

# Filmgenres

Herausgegeben von Thomas Koebner

Abenteuerfilm  
Animationsfilm  
Fantasy- und Märchenfilm  
Film noir  
Heimatfilm international  
Historien- und Kostümfilm  
Horrorfilm  
Kinder- und Jugendfilm  
Komödie  
Kriegsfilm  
Kriminalfilm  
Melodram und Liebeskomödie  
Musical- und Tanzfilm  
Science Fiction  
Sportfilm  
Thriller  
Tierfilm  
Western

Reclam

Filmgenres

Heimatfilm international

Herausgegeben von Jürgen Heizmann

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19396

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Umschlagabbildung: Szenenfoto aus *Willkommen bei den Sch'tis*  
(2008) (mit Genehmigung des Film Museums Berlin / Stiftung  
Deutsche Kinemathek)

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2016

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019396-9

Auch als E-Book erhältlich

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)



# Inhalt

Einleitung	7
Abkürzungen	18
Der heilige Berg	19
Zweite Ernte	27
Heimat	34
Grün ist die Heide	40
Glut unter der Asche	48
Ich liebe dich, ich töte dich	54
Amarcord	62
Der Sternsteinhof	68
Local Hero	75
Heimat. Eine deutsche Chronik	83
Land meiner Väter	88
Daheim sterben die Leut'	96
Höhenfeuer	102
Das schreckliche Mädchen	109
Urga	116
Mit Pauken und Trompeten	123
Ein Sommer auf dem Lande	130
Eine Schwalbe macht den Sommer	136
Wilde Bienen	142
Die Scheinheiligen	149
My Winnipeg	155
Willkommen bei den Sch'tis	162
Bestien des wilden Südens	168
Verbranntes Land	175
Die andere Heimat	182
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	191
Bildnachweise	191



# Einleitung

## I

Totgesagte leben länger. Das gilt auch für den Heimatfilm. Bis heute verbinden viele mit dem Genre die deutschen und österreichischen Schnulzen aus den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, jenen Kitsch in Agfacolor, der zeitlose ländliche Idyllen präsentierte, mit Traumpaaren wie Rudolf Prack und Sonja Ziemann und dem Sound kerniger Blasmusik. Das scheint uns heute so altmodisch und verlogen wie der *Musikantenstadl*. Schien der Heimatfilm in den 1960er Jahren erledigt zu sein, so stellt er heute ein äußerst lebendiges, aktuelles und vielfältiges Filmgenre dar, das weit über biederer Charme und naive Naturseligkeit hinausgeht. Das zeigen nicht allein neuere Studien, sondern auch eine Reihe von Filmfestivals, die das Genre in den Mittelpunkt stellen, zu nennen ist hier vor allem das Festival »Der neue Heimatfilm«, das seit 1988 jedes Jahr in der letzten Augustwoche im oberösterreichischen Städtchen Freistadt stattfindet und, so verspricht es das Programm, das Thema »Heimat« in all seinen Facetten, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten beleuchtet. Bemerkenswert an dem Festival im altherwürdigen Programmkinos »Local-Bühne« in Freistadt ist der internationale Ansatz. Direktor Wolfgang Steininger ging dabei schlicht von der Annahme aus, dass im Zeitalter von Migration und Globalisierung Themen und Erzählweisen des Heimatfilms in vielen Ländern anzutreffen sind.

Eine internationale Perspektive bestimmt auch dieses Buch. Es beschreitet damit ganz neue Wege, denn bislang

setzten alle Untersuchungen zum Thema voraus, dass der Heimatfilm ein genuin deutsch-österreichisches Filmgenre darstelle. Doch auch wenn die Bezeichnung selbst in anderen Ländern nicht verwendet wird, gibt es dort eine ganze Reihe von Filmen, die dem Genre des Heimatfilms entsprechen. In Frankreich etwa spricht man vom »film de terroir« oder vom »film paysan«, und auch das sogenannte »cinéma beur«, das das Leben der arabischen Minderheit in den Pariser Vororten auf die Leinwand bringt, passt zu einem modernen Verständnis des Heimatfilms. In den USA stellt wiederum die Thematik der »small town« ein eigenes Kapitel in der Filmgeschichte dar, das man durchaus als eine Spielform des Heimatfilms betrachten kann, ganz zu schweigen davon, dass der Western schon immer als die amerikanische Variante des Heimatfilms betrachtet wurde.

Zugegeben, ein so weitgefasstes Filmgenre ist schwieriger zu definieren als andere Genres, die auf ein festes Inventar und Figurenensemble verweisen können. Das hängt schon mit der Schwierigkeit des Begriffs zusammen. Was ein so emotional beladenes Wort wie »Heimat« bedeutet, ist schwer zu fassen. Ist Heimat ein Niemandsland, das Atlantis der Kindheit? Eine Utopie, die erst noch erkämpft werden muss? Ist Heimat Flucht, Kompensation für Verluste durch die Moderne? Der regressive Wunsch nach Stabilität und Sicherheit? Oder die letzte Bastion von Eigensinn und Selbstbestimmung in einer nivellierten Welt?

Alle diese Aspekte sind enthalten in dem bedeutungsreichen deutschen Wort, das als unübersetzbar gilt. Doch auch wenn es in anderen Sprachen keine lexikalische Entsprechung des Begriffs geben mag, die auf eine vergleichbare Geschichte und eine ebenso starke affektive Besetzung

verweisen kann, heißt das keineswegs, dass die Komplexe, die »Heimat« bezeichnet, nicht auch in anderen Ländern anzutreffen wären. Was Heimat bedeutet, wird heute in vielen Kulturen neu verhandelt. Eines der wichtigsten Medien bei der Vermessungsarbeit von Heimat ist der Film.

## II

Begriff und Konzept von Heimat entstanden um 1800 aus einer kritischen Haltung zum Universalitätsanspruch der Aufklärung. Man denke nur an Herder und seine moderne Auffassung eines kulturellen Relativismus. Zur Zeit des Biedermeier wurde Heimat zum Rückzugsgebiet, wo man, um seine politischen Hoffnungen betrogen, das Glück im Winkel finden konnte; im Zuge der Industrialisierung und Urbanisierung schließlich gewann Heimat die Bedeutung eines positiven Gegenbildes zur Anonymität in der Massengesellschaft der Großstadt. Dies ist die Zeit, in der zahlreiche Heimatvereine im deutschen Kulturraum entstanden. »Wunschbild Land – Schreckbild Stadt«, wie der Titel eines berühmten Aufsatzes von Friedrich Sengle lautet, beschreibt eine typische Konstellation in der deutschen Mentalitätsgeschichte, von der ein fernes Echo noch in Goebbels' bösem Wort von der *Asphaltliteratur* zu finden ist. Danach bewahrt das Land die wahren, ewigen Werte, während die Großstadt ein Sündenbabel ist.

Heimat entwickelte sich zu einem konservativen Wertebegriff. Noch in den 1950er und 1960er Jahren orientierte sich das Heimatverständnis ausschließlich an traditionellen, patriarchalischen Rollenmustern und war statisch und



apolitisch ausgerichtet. In kritisch denkenden Kreisen sorgte »Heimat« darum für Irritation, wenn das Wort nicht schlechterdings für tabu erklärt wurde. Dies änderte sich jedoch ab der folgenden Dekade. Ökologisches Denken und das daraus folgende Interesse für die Umwelt, lokale Konzepte von Identität, die neue Bedeutung des Raumes in soziologischen und philosophischen Diskursen trugen dazu dabei, dass Heimat zu einem progressiven Begriff avancieren konnte. Später kamen Phänomene wie Migration, Globalisierung, kulturelle Entwurzelung, das Ende politischer Systeme, die Auflösung traditioneller Sozialformen (die durch soziale Netzwerke keineswegs ersetzt werden) hinzu, ebenso die Bedrohung durch Terrorismus, der schwindende Glaube an den ewigen Fortschritt der Moderne und die zunehmende Dynamik bei gesellschaftlichen Veränderungen. Heimat kann, so Bernd Hüppauf, das eindimensionale Denken im »System der Modernisierung« aufbrechen und den Horizont für andere Denkweisen öffnen. In diesem Sinn stellt Heimat auch heute eine Opposition zum Universalismus dar, der blind für das Besondere und intolerant gegen Differenzen ist. Heimat verteidigt das Besondere, beharrt auf dem Eigenen. Zugleich kann es in einer Zeit der Flüchtlingsströme, die Zuwanderer aus fremden Kulturen in Länder und Regionen spülen, keinen zementierten Heimatbegriff mehr geben.

Alle diese Erfahrungen und Entwicklungen geben der Diskussion um Heimat neue Bedeutung. Die sozialen und historischen Umbrüche spiegeln sich auch in den Veränderungen des Genres Heimatfilm. Wie ich eingangs sagte, haben die 1950er Jahre lange Zeit und bis in heutige Filmlerika und -lehrbücher hinein das Bild dieser Filmgattung

bestimmt. Das Publikum strömte damals in Massen in die Kinos, denn Filme wie *Schwarzwaldmädel* oder *Grün ist die Heide* ließen sie Kriegsschuld, Trümmer und Elend vergessen. Der Heimatfilm der Adenauerzeit, der an bereits in den zwanziger Jahren, vor allem in den sogenannten Bergfilmen entwickelte und später von den Nationalsozialisten zu propagandistischen Zwecken ausgeschlachtete Formen anknüpfen konnte, war trivial und gilt als Tiefpunkt in der deutschen Filmgeschichte. Die Formeln des Genres waren simpel und wurden in annähernd 300 Filmen, die zwischen 1950 und 1960 produziert wurden, ohne bemerkenswerte Variationen wiederholt: ein einfach gestrickter Plot, schöne Landschaften, kauzige, aber liebenswerte Menschen, die mit dieser Landschaft verwurzelt sind, eine romantische Liebesbeziehung mit Happy End, lebendige Traditionen, die Betonung des Privaten bei gleichzeitigem Ausblenden von sozialen Problemen. Diese äußerst erfolgreichen Filme bedienten alle eine Vorstellung von Heimat, die von Unschuld geprägt ist. Heimat wurde zu einem geographisch bestimmbareren Raum, der an das Paradies erinnerte, der frei war von Industrie, von Politik, von historischer Schuld und, wie die idealisierte Kindheit, frei von Sexualität.

Jedes Genre lebt von Wiederholung und Innovation. Entfernen sich Filme zu weit und zu radikal von den Konventionen eines Genres, dann drohen sie dieses zu sprengen, doch wenn sie die Regeln und Muster ohne echte Neuerung immer wieder brav erfüllen, führt dies zur Erstarrung und zum Tod eines Genres. Eben dies geschah mit dem traditionellen Heimatfilm. Produktionszwänge und kommerzielle Interessen führten dazu, dass man nicht nur

Handlungsmuster und Figurentypen *ad nauseam* wiederholte, sondern gleich noch Sets, Kostüme und Teile des Soundtracks übernahm. Das Erfolgsrezept wurde so oft recycelt, bis es selbst einem anspruchslosen Publikum nicht mehr schmeckte. Zudem hatte sich die bundesdeutsche Gesellschaft zu Beginn der 1960er Jahre so weit verändert, dass die Standardformeln des Genres altbacken und unglaublich wirkten. Als 1962 junge deutsche Filmemacher auszogen, um »Papap Kino« den Garaus zu machen, galt dieser Feldzug vor allem auch dem Heimatfilm. Mit dem Aufkommen des Neuen Deutschen Films, der inhaltlich und formal ganz andere Wege beschritt und sich, wenn überhaupt, auf ganz andere Traditionen bezog, schien die Zeit des Genres endgültig abgelaufen zu sein.

Doch wie jedes Genre – man denke nur an die Krisen und Wiederauferstehungen des Horrorfilms oder des Western – verstand auch der Heimatfilm sich immer wieder zu erneuern, Themen und Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, die ein breites Publikum erreichten. Heute ist der Heimatfilm, wie Alexandra Ludewig feststellt, »alive and well«. Frischen Schwung und neue Bedeutung gewann der Heimatfilm zum einen durch die Verbindung mit anderen Genres wie der Komödie, dem Western, dem Roadmovie oder der Coming-of-age-Story; zum anderen durch die Aufnahme aktueller Themen und Probleme. In diesem Sinn kann selbst der äußerst kritische und politisierte Anti-Heimatfilm der späten sechziger und frühen siebziger Jahre, der alle Regeln umkrempelte und von der linken Gesinnung jener Jahre getragen wurde, als Versuch gesehen werden, dem Genre neuen Atem einzuhauchen. Anti-Heimatfilme wie *Jagdscenen aus Niederbayern* (Peter Fleisch-

mann), *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach* (Volker Schlöndorff) oder *Ich liebe dich, ich töte dich* (Uwe Brandner) sind durch einen kritischen Heimatbegriff und die Intention geprägt, das so fatal an Blut und Boden erinnernde traditionelle Genre zu demontieren. Gleichzeitig belebten diese Filme jedoch das Genre, indem sie es an aktuelle politische Fragen angeschlossen, indem sie es als Medium zur Erforschung einer Mentalitäts- und Identitätsgeschichte nutzten oder indem sie vorführten, wie es einer alternativen Geschichtsschreibung dienen konnte, die Bekanntes und Tradiertes in Frage stellte oder ergänzte.

Als bahnbrechend darf man Edgar Reitz' elfteilige Chronik *Heimat* bezeichnen, die zum erfolgreichsten Film der deutschen Fernsehgeschichte wurde und auch international großes Aufsehen erregte. Das Epos zeigt eine radikale Hinwendung zur Provinz, indem es die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive eines Dorfes im Hunsrück erzählt. *Heimat* ist Ortsgeschichte im emphatischen Sinn und alternative Historiographie, denn der Regisseur wollte der amerikanischen Serie *Holocaust*, die sich deutsche Geschichte aneignete, eine andere Version der Geschichte entgegenstellen. Reitz' 16-Stunden-Film erschien zu einem günstigen Zeitpunkt, da man sich, wie oben erwähnt, seit den siebziger Jahren der Bedeutung von Räumlichkeit im sozialen Leben zusehends bewusst und »Heimat« zu einem wichtigen Thema im öffentlichen Diskurs wurde. Durch seine Chronik mit dem Schauplatz Schabbach gelang es Reitz, den durch politischen Missbrauch besudelten Begriff »Heimat« wieder salonfähig zu machen. Seither kann man von einer neuen Ära des Heimatfilms sprechen. Die Globalisierung und der Fall der Ber-

liner Mauer gaben dem Genre weiteren Auftrieb. Erfolgreiche ›Ostalgie(- und ›Westalgie(-Filme wie *Sonnenallee* (Leander Haußmann, 1999), *Good Bye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) oder *Herr Lehmann* (Leander Haußmann, 2003) sind, ungeachtet dessen, dass Geschichte hier oft in der Form der Farce dargeboten wird, treffende Beispiele dafür, welchen Einfluss der soziohistorische Kontext auf den Heimatfilm haben kann. Die Suche nach Sicherheit und Kontinuität in einer rasch sich wandelnden Welt führt bei diesen Filmen zu einer »reinvention of Heimat for a ›new Germany« (Hell / von Moltke).

### III

Die hier beschriebenen Modernisierungsprozesse und sozialgeschichtlichen Umbrüche sind keineswegs auf den deutschen Kulturraum beschränkt, sondern in allen fortgeschrittenen Nationen anzutreffen. Grund genug, den Heimatfilm aus internationaler Perspektive zu betrachten. Als kulturelles Produkt und wirksames Massenmedium spielt der Film bei der Suche nach Identität, Gemeinschaft, Geschichte und Tradition gerade angesichts der Herausforderungen der Moderne in vielen Kinolandschaften eine bedeutende Rolle. Genres ähneln Mythen. Sie liefern narrative Muster und Codes, schaffen Ordnung und Bedeutung und machen dadurch manche Konflikte und deren mögliche Lösungen erst sichtbar und erzählbar. Nach Manuela Fiedler hat der Heimatfilm für bestimmte soziale und kulturelle Konfliktsituationen, die zwischen fortschrittsbedingtem Wandel und Tradition, zwischen Technik und

Natur, zwischen Integration und Entfremdung anzusiedeln sind, narrative Muster und allgemeingültige Bilder geschaffen. Dabei muss das Verhältnis zwischen Mensch und Natur und die Antwort auf Modernisierungsprozesse immer wieder neu verhandelt werden. Werte wie Familie, Karriere, Gesellschaft und Geschichte sind nicht ein für allemal festgelegt, und die Liebe zur Natur oder zur Tradition kann je nach politischer Lage konservativ oder progressiv sein. Der Heimatfilm ist vielfältig und heterogen, mit unterschiedlichen Ausprägungen in den jeweiligen Kulturen. Seine Grenzen sind fließend, was jedoch symptomatisch für alle Genres ist. Genredefinitionen variieren und wandeln sich. Es wäre vermessen, in einem Vorwort einen Regelkatalog zu präsentieren, zumal die internationale Perspektive hier zum ersten Mal vorgestellt wird. Die Beiträge in diesem Buch wollen die Bandbreite des Heimatfilms demonstrieren und Anregungen zu einer internationalen, vergleichenden Definition des Genres bieten. In Ansätzen will ich jedoch, über die genannten Konfliktsituationen hinaus, eine Bestimmung des Heimatfilms versuchen.

Die Topographie ist ein zentraler Faktor. Der Heimatfilm muss sich auf einen konkreten Ort beziehen, der mehr ist als Kulisse und zufälliger Schauplatz. Der Ort kann realistisch dargestellt, nostalgisch verklärt, phantastisch ausgemalt oder mythisch überhöht werden, aber er muss für den oder die Protagonisten Bedeutung haben, es muss ein semantisch aufgeladener Raum sein. Das Dorf und die Provinz sind klassische Handlungsorte, aber die räumliche Beschränkung des Heimatfilms erschöpft sich keineswegs darin, er kann heutzutage auch im Kiez einer Großstadt, in den Vorstädten, den Kleinstädten oder in einer industriell-

len Region angesiedelt sein. Heimat kann dabei als Ort der Zugehörigkeit, der Intimität oder der persönlichen Geschichte gezeigt werden, ebenso kann Heimat aber auch unheimlich sein, der Ort, den man fliehen muss. Der Heimatfilm vermag viele Formen anzunehmen, Milieustudie, Sozialdrama, Komödie oder Satire, er kann Gesellschaftsanalyse oder Archiv der Erinnerung sein und Elemente aus anderen Genres integrieren, beispielsweise aus dem Western oder dem historischen Film. Die meisten Heimatfilme folgen den klassischen Regeln des Erzählkinos, eine Vorliebe für die Ellipse und die Montage findet man fast ausschließlich in den Anti-Heimatfilmen der frühen siebziger Jahre, als der Einfluss Jean-Luc Godards im bundesdeutschen Kino auf seinem Höhepunkt war; doch die Werke von Michael Verhoeven und Guy Madden sind Beispiele für unkonventionelle, experimentelle Heimatfilme. Geschichte im Heimatfilm ist immer Geschichte von unten, Politik wird in ihren Auswirkungen auf kleine Akteure oder aus dem Blickwinkel persönlicher Erinnerung gezeigt. Gehört zu den traditionellen Erzählmustern des Heimatfilms der Fremde, der Eindringling, der mit seinen anderen Ansichten, Erfahrungen und Gewohnheiten die Ordnung eines Ortes stört, so kann im Zeitalter der Globalisierung dieses Fremde als anonyme Macht auftreten, etwa als Wirtschaftsmacht, wie die Filme von Bill Forsyth und Gus van Sant veranschaulichen. In den Ostalgiefilmen, aber auch in vielen osteuropäischen Filmen thematisiert der Heimatfilm die Konstruktion einer neuen Identität nach dem Zusammenbruch des Sozialismus. Die Tatsache, dass viele Franzosen den Ballungsraum Paris verlassen und sich auf dem Land eine neue Heimat und ein neues Leben suchen,

ist Thema vieler Spielfilme im Hexagon. Der Heimatfilm kann ein neues, offenes, ironisches oder kritisches Verständnis von Heimat präsentieren und selbstreflexiv stereotype Auffassungen von Heimat und Heimatfilm kommentieren und konterkarieren.

Bei der Auswahl der Filme für diesen Band habe ich mich der Übersicht wegen auf Produktionen aus Europa und Nordamerika beschränkt. Zudem sollten die Filme dem deutschen Publikum bekannt sein. Der vorliegende Band versucht, möglichst viele Spielarten des Heimatfilms in seiner historischen Entwicklung zu zeigen, wobei das Schwergewicht aber auf den neueren Heimatfilm gelegt wurde. Deutsche Filme sind relativ stark vertreten, was zum einen historische Gründe hat, zum anderen der Tatsache geschuldet ist, dass Heimatfilme in der Tat einen Großteil der deutschen Filmproduktion ausmachen und Regisseure diese Genrebezeichnung gerne für sich reklamieren (was vor vierzig Jahren noch undenkbar gewesen wäre). Da Ostalgie- und Westalgiefilme schon Thema zahlreicher Bücher und Aufsätze sind und überaus speziell deutsche Eigenheiten behandeln, habe ich auf sie verzichtet. Letztlich spielen bei einer Auswahl auch persönliche Vorlieben eine Rolle. Mancher Leser wird ›seinen‹ Film vermissen. Aber dieser Band soll auch eine Anregung sein, selbst Heimatfilme zu entdecken. Das Genre hat eine große Zukunft. Gerade weil Heimat nicht mehr selbstverständlich ist.

*Jürgen Heizmann*

*Literatur:* Friedrich Sengle: Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur. In: *Studium Generale* 16 (1963). – Manuela Fiedler: Heimat im deutschen Film. Ein Mythos zwischen Regression und Utopie. Alfeld (Leine)



1997. – Peter Blickle: Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland. Rochester 2002. – Julia Hell / Johannes von Moltke: Unification Effects. Imaginary Landscapes of the Berlin Republic. In: The Germanic Review 80.1 (2005) – Johannes von Moltke: No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema. Berkeley 2005. – Bernd Hüppauf: Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In: Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Hrsg. von Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter. Bielefeld 2007. – Alexandra Ludewig: »Ostalgie« und »Westalgie« als Ausdruck von Heimatsehnsüchten. Eine Reise in die Traumfabriken deutscher Filme. In: Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Hrsg. von Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter. Bielefeld 2007. – Alexandra Ludewig: Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film. Bielefeld 2011. – Paul Cooke: The Heimat Film. Reconfiguring »Papas Kino«. In: P. C.: Contemporary German Cinema. Manchester / New York 2012. – Lars Karl / Dietmar Müller / Katharina Seibert (Hrsg.): Der lange Weg nach Hause. Konstruktionen von Heimat im europäischen Spielfilm. Berlin 2014.

Folgende Abkürzungen wurden verwendet: R = Regie; B = Buch; K = Kamera; M = Musik; D = Darsteller; s/w = schwarzweiß; f = farbig; min = Minuten; CZ = Tschechien; CND = Kanada; BRD = Bundesrepublik Deutschland; CH = Schweiz; D = Deutschland; F = Frankreich; GB = Großbritannien, I = Italien; UdSSR = Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken; USA = Vereinigte Staaten von Amerika

## Der heilige Berg

D 1926 [Filmrekonstruktion 2001]; s/w; 106 min

R: Dr. Arnold Fanck

B: Dr. Arnold Fanck

K: Dr. Arnold Fanck, Hans Schneeberger, Sepp Allgeier (Außen-  
aufnahmen), Helmar Lersky, Hans Schneeberger (Studioaufnah-  
men)

M: Edmund Meisel

D: Leni Riefenstahl (Diotima), Luis Trenker (Karl), Ernst Petersen  
(Vigo)

Das erste Bild zeigt in einer horizontalen Bildschirmaufteilung zwei Landschaftstillleben: In der oberen Hälfte der Leinwand sind Alpenmassive vor einem wilden Wolkenhimmel zu sehen, in der unteren Hälfte dagegen eine felsige Landzunge, die ins Meer ragt, dessen Wellen im Sonnenlicht glitzern. Bevor diese beiden Landschaften einer Einblendung Platz machen, die »Ein dramatisches Gedicht mit Szenen aus der Natur von Dr. Arnold Fanck« ankündigt, ist somit das Gegensatzpaar etabliert: Bergwelt und Ozean.

Wie zur Illustration dieser Dichotomie wird im folgenden Prolog die Person vorgestellt, die diese zwei Welten vereinigen will: Diotima. Die Nahaufnahme ihres Gesichtes zeigt, dass sie ihre Augen geschlossen hat, als nähme sie ihre Umgebung körperlich wahr. So wird sie als naturverbundenes Wesen eingeführt, das dort zu Hause ist, wo die Steilküste in die Brandung mündet. Das Meer ist ihre Liebe, wild und grenzenlos, und ihr Leben ist der Tanz – Ausdruck ihrer wilden Seele. Segmente ihres expressiven Tanzes am Ufer werden mit harten Schnitten auf die Wellen

und die Brandung kontrastiert. Dramatische Gegenlichtaufnahmen, Nahaufnahmen der Tänzerin und Weitwinkelaufnahmen des Meeres wechseln beständig. Dieser Filmschnitt gibt dem Prolog eine ungemeine Dynamik, die von der Filmmusik geschickt akzentuiert wird. Als das anfängliche Doppelbild mit der horizontalen Achse (oben Alpen, unten Meer) erneut eingeblendet wird, das im Kontrast zum Prolog eine enorme Ruhe ausstrahlt, wird dessen tiefere Bedeutung verständlich: es visualisiert die gesplattene Seele Diotimas; das Eingangsbild ist Ausdruck ihrer Sehnsucht. Ihre Gedanken ziehen in die Bergwelt, wo, wiederum in dramatischem Gegenlicht aufgenommen, ein einsamer Bergsteiger auf einem Gipfel steht. Verbunden sind Meereslandschaft und das Hochgebirge nur durch die Wolken, die über beide hinwegziehen. Wieder gelingt es Fanck, trotz der Statik der Kamera, mit dem schnellen Vorbeiziehen der Wolken eine Dynamik zu suggerieren, die auf das Wechselbad der Gefühle vorbereiten soll: das Oszillieren zwischen Bewunderung der Schönheit und den Schrecken der Natur. Vor dieser Kulisse bewegen sich der unerreichbare Mann und die dem Meer verbundene Tänzerin, so dass mit dieser Exposition die Gegenwelten des Films nun auch personell besetzt sind: Mann und Berg, Frau und Meer.

Dieser Logik folgend, ist die darauffolgende Handlung schnell nacherzählt: Diotima tanzt im Grandhotel eines Alpenkurortes, wo zwei befreundete Bergsteiger, der jugendliche Vigo und der väterliche Freund Karl, sich im Publikum befinden und sich beide in sie verlieben. Während der Ältere seine Gefühle sublimiert und in die Bergeinsamkeit entflieht, sucht der junge Vigo den Kontakt und verehrt seinem Schwarm ein Edelweiß aus dem Gebirge. Diotima macht

ihm daraufhin Hoffnungen, bringt jedoch später, bei einem Ausflug in die Berge, auch Karl gegenüber ihre Bewunderung und Liebe zum Ausdruck. Als der Ältere kurz darauf Diotima in inniger Liebkosung mit einem anderen beobachtet, überkommen ihn Eifersucht und Wut. Wieder will Karl seiner Gefühle in der Gebirgseinsamkeit Herr werden, doch leichtsinnigerweise hat sich der erfahrene Bergbewohner in die Idee verstiegen, die noch nicht bezwungene Nordwand des höchsten (heiligen) Berges bei ungünstiger Föhnwetterlage und zur falschen Jahreszeit zu bezwingen, und bittet Vigo, ihn zu begleiten. Dessen Einwände missachtend, wird Karl zu einem rücksichtslosen Draufgänger, der dadurch sich selbst und den jungen Vigo in Gefahr bringt. Bei dieser Bergwanderung erkennen die beiden Männer, dass sie in Sachen Liebe Konkurrenten sind. Der Ältere bedroht den Jüngeren, der beim Versuch, dem Zornigen auszuweichen, von einem Felsvorsprung stürzt. Beider Leben hängen nun an dem Seil, mit dem die Bergsteiger verbunden sind. Trotz verzweifelter Rettungsversuche des Schuldigen erfriert Vigo alsbald im Schneegestöber. Karl – selbst dem Erschöpfungstod nahe – sieht sich in einer Halluzination mit Diotima in einer Eiskathedrale wie zu einer Vermählung prozessieren. Als diese Idylle jedoch vor seinem inneren Auge explodiert, springt Karl in den Tod und reißt den Leichnam von Vigo mit sich. Die des Nachts mit Fackeln ausschwärmende Suchmannschaft kann nur noch die Leichen bergen. Daraufhin zieht sich die trauernde Diotima reumütig ans Meer zurück. Sie ahnt, dass sie indirekt für die Tode verantwortlich ist und einer Utopie nachhängt, denn wie die Mutter von Karl prophetisch im Film verkündete: »Meer und Stein können sich niemals vermählen.«

Bei der Uraufführung von *Der heilige Berg* am 17. Dezember 1926 waren die Kritiker begeistert, sowohl von Riefenstahls live aufgeführtem Tanztheater als auch von dem Film mit all seinen Erneuerungen des damals populären Bergfilmgenres, denn bis dato waren Bergfilme rein dokumentarisch und reine Männersache. Bislang stand die Landschaft lediglich als Kulisse für Extremsportler bei Skirennen, Skispringen oder Bergbesteigungen im Vordergrund. Erst in den 1920er und 1930er Jahren rückte neben dem Naturerlebnis auch eine Handlung in den Fokus, die sich narrativer und dramatischer Elemente bediente. Arnold Fanck und seine Firma galten darüber hinaus als Pioniere, denn in *Der heilige Berg* boten sie neben dem Kampf Mann gegen Natur auch eine Liebesgeschichte und Protagonisten mit der Aura von Stars. Luis Trenker als der tragische Karl und Leni Riefenstahl in der Rolle der Tänzerin erlangten alsbald Legendenstatus. Die beiden wagten allerhand, selbst in Anbetracht widrigster Umstände, und Fanck verlangte ihnen einiges ab. Leni Riefenstahl musste sich bei den Dreharbeiten unter Schneemassen begraben und mehrere Minilawinen über sich ergehen lassen, einige Akteure erlitten bei den Skirennen und -springen Knochenbrüche, der nächtliche Fackellauf der Suchmannschaft im Film endete mit Brandwunden, und der Eispalast, der für die imaginierte Szene gebaut wurde, schmolz wegen Föhnwetterlage dahin, bevor der Dreh abgeschlossen war, so dass er unter extremen Bedingungen gleich zweimal erstellt werden musste. Fanck lag viel an Authentizität, und er insistierte darauf, dass seine Akteure und Mitarbeiter sich den Elementen und realen Gefahren aussetzten.



Sehnsüchtig blickt Diotima auf die erhabene Gipfelkulisse. Der strenge Rahmen des Panoramafensters kann sie nicht in der häuslichen Umgebung festhalten. Es zieht sie unwiderstehlich hinaus in die Natur.

Die Widmung des Filmes an den verstorbenen Bergsteiger Dr. Hans Rhode lässt die athletischen Leistungen der im Vorspann angekündigten Sportler, der heldenhaften Alpinisten und der grazilen Tänzerin, nicht ganz unberechtigt in einem lebensgefährlichen Licht erscheinen. In einem Schriftzug, der noch vor dem Titel eingeblendet wird, wird das Publikum darauf hingewiesen, dass es sich bei den Bergszenen nicht um Trickfotografie handle, sondern dass die bekannten Sportsleute, die in dem folgenden Film zu sehen sind, wirklich ihr Leben riskierten und dass die dargestellten Ereignisse ihre Inspiration im wahren Leben der

Berge hätten. Die Gipfel der Alpen galten als letzte zu erforschende Regionen innerhalb Europas, als einzig verbleibendes Neuland für zeitgenössische Helden. Nationale Mythen spannen sich um ihre Eroberung, um ihre Schönheit und Gefahren. Das Erhabene der Berge verstand Fanck cineastisch zu vermitteln.

Auch wenn *Der heilige Berg*, der erste Bergfilm der Ufa, erstmalig eine Liebesgeschichte in die Handlung integrierte, stand doch nicht die Vereinigung von Mann und Frau im Mittelpunkt, sondern das Einswerden von Mensch und Natur.

Innovation bot Fanck nicht nur in der Aufarbeitung des Themas, sondern auch in der Aufnahmetechnik, mit der die Natur für die Zuschauer zum Erlebnis wird. Das orthochromatische Filmmaterial der Zeit konnte nur schwer die unterschiedlichen Grautöne von Fels und Bergsteiger unterscheiden, weshalb Fanck mit starken Licht- und Dunkelkontrasten arbeitete, mit Hintergrundbeleuchtung und Aufnahmen aus extremen Winkeln, z. B. von unten nach oben, was jedoch auch einen glorifizierenden Effekt hatte, da es Personen zu überhöhen schien. Der Fanck'sche Stil wurde allgemein gerühmt und mit den künstlerischen Bewegungen der *New Vision*, *New Photography* und *New Objectivity* in Verbindung gebracht. In der Tat revolutionierte Fanck Sehgewohnheiten, indem er mit immer neuen Kameras und Objektiven experimentierte, mit dem Überschneiden der Standfläche, mit Linsen verschiedener Brennweiten (220, 300 oder 500 mm statt der konventionellen 50–80-mm-Studiolinsen), ungewohnten Blickwinkeln und dem Lösen der schweren Kameras von ihren Stativen, um mehr Beweglichkeit zu erreichen. So findet sich

eine wahrhaft erstaunliche Kameraführung in einer Szene von *Der heilige Berg*: eine Talfahrt der Kamera aus der Perspektive eines Alpinskifahrers, die erste personalisierte Verfolgungsjagd im Erzählkino.

Fancks Gesamtkunstwerk über die Tragik einer Bezwingung von Berg- und Gefühlswelt wurde von einigen Zeitgenossen auch scharf verurteilt. Siegfried Kracauer warf dem Film vor, eine Mixtur aus Körperkultur-Phantasien und Naturschwelgerei zu sein, und brachte ihn in den 1950er Jahren zudem in die Nähe des Anti-Modernismus und Faschismus. Dabei ignorierte er sowohl die Reverenzen des Films an die Ästhetik der Moderne (klare Linien, funktionale Bewegungen, geschwungene Formen, Schnelligkeit, Geschwindigkeitsrausch) als auch die vielen Zitate aus der Romantik, die Auseinandersetzung mit der Kategorie des Erhabenen sowie die Reaktion auf Industrialisierung und den Ersten Weltkrieg, die zur Zivilisationsflucht in die Natur einzuladen schien. Zahlreiche Einstellungen erscheinen wie eine Übersetzung von Motiven Caspar David Friedrichs. Auf dessen »Wanderer über dem Nebelmeer« und Schinkels »Gotischen Dom am Wasser« wird an prominenten Stellen verwiesen, so wie allgemein die klassische Heimatfilm-Ikonographie vieles aus der Romantik schöpft: vom Blumenmeer bis hin zu Wolkenmeeren, großen Naturlandschaften und kleinen Menschen. Besonders nach der Niederlage des Ersten Weltkrieges fanden viele in den Bergfilmen Balsam für die Seele, konnten sich mit Helden identifizieren, die heroisch lebten und starben und den Zuschauer an wahrlich Erhabenem teilhaben ließen. Selbst wenn die Ästhetik der Bergfilme teilweise mit ihrer Verehrung der Natur in Erzähllogik wie filmischer Ästhetik ulti-



mativ den Nationalsozialisten zuzuarbeiten schien, geht es in *Der heilige Berg* nicht um Ideologien oder Persönlichkeitskulte, sondern vielmehr um die Aura der Natur. Jegliche präfaschistischen Zuschreibungen sind somit ebenso fragwürdig wie die Vereinnahmung des Bergfilmgenres allgemein – wohl wegen seiner Beliebtheit in Deutschland – als »typisch deutsches Phänomen« (Hake 2002). Die Schauplätze von Bergfilmen befanden sich oft im Ausland (Österreich, Schweiz, Italien, Grönland), und auch *Der heilige Berg* wurde weitgehend in der Schweiz gedreht. Erst mit dem Einzug des Faschismus in Fancks Arbeitswelt wurde der Horizont des Genres enger. Zudem war die Entwicklung vom Stumm- zum Tonfilm der Glorifizierung und Überhöhung der Natur abträglich, sie eignete sich eher für stilles Pathos. Das Genre Bergfilm erlebte deshalb schon in den 1920er Jahren mit Fancks Filmen seine Blütezeit und verlor in den 1930er Jahren zunehmend seinen Reiz für die Massen in den Lichtspielhäusern. *Der heilige Berg* ist somit ein Paradebeispiel eines Bergfilms in seiner Hochzeit.

*Alexandra Ludewig*

*Literatur:* Siegfried Krakauer: Frankfurter Zeitung. Nr. 168. 4.3.1927. – Arnold Fanck: Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. München 1973. – Jan-Christopher Horak: Berge, Licht und Traum: Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm. Ausstellungskatalog. München 1997. – Christian Rapp, Höhenrausch: Der deutsche Bergfilm. Wien 1997. – Stefan König / Hans-Jürgen Panitz / Michael Wachtler (Hrsg.): Bergfilm: Dramen, Trick und Abenteuer. München 2001. – Carsten Strathausen: The Image as Abyss: The Mountain Film and the Cinematic Sublime. In Kenneth S. Calhoon (Hrsg.): Peripheral Visions: The Hidden Stages of Weimar Cinema. Detroit 2001. S. 17–90. – Sabine Hake: German National Cinema. London / New York 2002. – Irmbert Schenk: Flucht aus der Moderne? Fanck, Riefen-