jahrhundert, spielen soll der Film aber in den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Nichtsdestotrotz oder vielleicht genau deshalb soll „Nordwand“ in die Analyse aufgenommen werden, da er den Anspruch erhebt, das Genre neu aufzurollen. Der Film wird unter dem Gesichtspunkt analysiert, dass die Produzenten/innen dieses Films zwar auf Techniken und Filmwissen des 21. Jahrhunderts zurückgreifen konnten und dies auch taten. Dennoch wird beachtet, dass es sich um die Neubearbeitung eines historisch nicht ganz unbedenklichen Stoffes handelt.

Bei diesem Film handelt es sich um eine Geschichte, die auf Tatsachen beruht. Der Anspruch einer wahren Geschichte wird von vielen Kritikern zurückgewiesen, da zwar der Hauptstrang der Erzählung auf Tatsachen beruht, viele der Rahmenhandlungen aber frei erfunden sind.

### 15.2 Rahmeninformationen

<b>Regie:</b>	Philipp Stölzl
<b>Drehbuch:</b>	Christoph Silber, Philipp Stölzl, Rupert Henning, Johannes Naber
<b>Drehorte:</b>	Dachstein, Kleine Scheidegg
<b>Welturaufführung:</b>	09.08.2008, Locarno Film Festival
<b>Kamera:</b>	Kolja Brandt
<b>Darsteller/innen</b>	Benno Fürmann, Florian Lukas, Ulrich Tukur, Johanna Wokalek, ...
<b>Produktion</b>	Lunaris Film, MedienKontor Movie GmbH
<b>Länge</b>	126 Minuten

### 15.3 Sequenzprotokoll „Nordwand“

Se- que- nz Nr.	Ort	Handlung	Dauer	Zeit	Bemerkung
1	Innenräume	Luise blättert in Tonis Tourenbuch, liest Sätze daraus vor	01:26	00:40 – 02:06	Ouverture, Namen wer- den einge- blendet;  Gegen Ende dramatische Musik
2		Einblendung: „Nach einer wahren Geschichte!	00:02	02:06-02:08	
3	Kinosaal	Ufa – Filmvorführung einer Suchaktion an der Eiger Nordwand;  Luise sitzt im Kinosaal	01:05	02:08-03:13	Zunächst wird der Film aus- schnitt ge- zeigt, dann Schwenk zu voll besetz- tem Kinosaal, wo der Film gezeigt wird
4	Berlin, Straße	Luise geht an einem Schaufenster mit ausge- stellten Kameras vorüber und betrachtet eine da- von intensiv	00:09	03:14-03:23	
5	Berlin, Redaktion	Sitzung der Redaktion; man ist auf der Suche nach deutschen Berg-	02:03	03:23-05:26	

		steigern, die für eine Erstbesteigung der Eiger Nordwand sorgen könnten. Luise schlägt ihre Jugendfreunde Toni Kurz und Andi Hinterstoisser vor.			
6	Berlin, Redaktion	<p>Luise kocht Kaffee und bringt diesen zu ihrem Vorgesetzten Herrn Arau, der mit ihr ein Gespräch über ihre Jugendfreunde beginnt.</p> <p>Daraufhin fordert er sie auf, die beiden in ihrer Heimat Berchtesgarden aufzusuchen und einen Bericht über sie zu schreiben.</p> <p>Luise geht ab, Herr Arau und dessen Kollege unterhalten sich noch darüber.</p>	01:30	05:26-06:54	
7	Berchtesgarden, Kaserne	Toni und Andi befinden sich in der Kaserne und werden vom Hauptfeldwebel zurechtgewiesen	00:53	06:55-07:48	Einblendung: „Berchtesgarden – Gebirgsjägerkaserne“
8	Berchtesgarden	Toni und Andi machen sich auf Fahrrädern auf den Heimweg. Zuhause angekommen, packen	00:45	07:48-08:33	

		sie ihre Klettersachen.			
9	Berchtesgarden, Berg	Die beiden Freunde klettert eine neue Route, schlagen dafür neue Haken in den Fels. Andi fällt bei einem Quergang mehrere Meter ins Seil, die beiden schaffen es aber unverletzt auf den Gipfel. Dort bereden sie erstmals die Idee, die Eiger Nordwand zu besteigen. Toni ist zunächst dagegen, als Andi ihn fragt ob er Angst hätte, entgegnet er „I hab vor gar nix Schiss“.		08:33-13:07	
10	Berchtesgarden, Wohnhaus	Toni und Andi kehren nach Hause zurück. Dort wartet bereits Luise, die – mit ihrer Kamera bewaffnet – bereits beginnt Fotos zu schießen. Während Andi und Luise einander herzlich begrüßen, begegnet Toni ihr zurückhaltend.	01:32	13:07-14:39	
11	Berchtesgarden, Volksfest	Toni, Andi und Luise sind zusammen am Volksfest. Nach einem Tanz erzählt Luise den beiden, warum sie wirklich gekommen ist und von ihrem Plan,		14:39-18:30	

		<p>eine Reportage über die beiden zu schreiben. Andi ist begeistert, Toni lehnt ab. Daraufhin verlässt er das Lokal, Luise geht ihm nach. Toni lässt sich auch unter vier Augen nicht überzeugen, dennoch gesteht er Luise, dass er auf die gewartet hat.</p>			
12	Berchtesgarden, Wald	<p>Toni und Andi nehmen an einer Übung der Gebirgsjäger teil. Im Anschluss, beim Mittagessen, kommt abermals das Eiger-Thema zur Sprache. Toni beendet das Gespräch mit den Worten „Ich muss niemandem was beweisen [...] Ich kletter für mich, verstehst du, nur für mich.“</p>	01:07	18:30-19:37	
13	Berlin, Redaktion	<p>Luise und Herr Arau befinden sich in dessen Büro und sprechen über Toni und Andi. Luise gibt zu, dass aus der Geschichte mit den beiden wohl nichts werden wird. Herr Arau hat bereits zwei andere Bergsteiger</p>	01:09	19:37-20:45	

		im Auge.			
14	Berchtesgarden, Zimmer Toni	Toni sitzt/liegt am Bett und studiert stillschweigend eine Bergkarte;	00:28	20:45-21:13	
15	Berchtesgarden, Kaserne	Andi erbittet einen zwei-monatigen Urlaub, der Hauptfeldwebel lehnt ab. Dann kommt Toni hinzu und bittet ebenso um Beurlaubung.	00:56	21:13-22:09	
16	Berchtesgarden	Toni und Andi verlassen die Kaserne und radeln nach Hause.	00:23	22:09-22:32	
17	Berchtesgarden, Wohnhaus	Toni und Andi schmieden die benötigten Mauerhaken und bereiten die Tour vor.	00:35	22:32-23:07	
18	Berlin, Redaktion	Luise sitzt in der Dunkelkammer und arbeitet die in Berchtesgarden geschossenen Bilder aus. Herr Arau klopft an die Tür und tritt ein. Er bewundert die Fotos und unterbreitet Luise ein Angebot in die Schweiz zu fahren.	01:19	23:07-24:26	
19		Die radeln auf einer Forststraße im Gebirge.	00:43	24:26-25:09	
20	Bahn	Herr Arau und Luise sitzen im Zug, betrachten eine Karte und bestau-	00:49	25:09-25:58	Einblendung „Dienstag, 14.Juli“ und

		nen die Landschaft. Auch andere Zuggäste tun dies.			„Kleine Scheidegg – 2061 Meter“
21	Hotel/Hotelvorplatz	Reges Treiben; Touristen und Einheimische sind auf dem Platz.	01:07	25:58-27:05	
22	Kleine Scheidegg	Toni und Andi erreichen das Hochplateau mit ihren Fahrrädern und dem Gepäck. Sie schlagen neben anderen Bergsteigern ihr Basislager auf.		27:05-28:21	
23	Hotelrestaurant	Herr Arau und Luise sitzen mit einem Ehepaar am Tisch und essen zu Abend. Dabei erzählt Herr Arau überschwänglich von der Reportage über das Bergsteigen.	00:46	28:21-29:07	
24	Basislager	Toni und Andi treffen die österreichischen Bergsteiger Edi Rainer und Willy Angerer und unterhalten sich leicht spottend über deren Leistung.	00:40	29:08-29:48	
25	Hotelrestaurant	Die Erzählungen von Herrn Arau werden fortgeführt und von dem Herrn der mit am Tisch sitzt etwas ins Lächerliche gezogen.	00:34	29:48-30:22	

26	Basislager	Die vier Bergsteiger unterhalten sich über die politische Situation in Österreich und über die Bedeutung der Erstbesteigung	00:33	30:22-31:05	
27	Jungfernbahn	Die vier Hotelgäste (Luise, Herr Arau und das fremde Ehepaar) befinden sich mit anderen Leuten in der Jungfernbahn, deren Fahrt von einem Einheimischen kommentiert wird.	00:30	31:06-31:36	Einblendung „Mittwoch, 15. Juli“
28		Toni und Andi stehen vor der Wand und besprechen ihre geplante Route	00:24	31:36-32:00	
29	Station Eigerwand	Die Bahngäste erreichen die Station Eigerwand und bestaunen die Felswand von einem Aussichtsbalkon aus.	00:49	32:00-32:49	Einblendung „Eigerwand – 2865 Meter“
30		Toni und Andi betrachtet die Wand von der Ferne	00:13	32:49-33:02	
31	Station Eigerwand	Während die anderen Fahrgäste bereits wieder in den Zug gestiegen sind, bleiben Luise und Herr Arau noch stehen und versäumen damit die Abfahrt. Sie werden von einem Wächter, der ein kleines Zimmer bei der	00:36	34:00-34:36	

		Bergstation bewohnt, aufgenommen und trinken mit ihm Tee. Luise betrachtet interessiert die Bilder und Fotos vom Eiger, die in der Stube hängen.			
32	Eiger	Toni und Andi machen eine erste Begehung, bei der sie Material zum Einstieg schaffen und erste Haken in den Fels schlagen. Auf dem Rückweg treffen sie auf ihre österreichischen Kollegen, es kommt zu einem kurzen unfreundlichen Gespräch.	01:49	34:36-36:25	Einblendung „Donnerstag, 16. Juli“
33	Basislager	Herr Arau und Luise interviewen französische Bergsteiger, die ihre Expedition abgebrochen haben, weil es ihnen zu gefährlich sei. Dann kommt Andi hinzu und freut sich sichtlich, Luise zu treffen. Herr Arau lädt Toni und Andi zum Abendessen ins Hotel ein.	00:55	36:25-27:30	
34	Hotelrestaurant	Toni, Andi, die beiden österreichischen Bergsteiger, Luise, Herr Arau	03:49	27:31-41:20	

		<p>und das Ehepaar aus Österreich sitzen zusammen an einem Tisch und unterhalten sich.</p> <p>Als es später wird, verlässt Toni das Restaurant um schlafen zu gehen. Luise lässt ihn gehen, ohne ihn zu bitten noch zu bleiben.</p>			
35	Basislager	<p>Toni geht zum Zelt und beobachtet das aufkommende Schlechtwetter. Kurz darauf beginnt es zu regnen</p> <p>Am nächsten Morgen ist das Wetter immer noch dasselbe und als Andi im Zelt neben Toni erwacht, versucht er dessen Laune zu heben und meint, das Wetter würde sich schon bessern.</p>	01:05	41:20-42:25	<p>Ton der vorigen Szene zieht sich noch einige Sekunden in das neue Bild</p> <p>Dann Einblendung: „Freitag, 17. Juli“</p>
36	Hotel	Luise und Herr Arau sitzen am Tisch und sinnieren über die Expedition.	00:45	42:25-43:10	
37	Basislager/Hotel	Toni erwacht noch im Halbdunkel, beobachtet das Wetter, das sich gebessert hat. Daraufhin nimmt er sein Touren-	02:25	43:10-45:35	

		buch in die Hand und geht ins Hotel. Er sucht nach Luises Zimmer und klopft dort an. Sie öffnet ihm die Türe. Er übergibt ihr das Tourenbuch, auf das sie aufpassen möge. Bevor er geht, küssen sich die beiden.			
38	Basislager	Toni kehrt zum Zeltplatz zurück und weckt Andi auf, da es Zeit sei aufzubrechen. Die beiden packen ihre Sachen und machen sich auf den Weg.	00:48	45:35-46:23	Einblendung: „Samstag, 18. Juli - 2 Uhr 10“
39	An der Wand	Die Tour beginnt. Als die beiden eine erste Pause machen, schweift Tonis Blick zum Basislager, wo ein Licht zu brennen scheint. Daraufhin spornt er seinen Kollegen sofort an, weiterzugehen.	01:20	46:23-47:43	
40	Wand	Die österreichischen Kollegen befinden sich auch auf dem Weg nach oben.	00:21	47:43-48:04	
41	Wand	Als Toni und Andi ihr Tage zuvor eingerichtetes Depot erreichen, bemerken sie, dass die Steigeisen fehlen. Sie müssen die Tour also	00:46	48:04-48:50	

		ohne Steigeisen bewältigen.			
42	Hotel	Herr Arau beobachtet die Bergsteiger von seinem Hotelbalkon aus durch ein Fernglas.	00:32	48:50-49:22	
43	Wand	Toni und Andi setzen ihre Tour fort. Alles klappt, bis Toni einen Stein lostritt, der viele Meter unterhalb einen der österreichischen Kollegen am Kopf trifft. Der Schrei ist bis nach oben zu hören.	00:23	49:22-49:45	
44	Hotel	Herr Arau telefoniert und diktiert einen ersten Bericht von den Erstbesteigungsversuchen der verschiedenen Seilschaften.	00:18	49:45-50:03	
45	Wand	Andi seilt sich nachdem er den Schrei gehört hat zu den Österreichern ab um zu sehen, ob alles in Ordnung ist. Die Österreicher jedoch beschimpfen ihn, er und sein Kollege sollen nicht ständig Steine lostreten. Daraufhin entgegnet Andi, sie sollten einfach nicht dieselbe Route nur nachsteigen.	00:22	50:03-50:25	

46	Hotelterrasse	Viele Schaulustige, Reporter und Touristen, haben sich versammelt und beobachten über Ferngläser das Geschehen am Berg.	02:17	50:25-52:42	Dazwischen immer Wieder Kamera-schwenk über die Nordwand
47	Wand	Fast zeitgleich erreichen die beiden Seilschaften eine Felsplatte, die Andi zu queren versucht. Durch einen spektakulären Pendelquergang gelingt ihm dies und Toni sowie die beiden Österreicher kommen auf dem gesicherten Seil nach. Als es darum geht, das Seil hängen zu lassen für einen eventuellen Rückzug, lehnt Andi ab und meint, das würden sie nicht benötigen.	03:06	52:42-55:48	Einblendung „13 Uhr 15 – Rote Fluh, 2823 Meter“  Dazwischen kurzer Ausschnitt der Gäste im Hotel, dann aber wieder Fokus auf die Bergsteiger.
48	Erstes Eisfeld	Die beiden Seilschaften gehen weiter aufwärts, unabhängig voneinander queren sie das erste Eisfeld.  Toni und Andi errichten ein erstes Biwak, wo sie	01:58	55:48-57:46	Einblendung: „15 Uhr 30, Erstes Eisfeld – 2980 Meter“  Einblendung: „20 Uhr 30“  Einblendung

		sich etwas zu essen machen. Ebenso haben die Österreicher sich ein Lager eingerichtet.			„Erstes Biwak – 3100 Meter“
49	Hotel	Die Hotelgäste essen zu Abend. Als Dessert gibt es eine Torte in Form der Eiger-Nordwand, anlässlich der erfolgreichen Erstbesteigung die unmittelbar bevorsteht.	00:56	57:46-58:42	
50	Wand	Die beiden Österreicher reden noch kurz bevor sie einschlafen. Der eine meint besorgt zum anderen, dass er nicht gut aussähe.	00:35	58:42-59:17	
51	Hotel Restaurant	Herr Arau und Luise verpeisen die Torte.	00:44	59:17-01:00:01	
52	Wand	Toni und Andi legen sich schlafen.	00:19	01:00:01-01:00:20	
53	Wand	Ein neuer Tag beginnt. Toni und Andi erwachen, auch die beiden Österreicher. Die Wunde am Kopf des Verletzten sieht bedenklich aus, wie sein Kollege bemerkt. Er bittet ihn, umzukehren, doch der Verletzte lehnt ab und reagiert aggressiv.	00:33	01:00:20-01:00:53	Einblendung: „Sonntag, 19. Juli, 06 Uhr 05“
54	Hotel	Einige Menschen beobachten von der Ter-	01:13	01:00:53-01:02:06	

		rasse aus die wolkenverhangene Nordwand.			
55	Wand	Es werden abwechselnd die deutschen, dann die österreichischen Kollegen beim Überqueren des Eisfelds gezeigt. Willy, der Verletzte der beiden Österreicher beginnt am Kopf wieder zu bluten und wirkt mit seinen Kräften am Ende.		01:02:06- 01:03:11	Einblendung „11 Uhr 15 – Zweites Eisfeld – 3150 Meter“
56	Hotelterrasse	Luise und Arau beobachten das Geschehen durchs Fernglas.	00:29	01:03:11- 01:03:40	
57	Wand	Inmitten des Eisfelds stößt Andi auf die Leiche des verunglückten deutschen Bergkameraden. Zusammen mit dem Österreicher Edi graben sie die Leiche aus und schicken sie ins Tal. Dann sprechen sie über Willy, der nur mehr wie in Trance hinterher kriecht.	02:05	01:03:40- 01:05:45	

58	Terrasse	<p>Einheimische Bergsleute kommentieren das, was sie durch das Fernrohr erblicken und stellen fest, dass sich die vier Bergsteiger zu einer Seilschaft zusammenschlossen haben und dass Willy, einer der Österreicher, ziemlich am Ende sei.</p>	00:15	01:05:45- 01:06:00	
59	Wand	<p>Die vier klettern gemeinsam weiter hoch, wobei sich Willy fast nur mehr ziehen lässt.</p> <p>Willy, der als letzter am Seil hängt rutscht ab und reißt Edi mit hinunter.</p> <p>Toni und Andi können die beiden mit aller Kraft gerade noch halten.</p> <p>Doch Willy hat sich bei dem Sturz noch schwerer verletzt und schreit lauthals vor Schmerz.</p> <p>Es wird diskutiert, wie es nun weitergehen soll. Edi erklärt sich bereit, den Schwerverletzten alleine abzuseilen, doch Toni gibt ihm zu verstehen, dass dies allein unmög-</p>	04:38	01:06:00- 01:10:38	<p>Einblendung: „15 Uhr 40 – Bügeleisen – 3350 Meter“</p>

		lich zu schaffen sei. Andi will unbedingt auf den Gipfel, doch auch das lehnt Toni vernünftig ab. Wenn sie eine Chance haben, alle vier zu überleben, dann nur wenn sie gemeinsam umkehren.			
60	Hotel	Luise geht auf ihr Zimmer und bleibt an einer Gedenktafel für die kürzlich verunglückten deutschen Bergsteiger stehen.	00:23	01:10:38- 01:11:01	
61	Wand	Die vier Bergsteiger übernachten in ihrem zweiten Biwak in der Wand hängend.	00:20	01:11:01 01:11:21	Einblendung: „Zweites Biwak – 3250 Meter“
62	Hotel	Die Botschaft des Umkehrens macht sich breit und viele Hotelgäste reisen ab. Ebenso ist dies der Plan von Herrn Arau.	00:52	01:11:21- 01:12:13	
63	Wand	Toni, Andi und Edi seilen der Schwerverletzten ab und kämpfen gegen den Schneesturm.	01:02	01:12:13- 01:13:15	Einblendung: „ Montag, 20. Juli“
64	Hotel	Luise geht auf die Terrasse, wo der Schneesturm ebenfalls herrscht. Sie blickt nachdenklich nach oben.	00:20	01:13:15- 01:13:35	
65	Wand	Die Abseilaktion geht	00:52	01:13:35-	

		weiter, doch das Wetter wird schlimmer und die Bergsteiger können aufgrund des starken Windes und Schneegestöbers einander kaum mehr verstehen.		01:14:47	
66	Hotel	Arau, Luise, das Ehepaar und ein Hotelbedienter bereden die ernste Lage der vier Bergsteiger. Luise verlässt den Raum.	00:50	01:14:47- 01:15:37	
67	Wand	Die vier biwakieren und versuchen Willy davon abzuhalten, einzuschlafen.	00:55	01:15:37- 01:16:32	Einblendung „Drittes Bikwak, 3170 Meter“
68	Hotel	Luise starrt ins offene Kaminfeuer, ehe sie aufsteht und weggeht.	00:19	01:16:32- 01:16:51	
69	Stollenloch	Kurzer Schwenk zu den vier Bergsteigern. Dann wird das Hotel in der Dämmerung gezeigt. Mit einer Taschenlampe macht sich Luise auf den Weg nach oben, durch den Tunnel der Jungfernbahn. Als sie bei der Station Eigerwand ist, ruft sie nach den Bergsteigern. Der Stationsaufseher erwacht und	03:37	01:16:51- 01:20:28	Einblendung: „Dienstag, 21. Juli, 5 Uhr 20“  Einblendung: „8 Uhr 50 Stollenloch, 2711 Meter“

		kommt zu ihr nach draußen. Daraufhin führt er sie zum so genannten Stollenloch, einer Stelle, von der aus man näher an den Bergsteigern ist. Sie hören die Rufe von Toni und Andi.			
70	Wand	Die Bergsteiger haben die Rufe vernommen und machen sich an den weiteren Abstieg.	03:22	01:20:38- 01:24:00	
71	Bergstation, Eigerwand	Lui-se und der Stationswächter warten. Doch dann steht Lui-se auf „Ich geh wieder raus!“ sagt sie.	01:22	01:24:00- 01:25:22	
72	Wand	Die vier sind an jener Stelle angekommen, wo Andi beim Aufstieg der Quergang gelungen war. Doch das Seil haben sie abgezogen, somit versucht Andi den Quergang erneut. Doch es gelingt ihm nicht. Sie beschließen soweit die Seile reichen senkrecht abzustei-gen.		01:25:22- 01:26:07	
73	Hotel	Herr Arau bemerkt Luis Abwesenheit und lässt nach ihr suchen. Ebenso bestellt er einen	00:19	01:26:07- 01:26:26	

		Bergführer, der ihm bei der Suche behilflich ist.			
74	Wand	Toni beginnt als erster sich abzuseilen.	00:38	01:26:26- 01:27:04	
75	Tunnel	Herr Arau ist auf der Suche nach Luise. Sie treffen einander im Tunnel. Arau gibt Luise die Kamera, um Bilder zu machen. Doch Luise lehnt ab. Sie sei nicht dort um Bilder zu machen.	00:34	01:27:04- 01:27:38	
76	Wand	Das Abseilen geht weiter. Plötzlich geht eine Lawine los, Toni warnt seine Kollegen zwar vor. Doch sie schaffen es nicht mehr, sich in Sicherheit zu bringen. Edi stirbt dabei.  Andi kommt zwar lebendig davon, er schafft es aber nicht, sich wieder hochzuziehen, da der verletzte Willy an seinem Seil hängt. Dazu droht der Haken an dem die beiden hängen aus der Wand zu rutschen. Toni fordert ihn auf schnell hochzuklettern, doch Andi nimmt ein Messer	04:33	01:27:38- 01:32:11	Einblendung „13 Uhr 30“

		und schneidet das Seil durch. Er und Edi stürzen in den Tod.  Toni schreit aus Verzweiflung.			
77	Stollenloch	Luise und der Wächter stehen draußen und hören Tonis Schreie.	00:17	01:32:11- 01:32:28	
78	Hotel	Luise und der Wächter sind im Hotel und versuchen die Bergretter zu überzeugen, nach oben zu kommen und Toni zu retten. Vorerst sind sie nicht zu bewegen, doch als Luise sagt, der Mann den es zu retten gilt, gehört zu ihr, lassen sie sich überzeugen mitzukommen.	00:38	01:32:28- 01:33:11	Einblendung: „15 Uhr“
79	Wand	Toni hängt in der Wand und versucht seinem Biwaksack einzusetzen. Doch seine Hand ist fast abgefroren, er lässt ihn fallen.	00:26	01:33:11- 01:33:37	
80	Jungfernbahn	Die Bergretter sind in der Bahn und fahren zum Einsatzort hoch.	00:35	01:33:37- 01:34:02	
81	Wand	Oben angekommen versuchen sie zu Toni hochzuklettern. Er ist nur 1 bis	00:32	01:34:02- 01:34:34	

		2 Seillängen entfernt. Doch sie bemerkten bald, dass es viel zu schwierig ist.			
82	Station Eigerwand	Luise und der Wächter werden ungeduldig.	01:05	01:34:34- 01:35:41	Einblendung: „19 Uhr 30“
83	Wand	Die Retter erkennen wie gefährlich die Rettungsaktion ist und beschließen umzukehren. Toni hört das und fleht sie an weiterzugehen. Er brüllt verzweifelt.	00:58	01:35:41- 01:36:33	
84	Station Eigerwand	Die Retter kommen zurück und verkünden, dass es unmöglich sei, bis zu Toni hochzukommen.	00:45	01:36:33- 01:37:18	
85	Bahn, Berg	Der Fokus wechselt zwischen der Wand und der Bahn, die Richtung Tal fährt.	00:43	01:37:18- 01:38:01	Einblendung: „21 Uhr“
86	Stollenloch	Luise klettert aus dem Loch und ein Stück hoch. Sie schreit nach Toni, dieser reagiert auf ihre Rufe. Sie sagt ihm, er müsse bis zum Morgen durchhalten, dann würden sie ihn holen kommen.	02:05	01:38:01- 01:40:06	
87		Die Retter versuchen erneut zu Toni hochzu-	04:16	01:40:06- 01:44:22	Einblendung: „Mittwoch, 22.“

		klettern. Sie treffen auf Luise, die auf einem Felsvorsprung kauert und dort die ganze Nacht verbracht hat. Sie rufen zu Toni hoch, er solle ein Seil herablassen. Er nimmt seine Kräfte zusammen und bastelt aus den Seilresten eine Schnur.			Juli, 8 Uhr“  Einblendung „13 Uhr 10“
88	Bahn	Man sieht einen Zug, der sich ins Tal bewegt.	00:19	01:44:22- 01:44:41	
89	Berg	Es gelingt Toni das Seil hochzuziehen, doch da ein Seil nicht lang genug war, wurden zwei zusammengeknötet. Dort wo der Knoten sitzt, bleibt das Seil im Karabiner hängen und Toni gelingt es nur wenige Meter oberhalb der Retter nicht, sich weiter abzuseilen. Er hat nicht mehr die Kräfte sich erneut hochzuziehen. Luise klettert noch weiter hoch und ist fast auf selber Höhe wie er. Sie bewegt ihn dazu, noch einmal seine Kraft zusammenzunehmen um	07:16	01:44:41- 01:51:57	

		sich hochzuziehen. Doch er schafft es nicht und stirbt im Seil hängend.			
90	Berg	Kamera schwenkt über die mit Schnee bedeckte Nordwand.	00:23	01:51:57- 01:52:20	Dramatische Geigenmusik
91	Jungfernbahn	Luise sitzt in der Bahn, Arau kommt zu ihr und entschuldigt sich für sein Verhalten und spricht ihr sein Beileid aus. Luise antwortet ihm nur, dass sie nicht mehr nach Berlin zurückgehe, weil es dort so viele Menschen gäbe, die so wären wie Herr Arau.	02:04	01:52:20- 01:54:24	
		Bahn fährt ins Tal, Luise spricht aus dem Off: „Ich weiß nur, dass der Tod mich verschont hat und dass Toni damals für immer gegangen ist.	00:08	01:54:24- 01:54:32	
	Innenraum Fotostudio (wie am Beginn)	Luise blättert in Tonis Tourenbuch; Man erkennt, dass Luise als Fotografin arbeitet.	00:56	01:54:32- 01:55:28	
	Eiger Nordwand	Im Vordergrund wird folgender Text eingeblendet: „1938 wurde die Eiger Nordwand zum ersten Mal durchstiegen. Die deutsch-			

		<p><i>österreichische Seilschaft folgte dabei der Route von Toni Kurz und Andi Hinterstoisser. Die Nationalsozialisten erklärten den Gipfelsieg zum sportlichen Symbol für den gerade erfolgten Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. Das „letzte große Problem der Alpen“ war gelöst.“</i></p>			
--	--	--	--	--	--

#### 15.4 Inhaltzusammenfassung

Die beiden Freunde Toni Kurz und Andi Hinterstoisser verbringen jede freie Minute in den umliegenden Bergen ihrer Heimatgemeinde Berchtesgaden. Sie klettern seit Kindheitstagen miteinander und zählen zu den erfahrensten Bergsteigern des Landes. Sie setzen sich zum Ziel, die Eiger Nordwand als Erste zu besteigen. Dass diese Erstbesteigung politisch von höchster Brisanz ist, kümmert die beiden nur wenig. Es wird ein Wettkampf um den Aufstieg inszeniert. Seilschaften aus verschiedenen europäischen Ländern werden geschickt, um eine erfolgreiche Erstbesteigung für ihr Land verbuchen zu können. Darunter auch die beiden Berchtesgardener sowie zwei österreichische Kollegen. Toni und Andi machen sich als erste auf den Weg, werden aber von den beiden Österreichern eingeholt, da diese ihrem Weg gefolgt waren.<sup>11</sup> Durch die Verletzung eines der beiden Österreicher, schließen sich die vier (seitens der beiden Deutschen) eher unfreiwillig zusammen. Bei einem Zwischenfall zieht sich Willy eine weitere schwere Verletzung am Bein zu, was einen weiteren Aufstieg unmöglich macht. Doch auch der Abstieg mit einem Schwerverletzten am Seil ist nicht ganz so einfach, vor allem weil Wind und Wetter die Bergsteiger schwer beeinträchtigen. Eine weitere

<sup>11</sup> Anm.: Vergleiche dazu „Die weiße Hölle vom Piz Palü“. Auch da wird aus Konkurrenzgründen dieselbe Route der vorangehenden Seilschaft gewählt. In beiden Fällen endet diese Verhaltensweise für die jeweils Beteiligten tödlich.

Lawine trifft die vier Bergsteiger und kostet letzten Endes Andi und den beiden Österreichern das Leben. Nur Toni bleibt unverletzt und muss zusehen, wie sein bester Freund und Kamerad sich selbst in die Tiefe stürzt, um nicht auch Toni zu gefährden, der mit am Seil hing. Die Retter sind inzwischen unterwegs, es gelingt ihnen aber erst zu ihm vorzudringen, als er bereits stark unterkühlt und erschöpft ist. Das Seil ist zu kurz, um sich zu den Rettern abzuseilen, um diese Hürde zu überwinden, fehlt Toni aber die Kraft. Er stirbt wenige Meter oberhalb der Bergretter.

Zu dieser Bergsteigergeschichte mischt sich eine Liebesgeschichte zwischen Toni und Luise, die einander von Kindheitstagen an kennen. Luise ist Praktikantin bei einer Zeitung und wird geschickt, um aus der Erstbesteigung eine sensationelle Geschichte zu basteln, sei dies eine Erfolgsgeschichte oder eine Tragödie. Toni ist zunächst enttäuscht davon, dass Luise sich dafür zur Verfügung stellt. Doch im Laufe der Geschichte erkennt Luise aber zunehmend die wahren Werte und bekennt sich zu ihrer Liebe zu Toni. Am Ende begibt sie sich selbst bei widrigsten Bedingungen in den Fels um Toni zu retten. Doch auch sie kann nur zusehen, wie er im Seil hängend stirbt.

## **15.5 Ausprägung der genretypischen Charakteristika**

### **Heroismus**

Die Figur des Helden/der Heldin klar zu definieren, ist hier nicht so einfach wie bei den vorangegangenen Beispielen. Es finden sich heldenhafte Züge sowohl in der Figur des Toni als auch in der weiblichen Hauptrolle namens Luise. Luise entwickelt sich von der Praktikantin, die bereit ist für ihre Karriere alles zu tun, hin zu einer Frau, die sich mutig gegen die unmenschlichen Methoden ihres Vorgesetzten stellt. Sie steht zu ihren Werten und vor allem zu ihren alten Freunden.

Vor allem aber steigt sie bei Finsternis und widrigsten Wetterbedingungen in die Wand, als bereits die Helfer schon aufgegeben haben. Sie klettert los, um ihren Freund Toni zu retten.

Wie bereits erwähnt finden sich auch in der Figur von Toni einige Züge, die heldenhaft anmuten. So zum Beispiel die Vernunft, die er als einziger der vier Bergsteiger mitbringt. Er schafft es den sportlichen Ehrgeiz so zu dosieren, dass er stets vernünftig und risikolos handelt. Er

bremst den Übermut seiner Kameraden und erkennt als einziger den Ernst der Lage als der Zustand des Verunglückten zunehmend schlechter wird.

Den Märtyrertod (der beispielsweise aus „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ bekannt ist), stirbt allerdings ein anderer. Andi ist es, der sich infolge eines Lawinenabgangs selbst in die Tiefe stürzte. Er war durch den Lawinenabgang abgerutscht und hing mit Willy Angerer am Seil, der den Sturz nicht überlebt hatte. Um Toni zu retten, der die beiden mit letzter Kraft hielt, zerschnitt Andi das Seil und stürzte zusammen mit Willy an seinem Seil in den sicheren Tod.

### **Das Drama am Berg**

Hier wird eine Geschichte gezeigt, die dramatischer nicht hätte verlaufen können und ebenso treibt die Inszenierung die Spannung auf ein Maximum. Der Versuch der Erstbesteigung der Eiger Nordwand hatte schon zuvor viele Todesopfer gefordert, deren Namen im Film auch erwähnt werden. Doch der eigentliche Fokus liegt auf jenen Männern, die sich im Zuge der von den Nationalsozialisten inszenierten Expeditionen dem Kampf mit der Wand aussetzen. Die zeitgenössische Presse bauscht die Begehung als Nationenduell auf und sorgt für breites Interesse in der Bevölkerung.

### **Leistungs- und Konkurrenzdenken**

Das ohnehin sehr ausgeprägte Konkurrenzdenken der Bergsteiger wird hier noch verstärkt durch die Inszenierung der Medien und den Ehrgeiz der Nationen eine Erstbesteigung für ihr Land verbuchen zu können. Die deutsch-österreichischen Seilschaften werden unter Druck gesetzt, für eine erfolgreiche Erstbesteigung zu sorgen. Wird seitens der deutschen Presse sowie der Politik kein Unterschied gemacht, welchem der beiden Teams (dem österreichischen oder dem deutschen) die Erstbesteigung gelingt, so sehen die Teams einander als klare Konkurrenten. Man belächelt die Leistungen der anderen und verachtet deren Stil zu klettern. Toni Kurz und Andi Hinterstoißer werfen den beiden Österreichern Willy Angerer und Edi Rainer vor, bergsteigerische Anfänger zu sein. Es macht sich eine feindliche Stimmung zwischen den Seilschaften breit. Erst als sie die Leiche des im Vorjahr verunglückten Bergsteigers finden, wird gemeinsam getrauert. In Anbetracht der anfänglichen Zwigigkeiten und der klaren Konkurrenzsituation, ist es umso beachtlicher ist der spätere Zusammenschluss und die Entscheidung gemeinsam umzukehren, um das Leben des verletzten Bergkameraden zu retten.

### **Die Natur als Gegenspielerin**

Am Ende ist es auch in diesem Filmbeispiel die Natur, die über Sieg oder Niederlage, Leben oder Tod entscheidet. Wie in den anderen Beispielen sorgen auch hier mehrere Lawinenabgänge für den negativen Ausgang der Geschichte. Die Lawine kommt unerwartet und nicht von einem Menschen ausgelöst, was die Macht der Natur unterstreicht. Infolge des Lawinenabgangs verlieren drei der vier Bergsteiger ihr Leben, nur Toni Kurz bleibt noch am Leben. Ihm verlangen das kalte, stürmische Wetter und die Erfrierungen an seiner Hand das Letzte ab, was ihm schlussendlich auch das Leben kostet.

An dieser Stelle sei noch einmal Walks These erwähnt, die Natur würde immer in jenes Licht gerückt, das die Stimmung der Geschichte zum jeweiligen Zeitpunkt widerspiegelt. Die Bergwelt ist zu Beginn des Films idyllisch dargestellt, die Sonne scheint über dem Massiv des Eigers. Als die Bergsteiger zur ersten Tour aufbrechen, scheint das Wetter schon Vorzeichen auf die drohende Tragödie zu geben. Als die Bergsteiger in erste Schwierigkeiten geraten, sorgt das Wetter für die vollkommene Katastrophenstimmung.

### **16 ANMERKUNGEN ZU DEN GRÜNDEN DER VARIATIONEN**

Eine Teilfrage der Analysemethode galt den gesellschaftlichen Gründen für die Variationen und der Bedeutung, die dem genre-internen ästhetischen Wandel beigemessen wird.

Bergfilme waren und sind immer verbunden mit der allgemein gültigen Meinung zu Alpinismus und Natur der jeweiligen Zeit. Die Menschen am Beginn des 20. Jahrhunderts sehnten sich nach Aufnahmen von einer Welt, zu der sie keinen Zugang hatten. Man stürmte in die Kinos, um diese „phantastischen“ Bilder der Bergwelt zu sehen, wie es Riefenstahl beschreibt. (1987, S. 76)

In der Zeit des Zweiten Weltkriegs stand auch der Bergfilm wie so Vieles andere im Dienste des Dritten Reichs. Die Aufnahmen der Berge dienten einzig und allein nationalistischen Zwecken. Dass der Bergfilm in der Nachkriegszeit etwas von der Bildfläche verschwand, lag daran dass „dramatische Filmhandlungen, wie sie etwa Fancks „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ oder Trenkers „Der Berg ruft“ geboten hätten, nicht mehr gefragt waren.“ (Panitz, 2001, S. 54) Die Menschen im zerstörten Europa hätten ein für alle Mal genug gehabt vom „Kämp-

fen und Siegen“, so Panitz. Diese Sehnsucht nach Harmonie ermöglichte die Geburt eines neuen Genres, des Heimatfilms.

Der Trend der „Expeditionsfilme“ (Panitz, 2001, S. 55) in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts kann möglicherweise darauf zurückgeführt werden, dass sich die Menschen langsam für die Welt außerhalb ihres Landes zu interessieren begannen und dass es mit zunehmender Mobilität möglich war, diese Länder zu bereisen.

Der bislang kaum thematisierte Unterschied der technischen Entwicklung früher und moderner Bergfilme, ist sicherlich ein weiterer wichtiger Grund für Variationen innerhalb des Genres. Im 21. Jahrhundert etwa ist es dank modernster Kamertechnik möglich, auch aus sehr weiter Entfernung Bilder vom Geschehen am Berg zu bekommen. Darüber hinaus ist das Filmen von Sportsequenzen nicht mehr jenen Menschen vorbehalten, die beim Film arbeiten. Kameras sind erschwinglich und viele Sportbegeisterte machen private Aufnahmen von Abfahrten auf unverspurten Hängen. Einzig wegen den Aufnahmen wird heute definitiv nicht in die Kinos gegangen, wie das etwa bei den Filmen Arnold Fancks der Fall war. Ihm ging es darum, „noch nie gesehene Filmbilder präsentieren zu können“. (Fanck, 2001, S. 123) Dies führt dazu, dass die Inszenierung an Bedeutung gewinnt und die durch Plot oder Effekte erzeugte Spannung über Erfolg oder Misserfolg entscheidet.

## 17 ZUSAMMENFASSUNG

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit geht der Frage nach, wie es zur Entstehung des Subgenres Bergfilm kam und welche Filmschaffenden für die nachhaltige Prägung des Genres verantwortlich waren. Zunächst aber galt es zu klären, was unter einem Bergfilm überhaupt zu verstehen ist.

Die Bezeichnung Bergfilm mag oberflächlich betrachtet auf fast all jene Filme zutreffen, deren Handlung weitgehend in einer Gebirgslandschaft abläuft. Fasst man die Kriterien allerdings etwas enger, so sind als Bergfilme ausschließlich jene Produktionen zu bezeichnen, in welchen dem Berg eine personifizierte Bedeutung zukommt und die meist simple Geschichte von Erfolg oder Niederlage im Kampf mit diesem im Vordergrund steht. Meist kommt ein zweiter Handlungsstrang hinzu, der in der Regel ein zwischenmenschliches Thema behandelt, allen voran eine Liebesgeschichte am Berg.

Die Geburtsstunde des Bergfilms kann auf die ersten Jahre des 20. Jahrhundert datiert werden, wobei hier mehrere, aufgrund der damaligen Technik sehr simple Produktionen ausschlaggebend waren. Mit Arnold Fanck tritt wenige Jahre später jener Mann in Erscheinung, der das Genre des Bergfilms nachhaltig beeinflussen soll und an dessen Werken sich noch Generationen nach ihm Regisseure/innen orientieren. Durch die Schule Arnold Fancks gehen auch Luis Trenker und Leni Riefenstahl, die allesamt das Genre weiterentwickelten und deren Filme ebendieses prägten.

Während des zweiten Weltkriegs wurde es ruhig um das Genre. Trenker und Riefenstahl produzierten andere Filme im Interesse oder gar im Dienste des Dritten Reiches. Dies führte dazu, dass dem Genre lange Zeit, wenn nicht sogar bis heute, eine Nähe zum Nationalsozialismus nachgesagt wird.

Erst in den Nachkriegsjahren verlangt das Publikum wieder nach harmonischen Aufnahmen der Berge, die eine heile Welt simulieren. Die Filme am Berg drängten in eine neue Richtung, es entsteht der Heimatfilm, der die Kulisse des Gebirges nutzt um den Menschen im Einklang mit der Natur darzustellen. Da sich Heimatfilm und Bergfilm in einigen Punkten deutlich voneinander unterscheiden, wird hier von zwei Subgenres gesprochen.

Erst als eine zweite Generation dem Genre einen neuen Anstrich verpasst, wird wieder an die Tradition von Fanck angeknüpft. Es entstanden Bergfilm Produktionen aus verschiedenen Ländern und mit unterschiedlichem Budget, darunter auch Hollywoodproduktionen für die breite Masse. Einen neuen Aufschwung erlebte der Bergfilm am Beginn des 21. Jahrhunderts, als auch der Alpinismus eine neue Begeisterung erfährt.

Die im ersten Teil gewonnenen Erkenntnisse beinhalten schon allgemeine Charakteristika des Genres, die sich unabhängig von Zeit und Ort der Entstehung eines Filmes, sehr oft wieder finden. Um diese aber im Detail zu beleuchten, ist der zweite Teil der Arbeit einer genretypischen Analyse gewidmet, die es ermöglichen soll, die Charakteristika an konkreten Filmen dingfest zu machen. Zu diesem Zweck wurden drei Filme ausgewählt, welche aus völlig unterschiedlichen Epochen stammen und sich dennoch einem ähnlichen Thema widmen. Diese Filme (Arnold Fanck „Die weiße Hölle vom Piz Palü“, Luis Trenker „Der Berg ruft“ und Philipp Stölzl „Nordwand“) wurden dahingehend analysiert, welche Ausprägung die vorab identifizierten genretypischen Charakteristika jeweils erfahren. Auf Basis einer detaillierten Inhaltsanalyse werden diese Ausprägungen miteinander verglichen. Folgendes ergab sich aus der vergleichenden Filmanalyse: Die drei ausgewählten Filme sind in ihrer Konstruktion sehr ähnlich. Dies betrifft in erster Linie die Inszenierung jener Person, die sich dem Kampf mit dem Berg stellt und oftmals eigene Interessen zurücksteckt um das Leben anderer zu retten. Heroische, manchmal fast märtyrerhafte Taten und Entscheidungen machen diese Person zum Helden/zur Heldin des Films.

Oftmals kämpfen die Sportler/innen nicht nur gegen eine/n Gegner/in, der/die dieselben Interessen verfolgt (Erstbesteigung), sondern auch gegen die Natur. Der Natur kommt – und hierbei handelt es sich um ein essentielles Merkmal der Bergfilme – eine protagonistische Rolle zu. Haben die Protagonisten den Kampf gegen andere gewonnen, so gilt es noch im Kampf mit der Natur zu bestehen. Wetterkapriolen, Lawinenabgänge, Beschaffenheit des Geländes sorgen dafür, dass der Aufstieg letzten Endes nicht gelingt. Das Nichtgelingen ist in fast jedem der erwähnten Filme ein Thema. Eine Tragödie kann entweder knapp abgewendet werden oder aber die Geschichte endet in einer solchen, wie es oft bei Tatsachenverfilmungen der Fall ist. Festzuhalten ist allerdings, dass die heldenhafte Hauptperson dabei meist überlebt.

Betrachtet man die Entwicklungen des Genres der letzten hundert Jahre, so bleibt die Frage nach der Zukunft ebendieses. Wohin der Bergfilm gehen mag, in Anbetracht der Tatsache, dass die mit dem aktuellen Stand der Technik filmisch nahezu alles möglich ist und Aufnahmen aus allen Entfernungen und Perspektiven möglich sind.

## 18 LITERATUR

- Audisio, A. (2001). Berge aus der Kurbelkiste. In S. König, (Hrsg.) *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*.(S. 23-27) München: Herbig.
- Audisio, A. (2008). *Film di montagna*. Turin: Priuli & Verlucca.
- Apetsberger, F. (Hrsg.). (2002). *Der BergFilm 1920-1940*. Innsbruck: Studien Verlag.
- Baur, G. (2001). Bergfilme drehen. In S. König, (Hrsg.) *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*.(S. 113-116) München: Herbig.
- Beier, L.-O. & Schmudt, H. (2007). Der vertikale Western. *Der Spiegel* 49 2007, 212- 215.
- Bliersbach, G. (2001). Dramatische Berge. In S. König, (Hrsg.) *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*. (S. 91-97) München: Herbig.
- Brandler, L. (2001). Direttissima. In S. König, (Hrsg.) *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*.(S. 107-112) München: Herbig.
- Brandler, L. (2008). Mit der Filmkamera durch die großen Wände der Alpen. Zürich: AS.
- Brandlmeier, T. (1997). Sinngesetze und Gedankenbilder. Vier Abschnitte zu Arnold Fanck. In J.-C.- Horak (Hrsg.) *Berge, Licht und Traum – Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. (S. 69-84) München: Bruckmann.
- Fanck, A. (1957). Wie ich dazu kam, die ersten Hochgebirgsfilme zu drehen. *Jahrbuch des Österreichischen Alpenvereins* 1957, 150-159.
- Faulstich, W. (2008). Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Fink.

- Fenoli, M. (2009). La montagne en scène. *L'Alpinisme et la montagne*. 3/2009, S. 34-45.
- Fenoli, M. (1994). Le temps des pionniers. *Montagnes magazine*. 177/1994.
- Frison-Roche, R. (Hrsg.). (1996). *Histoire de l'Alpinisme*. Paris: Arthaud.
- Funk, G. (2007). Gerhard Baur's Bilder im Kopf. *Panorama, Zeitschrift des Deutschen Alpenvereins*. 5/2007, 64-68.
- Grupp, P. (2008). *Faszination Berg – Die Geschichte des Alpinismus*. Köln: Böhlau.
- Haarstark, G. (2001). Dramatische Berge. In S. König, (Hrsg.) *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*. (S. 36-43) München: Herbig.
- Hiebeler, T. (1977). *Alpen Lexikon*. München: Mosaik.
- Horak, J.-C. (1997). Dr. Arnold Fanck – Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube. In J.-C.- Horak (Hrsg.) *Berge, Licht und Traum – Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. (S. 15-69) München: Bruckmann.
- Kinkel, L. (2002). *Die Scheinwerferin – Leni Riefenstahl und das dritte Reich*. Hamburg: Europa Verlag.
- Klien, A. (2004). Sepp Allgeier and the first high mountain ski movie. 4628 m above sea-level – Mounting the Monte-Rosa on skis (1913). In International Ski Federation (Hrsg.) *3<sup>rd</sup> FIS Ski History Ski Conference*. Mürzzuschlag: Winter!Sport!Museum.
- Koebner, T. (2007). *Reclams Sachlexikon des Films*. Ditzingen: Reclam.
- König, S. & Trenker, F. (1992). *Bera Luis*. Südwest: München.
- König, S. (1997). Der Mythos vom heiligen Berg. Kleine genealogische Abhandlung in Sachen deutscher Bergfilmtradition. In J.-C.- Horak (Hrsg.) *Berge, Licht und*

- Traum – Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm.* (S. 105-124) München: Bruckmann.
- König, S. (Hrsg.). (2001). *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer.* München: Herbig.
  - Korte, E. (1999). Einführung in die Systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt.
  - Kracauer, S. (2004). *From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film.* Princeton: University Press.
  - Krusche, D. (2008). *Filmführer.* Ditzingen: Reclam
  - Liedts, G. (2011). Zwischen Verehrung und Hass. In M. Herzog & M. Leis (Hrsg.) *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls.* München: Edition Text und Kritik.
  - Lutz, R. (1999). Duelle mit dem Berg. In Becker, S. (Hrsg.), *Berg-Bilder* (S.29-44). Marburg: Jonas.
  - Mikos, L. (2003). Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK
  - Munaretto, S. (2009). Königs Lernhilfen: Wie analysiere ich einen Film. Hollfeld: Bange.
  - Onida, M. (2009). *Bergfilmfestivals in den Alpen.* Innsbruck: Ständiges Sekretariat der Alpenkonvention.
  - Panitz, H.-J. (2001). Der Baum des Alpinismus. In S. König, (Hrsg.) *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer.* (S. 54-64) München: Herbig.
  - Panitz, H.-J. (2009). *Luis Trenker ungeschminkt.* Innsbruck: Tyrolia.
  - Rapp, C. (1995). *Zur Topographie des deutschen Bergfilms.* Unveröffentlichte Dissertation: Universität Wien.

- Rapp, C. (1997). *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien: Sonderzahl.
- Rapp, C. (2001). Im Banne der Politik. In S. König, (Hrsg.) *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*.(S. 85-87) München: Herbig.
- Reichel, P. (1991). *Der schöne Schein des dritten Reichs*. München: Hanser.
- Rentschler, E. (1997). Hochgebirge und Moderne – Eine Standortbestimmung des Bergfilms. In - J.-C Horak, (Hrsg.) *Berge, Licht und Traum – Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. (S. 85-104). München: Bruckmann.
- Riefenstahl, L. (1987) *Memoiren*. München / Hamburg: Albrecht Knaus.
- Rother, R. (2001). „Kriegserfahrungen“ im Heimatfilm. In U. Heuenkamp, (Hrsg.) *Schuld und Sühne – Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit*. (S. 321-331). Amsterdam: Rodopi.
- Schenk, I. (2006). Von Kracauer zu Kracauer. *Der Filmkritiker der Weimarer Republik und der Filmhistoriker nach 1945 über die Bergfilme von Arnold Fanck*. Göttingen: Wallstein.
- Sicks, K. & Stauff, M. (2010). *Filmgenres: Sportfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Steiner Daviau, G. (2001). Der Bergfilm zwischen Kunst, Kitsch und Ideologie. Über Ganghofer, Fanck, Riefenstahl und Trenker zum Heimatfilm. In F. Aspetsberger (Hrsg.), *Der Berg – Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen*. (S. 302-315) Innsbruck: Studien Verlag.
- Steiner, G. (1995). *Filmbuch Österreich*. Wien: Bundeskanzleramt/Bundespresseamt.
- Wachtler, M. (2001). Kulissen-Schiebung. In S. König (Hrsg.), *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*.(S. 117.120) München: Herbig.

- Weinsheimer, S. (2007). Bergfilm. In T. Koebner (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films. (S. 66-69) Ditzingen: Reclam.
- Winter, M. (2004). Nichts Neues von der Front der Bilder. Universität Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit.
- Zebhauser, H. (2001). Dramatische Berge. In S. König, (Hrsg.) *Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*. (S. 15-22). München: Herbig.

#### **Audiovisuelle Quellen:**

- Panitz H.-J. & Fanck, M. (Buch & Regie). (2008). Himmelhoch und abgrundtief. [Dokumentarfilm]. Deutschland: Moviemann Productions. ]
- Neumüller, R. (Regie). (2012). Adam's Peak – Zwischen Himmel und Erde. *Kreuz und quer* (18.07.2012, 22.30). Wien: ORF II
- Pabst, G.-W & Fanck, A. (Regie & Drehbuch) (1929). Die weiße Hölle vom Piz Palü. [Film]. Berlin: Sokal.
- Stölzl, P. (Regie). (2008). Nordwand [Film]. Deutschland, Österreich, Schweiz.
- Trenker, L. (Regie). (1938). Der Berg ruft. [Film]. Luis Trenker Film.

#### **Internetressourcen:**

- Bühler, K. (2007) *Schnell die Wand rauf*. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die-huberbuam-sind-extremkletterer--pepe-danquart-ehrt-sie-in--am-limit--schnell-die-wand-rauf-,10810590,10464854.html> (aufgerufen am 09.06.2012)
- Giesen, R. (2008). *Nordwand. Ein kritisches Resümee zu einem Neo-Bergfilm*. (Medienobservationen der LMU München) <http://www.medienobservationen.lmu.de>, (aufgerufen am 12.04.2012)

- Giesen, R. (2011). *Mount Saint Elias. Inszenierung des Dokumentarischen*.  
[http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino\\_pdf/giesen\\_elias.pdf](http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino_pdf/giesen_elias.pdf) (aufgerufen am 10.06.2012)
  
- Huber, C. (2008). *Nordwand im Kino – „Ich hab vor gar nix Schiss“*.  
[http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/424288/Nordwand-im-Kino\\_Ich-hab-vor-gar-nix-Schiss](http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/424288/Nordwand-im-Kino_Ich-hab-vor-gar-nix-Schiss) (aufgerufen am 03.09.2012)
  
- International Movie Database [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
  
- Kamalzadeh, D. (2008). *Nordwand*. <http://derstandard.at/Kino?m=84581> (aufgerufen am 09.06.2012)
  
- Kammerer, D. (2008). *Der Berg ruft nicht, er brüllt*. <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F10%2F23%2Fa0181&cHash=d3a09d2c75> (aufgerufen, am 09.06.2012)
  
- Onida, M. 2009. *Bergfilmfestivals in den Alpen – Vademecum*.  
[http://www.alpenkonvention.org/de/publications/brochures/Documents/20120220\\_FestivalAlp\\_DE.pdf?AspxAutoDetectCookieSupport=1](http://www.alpenkonvention.org/de/publications/brochures/Documents/20120220_FestivalAlp_DE.pdf?AspxAutoDetectCookieSupport=1) (aufgerufen am 12.05.2012)
  
- Pekler, M. (2010). *Der klassische Bergfilm war fürchterlich*.  
[http://derstandard.at/1262209135465/Der-klassische-Bergfilm-war-fuerchterlich?\\_lexikaGroup=15](http://derstandard.at/1262209135465/Der-klassische-Bergfilm-war-fuerchterlich?_lexikaGroup=15) (aufgerufen am 10.05.2012)
  
- Schmundt, H. (2008). *Star aus Stein*. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/bergsteiger-tragoedie-nordwand-star-aus-stein-a-586262.html> (aufgerufen am 09.06.2012)
  
- Walden, L. C. (1929). *Die weiße Hölle vom Piz Palü*. In *Lichtbild-Bühne* 243/1929.  
aufgerufen unter <http://www.filmportal.de/node/19261/material/739571> (aufgerufen am 05.09.2012)
  
- Walk, I. *Arnold Fanck – Revolutionär des Bergfilms*.

[http://www.kinokarate.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=86&Itemid=219&limit=1&limitstart=3](http://www.kinokarate.de/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=219&limit=1&limitstart=3) (Aufgerufen am 04.10.2012)

## 19 LEBENSLAUF

### Persönliche Daten

Nachname: Wolfsteiner  
Vornamen: Annika Lisa  
Staatsangehörigkeit: Österreich  
Geburtsdaten: geboren am 08.03.1988 in Linz

### Schul- und Berufsbildung

seit März 2007 **Universität Wien**  
Lehramt: Bewegung und Sport & Französisch an der Universität Wien  
Oktober 2006 bis Januar 2007 **Universität für Bodenkultur; Wien**  
Landschaftsplanung und Landschaftsarchitektur  
September 1998 bis Juni 2006 **Bischöfliches Gymnasium Petrinum; Linz**  
Abschluss Matura mit gutem Erfolg  
September 1994 bis Juli 1998 **Volkschule Walding**

### Auslandsaufenthalte

Juli/August 2010 Au Pair Aufenthalt in St. Tropez (Frankreich)  
WS 2008/SS 2009 Studienaufenthalt «Sciences et techniques des activités physiques et sportives» an der Universität Orléans (Frankreich)

### Berufliche Erfahrungen

Seit 2012 Universitätssportinstitut Wien  
Leitung von Sportkursen  
Seit 2010 Kinderbüro der Universität Wien  
Durchführung von Forschungswochen und –tagen; Kinderbetreuung  
Seit 2010 Ski- und Snowboardlehrerin (Skischule Wien)  
sowie Begleitung von diversen Wintersportwochen  
2009/2010 Theresianische Akademie  
Erzieherin Halbinternat

## **Zusatzausbildungen**

2012 (BSPA Wien)	Instruktor Ultimate Frisbee
2011 (BSPA Wien)	Übungsleiter Ultimate Frisbee
2011 (Institut Herricht, Wien)	Massage Grundausbildung
2008 (USI Wien)	Snowboard-Begleitlehrer-Ausbildung