

Alexandra Vinzenz (Universität Heidelberg)

### **Der Berg ist das Ziel: Wanderer-, Wolken- und Landschaftsdarstellung von Arnold Fancks *Im Kampf mit dem Berge* zu Luis Trenkers *Der Berg ruft***

The study examines how early mountain films by Arnold Fanck and Luis Trenker shaped cinematic conceptions of nature and landscape in interwar Germany. Analyzing *Im Kampf mit dem Berge* (1921), *Der Berg des Schicksals* (1924), *Berge in Flammen* (1931), and *Der Berg ruft* (1938), it adopts an art-historical lens focusing on composition, symbolism, and visual rhetoric. The mountain emerges as an active semiotic force rather than a mere setting. Fanck's highly aestheticized depictions of nature contrast with Trenker's increasingly nationalized and popular imagery. Romantic motifs—especially the figure of the wanderer from Caspar David Friedrich—are reinterpreted through modern cinematic heroism. Clouds and landscape imagery serve as metaphors of transcendence and peril. Ultimately, the study argues that Trenker's films hybridize the mountain and *Heimatfilm* genres, combining adventure, pathos, and sentimentality. This synthesis marks the transition from the classical mountain film to the popular *Heimatfilm* tradition.

Der Gipfel ist nicht immer das Ziel, aber der Berg das Thema. Unter diesem Motto ließen sich vielleicht die verschiedenen filmischen Produktionen des frühen Bergfilms summieren. Arnold Fanck und in seiner Nachfolge Luis Trenker prägten die filmischen Darstellungskonventionen in den 1920er und 30er Jahren, indem sie sowohl narrativ als auch visuell und auditiv der Berglandschaft einen Ausdruck verliehen. Besonders Trenker, der mit seinen frühen Filmen teilweise noch in den Stummfilm-Traditionen verhaftet scheint, entwickelt seine Formensprache weiter und reichert diese mit populären Bildern an. Es geht daher in dem vorliegenden Aufsatz darum, die Bilderwelten der frühen Berg- und Heimatfilme aus einer kunsthistorischen Perspektive zu betrachten. Dieser Zugang geht über die bisherigen eher allgemeinen Feststellungen, dass die Fotografie als prägend hinsichtlich der technischen Herausforderungen und der massenmedialen Verbreitung gelten darf, hinaus und nimmt eine bildwissenschaftliche Perspektive ein.<sup>1</sup>

Filmgenres sind üblicherweise nach inhaltlichen Merkmalen oder strukturellen Konventionen benannt. Der Bergfilm, der bereits im Namen ein Motiv benennt, folglich von einem visuellen Moment ausgeht, bildet hier eine Ausnahme. Die Einführung von Technik, Heroentum und Landschaft bestimmt von Anfang an die Wahrnehmung und die Besprechungen der Filme. Landschaft dient demnach als Spiegel menschlicher Emotionen oder auch als Verkörperung z.B. des Unheilvollen. Ihre Inszenierung ist aber ebenso ein politisches und ökonomisches Terrain, das unmittelbar von nationalen und politischen Interessen durchwirkt ist, d.h. gesellschaftliche Normen, soziale Konflikte und geschlechtlich kodierte Räume deutlich macht. Eine solche Vorstellung von filmischen Landschaften zeigen 2006 Barbara Pichler und Andreas Pollach in ihrem Sammelband *Moving Images* auf und damit auch, was eine filmische Landschaft ist, wie sie beschrieben werden kann und welche Bedeutung der Figur und den Zuschauer\*innen zukommt (Pichler / Pollach 2006).

---

<sup>1</sup> Vgl. zum zeithistorischen Kontext sowie das Bild der Berge der 1920er Jahre Rapp (1997); einen groben Überblick zur Entwicklung der Forschung gibt Martin (2017): 12f. und 30–36. Zur massenmedialen und globalen Popularisierung des Genres Bergfilm vgl. die Ausstellung *100 Jahre Bergfilm – Trick-Dramen und Abenteuer* begleitende Publikation König / Panitz / Wachtler (2001).

Silke Martin führt in ihrer Monografie *Berg und Film* 2017 diese Überlegungen am Beispiel junger Bergfilme fort (Martin 2017). Sie geht von drei konzeptuellen Relationen von Mensch, Natur und Landschaft im Film aus, wenn sie summiert:

Während bei [Béla] Balázs der Mensch nicht nur in der filmischen Landschaft, sondern auch als Gegenspieler der Natur vorkommen muss, damit jene überhaupt auftreten kann, muss der Mensch bei [Martin] Seel hingegen in der bewegten Natur handeln, ohne dass jene auf ihn zugeschnitten sein darf, da dies grundlegend dem modernen ästhetischen Bewusstsein widerspricht. [Volker] Patenburg wiederum besteht darauf, dass es überhaupt keines Menschen in der Filmhandlung bedarf, um filmische Landschaft darzustellen. Denn nicht die Handelnden, sondern die Zuschauenden machen aus Natur Landschaft, als Beobachtungsverhältnis im Sinne eines konkreten Zugriffs auf die Natur (Martin 2017: 28, vgl. auch 23–30).

In diesem Gefüge aus filmischer Landschaft, Naturraum, Mensch/Figur und Zuschauer\*in sind auch die im folgenden vorzunehmenden Analysen zu verstehen. Dabei ist davon auszugehen, dass Landschaften keine neutralen Räume, sondern kulturell geformt sind, d.h. Ästhetiken wie Identitäten mit konstruieren (ebd. 10–29).

Ausgangspunkt dieses Beitrags ist so die Frage nach der landschaftlichen Darstellung und damit v.a. der Form und Funktion der Berge in den vier Beispielen *Im Kampf mit dem Berge* (1921), *Der Berg des Schicksals* (1924), *Berge in Flammen* (1931) und *Der Berg ruft* (1938). In den Analysen dieser Filme von Luis Trenker und Arnold Fanck geht es zunächst darum zu klären, wie die Berge in Szene gesetzt werden, welche Funktionen ihnen auf der filmdramaturgischen und narrativen Ebene zukommen, welche Darstellungskonventionen etabliert werden sowie ob weitere Bilder die Filme prägen.

Der zweite Teil geht mit dem Wanderer-Motiv Caspar David Friedrichs sowie Wolken- und Landschaftsbildern den bildkünstlerischen Vorlagen nach. Mit diesen Adaptionen und Aktualisierungen rückt der Mensch und das Betrachten der Bilder stärker in den Fokus.<sup>2</sup> Den bisherigen Untersuchungen u.a. aus den Film-, Medien- und Sozialwissenschaften wird damit eine kunsthistorische Perspektive an die Seite gestellt: Wenn Landschaft und Natur für den Berg- und Heimatfilm als wesentliches Charakteristikum betont werden, stellt sich die Frage nach der konkreten ästhetischen Darstellungsform der Berge.

Der Ausblick auf den Berg- und Heimatfilm schließt den Bogen zum ersten Impuls der Beschäftigung mit der filmischen Landschaftsdarstellung bei Trenker und Fanck: Die von *Der Berg ruft* (1938) aufgerufenen Bilder schienen mir zwischen Berg- und Heimatfilm zu schwanken. Dieser Ausgangsthese wird hier anhand dieses Films exemplarisch noch einmal von zwei Seiten nachgegangen: Der Annahme, dass seine Bildwelt an ein kulturelles Gedächtnis anschließt, und dass gleichzeitig jeder Film das Potenzial in sich trägt, neue Bilder zu entwickeln. Zugleich lässt dies zugespitzt hinterfragen, ob es den reinen Bergfilm überhaupt gibt oder ob es sich nicht von Anfang an um Überschneidungen mit anderen Genres oder eine Hybridisierung des Genres handelt.

---

<sup>2</sup> Methodisch steht im Sinn der Visual Culture Studies das Sehen im Fokus der vorliegenden Untersuchung. Dies bedeutet auch, dass der zeithistorische Kontext der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus den Filmen selbstverständlich zugrunde liegt (hier auch nicht von neutralen Produkten ausgegangen wird). Ergänzt um eine bildwissenschaftliche Perspektive, die von einem zunächst ikonologischen Zugang ausgeht, können die Analysen um entsprechende Vergleiche bereichert und hinsichtlich ihrer Popularisierung befragt werden.

### 1937/38 – Luis Trenkers *Der Berg ruft*

In "freier Anlehnung an den Roman 'Kampf ums Matterhorn' von Carl Haensel" (wie im Vorspann angegeben: 00:00:36) wird die Geschichte der Erstbesteigung des Matterhorns am 14. Juli 1865 erzählt. Der italienische Bergsteiger Jean-Antoine Carrel (Luis Trenker) eifert mit dem englischen Alpinisten Edward Whymper (Herbert Dirmoser) um die Wette; Whymper erreicht als erster den Gipfel (01:08:55). Beim Abstieg rutscht einer der englischen Bergsteiger ab (01:15:05), das Sicherungsseil reißt und vier Personen stürzen tödlich. Der Rest des Films rafft in 20 Minuten die Geschichte um die Rehabilitation des Engländers, die durch Carrels alleinige Besteigung des Berges, dessen Blick auf Whympers Gipfelnachricht (01:26:00) sowie das aufgefundene Seil (01:27:47) erfolgt.

Der schwarz-weiße Tonfilm wurde am 6. Januar 1938 im Berliner UFA-Palast am Zoo uraufgeführt.<sup>3</sup> In 95 Minuten wird die Freundschaft der beiden Protagonisten mit der Erstbesteigung des Matterhorns enggeführt und beides mit tragischen Wendungen erzählt.<sup>4</sup> Dem Berg werden als Orte das Gasthaus in Breuil im italienischen Aostatal (Carrels Ausgangspunkt) und das Hotel im schweizerischen Zermatt (Whympers Ausgangspunkt) zur Seite gestellt. Der Film beginnt mit einem Kamerashwenk über den Wolkenteppich (00:02:00–00:02:13), um dann in einer Überblendung zu einer statischen Aufnahme des Matterhorns zu leiten (Abb. 1, 00:02:14–00:02:29), gefolgt von Bildern des Alltags (Heumachen, ab 00:02:38) und den Gefahren des Bergs (durch tödlichen Steinschlag, 00:03:39). Der anschließende Blick von Breuil aus durch das Fernrohr ist der Auftakt für die ersten Kletterpartien (00:04:51). Hiermit sind also in den ersten fünf Minuten nicht nur ein Großteil der Protagonist\*innen, sondern auch der Schauplätze und der Darstellungskonventionen des Films vorgestellt.



Abb. 1: Der Berg ruft, 00:02:15  
Filmstill erstellt von der Autorin



Abb. 2: Historische Postkarte, Zermatt, Riffelsee und Matterhorn, Nr. 6473, Editions Schwegg Fils & Co. Lausanne, ca. 1920er (?)  
Archiv der Autorin

Aufnahmen des Matterhorns werden immer wieder prominent ins Bild gerückt. Dabei wird der Berg oftmals als Solitär aus einer leichten Untersicht inszeniert, der so hoch erscheint, dass er in die am Himmel ziehenden Wolken reicht. 1938, zur Entstehung des Films, ist dieser Blick ein bereits gut etabliertes Motiv: Auf diversen fotografischen oder gezeichneten Postkarten (Abb. 2) ebenso wie auf Plakaten wird bereits im 19. Jahrhundert mit der Aussicht auf den unerreichbar scheinenden Gipfel geworben, der ikonisch für den Berg als Solitär steht. Die Erstbesteigung 1865 löste einen regelrechten Hype um den Berg aus: Die Spekulationen, Verleum-

<sup>3</sup> Vgl. den Eintrag zum Film bei [filmportal.de](http://filmportal.de) (a).

<sup>4</sup> Auf die Frage der Interpretation der historischen Ereignisse im Film geht Rapp ausführlich ein; vgl. Rapp (1997): 214–230.

dungen und Beschuldigungen rund um den Absturz der vier Engländer, darunter mit Lord Francis Douglas auch ein Adeliger, lösten eine generelle Debatte über das Bergsteigen aus, die so weit ging, dass Königin Viktoria es verbieten lassen wollte. Dem Alpinismus war dieser Skandal im Gegenteil zuträglich: Er ist die Geburtsstunde eines Mythos und bedeutete für Zermatt einen explosionsartigen Anstieg des gerade in den Anfängen steckenden Tourismus.<sup>5</sup>

Die Landschaft gibt eine klare filmische Dramaturgie vor: Nach mehreren Anläufen und diversen Kletterpartien ist der Gipfel und damit der höchste topografische Punkt nach etwa zwei Drittel der Filmlänge erreicht (01:09:02). Oben angekommen stehen die sieben Männer der englischen Truppe aufgereiht auf dem Gipfel. Sie werden in leichter Untersicht dem in die Ferne schweifenden Blick über die umliegenden Gipfelketten gegenübergestellt. Darunter mischen sich Bilder der im Dorf mitfiebernden und sich freuenden Menschen, die das Geschehen durch das Fernglas verfolgten (damit mischen sich nationale, liebende und egoistische Emotionen) und schließlich auch jene der enttäuschten Gruppe um Carrel leicht unterhalb des Gipfels.

Die Rolle der Berge, oder vielmehr des einen Bergs ist in *Der Berg ruft* vielfältig: Noch bevor der Filmtitel eingeblendet wird und die Credits folgen, ist zu lesen, dass die Terra Filmkunst GmbH "Den Matterhornfilm von Luis Trenker" präsentiert (00:00:15). Eine klare topografische Verortung der Handlung ist also bereits schriftlich gegeben, die visuelle Verortung folgt sogleich mit der in den Sehgewohnheiten etablierten Sicht auf den Berg. Die anschließende Szene, in der der Berg Steine 'spuckt', spricht ihm eine aktive Rolle zu und erhebt ihn damit zum Protagonisten, der das Geschehen am Berg mitgestaltet. Das Matterhorn symbolisiert im Film Höhen und Tiefen einer Freundschaft. Mit der Verfilmung des historischen Ereignisses der Erstbesteigung rückt Trenker nationale und touristische Belange mit ins Zentrum und verleiht der Bergbesteigung dabei einen imperialen Gestus.

### **1931 – Karl Hartl und Luis Trenkers *Berge in Flammen***

Der auch in dem gleichnamigen Roman Trenkers festgehaltene Plot verarbeitet die Thematik des Gebirgskriegs zwischen Österreich-Ungarn und Italien in den Jahren 1915 und 1916.<sup>6</sup> Erzählt wird die Geschichte von zwei Bergfreunden, dem Tiroler Florian Dimai (Luis Trenker) und dem Italiener Artur Franchini (Luigi Serventi), welche durch die italienische Kriegserklärung zu Feinden werden (ohne zunächst zu wissen, dass sie einander am selben Frontabschnitt gegenüberstehen). Die italienische Einheit unterminiert den von den Tiroler Kaiserjägern besetzten Berg, um ihn in die Luft zu sprengen (ab 00:39:00). Dieses Vorhaben kann Dimai nach einem belauschten Gespräch in seinem Heimatdorf (01:20:43) verhindern. Ein eingeblendeter Kriegspressebericht (01:32:15) verkündet, dass die österreichische Stellung am Coll' alto gehalten werden konnte. 14 Jahre später kehren Dimai und Franchini gemeinsam auf den von Kriegsrelikten geprägten Gipfel zurück.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Die Erstbesteigung wurde 2015 als 150. Jahrestag gefeiert, zu diesem Anlass erschienen einige Publikationen, darunter auch: Anker (2015): bes. 21–57 und 277–292. Zelebriert wurde das historische Ereignis u.a. mit nächtlicher Beleuchtung der damaligen Besteigungsrouten. Ganz selbstverständlich wurde damit erneut der mittlerweile ikonische Blick auf das Matterhorn reproduziert und noch verstärkt – das Motiv ging um die ganze Welt; vgl. Schmoll (14.07.2015) und N.N. (2015); Einen ersten Einstieg zur Popularisierung des Bergs, unter Nennung entsprechender einschlägiger (Abenteuer)Literatur gibt der Wikipedia-Artikel zum Matterhorn, Wikipedia.de: Matterhorn.

<sup>6</sup> Zum Produktionshintergrund und filmwissenschaftlichen Analyse vgl. Rapp (1997): 157–178.

<sup>7</sup> Vgl. zum Film auch den Beitrag von Kamaal Haque in diesem Band.

*Berge in Flammen* wurde sieben Jahre vor *Der Berg ruft* am 28. September 1931 ebenfalls im Berliner UFA-Palast am Zoo uraufgeführt und stützt sich auch auf historische Gegebenheiten:<sup>8</sup> Den historischen Kontext bildet der Alpen- oder Gebirgskrieg zwischen 1915 und 1918 in den italienischen Alpen, den Dolomiten und entlang der Isonzo-Front.<sup>9</sup> In diesen verlustreichen Kämpfen war auch Luis Trenker selbst als Soldat im Einsatz, der seine Eindrücke in dem Film verarbeitete.<sup>10</sup> Visuell wird dies in 109 Minuten mit einer vielfältigen Bilderwelt gezeigt: Es finden sich verschiedene Landschaftsdarstellungen sowie jene der Beheimatungen (Dimais Dorf und das Lager im Berg). Der Film beginnt in den ersten rund fünf Minuten mit ähnlichen Bildern wie *Der Berg ruft* (Trenker 1938), indem er mehrere langsame Panoramascenens, die aus der Untersicht auf die wolkenbehangenen Gebirgsketten der Dolomiten blicken lassen (Abb. 3, 00:01:30–00:02:12) – welche die beiden Freunde mit letzten Kletterzügen durchsteigen, um dann auf dem Gipfel anzukommen (00:05:01). Danach schlägt der Film recht schnell eine andere Richtung ein: Das Glockengeläut ruft die herbeieilenden Bewohner\*innen zusammen, um per Aushang über den Kriegsausbruch zu informieren (00:07:47). Die folgenden Bilder sind stereotyp für alpine Kriegsfilm, wie zum Beispiel der Rucksack mit der Aufschrift des Namens Florian Dimai, die vielen Sequenzen in den Bergstollen und die häufigen Schusswechsel.



Abb. 3–5: *Berge in Flammen*, 00:01:38, 00:11:32 und 00:15:25  
Filmstills erstellt von der Autorin

Dramaturgisch ist der Film nicht durchgehend überzeugend. Immer wieder wird zwischen weiteren und engeren Bildausschnitten geschnitten, ein Mittel, das zur Spannungssteigerung dienen kann, aber bei einem ungelungenen Einsatz ebenso ermüdende Züge bekommt, wodurch der Film an manchen Stellen eher langatmig wird. Dazwischen zeigt sich aber auch immer wieder Trenkers große Stärke – die eindrucksvollen Bergaufnahmen. Sie markieren Schlüsselstellen des Films: z.B. wenn die Männer des Dorfes als Soldaten in den Krieg ziehen und ein breites Bergpanorama mit Weg zu sehen ist (Abb. 4, 00:11:32); wenn Dimai und ein Kamerad auf ihrem Wachposten auf einem Felsvorsprung als Rückenfiguren sitzen und über ihre Abwesenheit von zuhause sprechen (Abb. 5, 00:15:24), wenn Franchini durch das Fernrohr den Berg beobachtet und dabei Dimai entdeckt (00:52:15) oder wenn am Schluss Dimai und Franchini erneut gemeinsam den von den kriegerischen Auseinandersetzungen gezeichneten Berg besteigen (01:32:23).

Die Berge stehen sinnbildlich für verschiedene Aspekte der Landschaftsinszenierung: Die Entwicklung der Natur von einer intakten hin zu einer vom Krieg gezeichneten wird parallelisiert mit der Entwicklung der Männerfreundschaft – von einer unbeschwerten (trotz des gesellschaftlichen Gefälles zwischen dem römi-

<sup>8</sup> Vgl. den Eintrag zum Film bei [filmportal.de](http://filmportal.de) (b).

<sup>9</sup> Vgl. (mit Forschungsstand) Jordan (2008).

<sup>10</sup> Trenker berichtet verschiedentlich von seinen Eindrücken aus dieser Zeit. Dementsprechend widmet König zusammen mit Trenkers Sohn, Florian in der Biografie über Luis Trenker dem Einsatz als Soldat an der Dolomitenfront ein ganzes Kapitel; vgl. König / Trenker (2006): 58–76.

schen Adeligen Franchini und dem Tiroler Bergführer Dimai) zu einer gereiften Freundschaft. Die entlang der Bergkämme angelegten Schützengräben markieren visuell eine klare Linie, welche hier mit der Ländergrenze gleichzusetzen ist. Der topografischen Linie kommt damit als umkämpfter Raum besondere Bedeutung zu. Während in *DER BERG RUFT* das Matterhorn für ein nationales Wettrennen zwischen Italien und der Schweiz steht, geht es in *Berge in Flammen* (Trenker 1931) um die Destruktion des Bergs und damit das Niederreißen der Grenze, beziehungsweise der Grenzverschiebung. Die kriegerischen Szenen spielen also im und auf den Bergen, die zugleich den Ausblick von oben auf das Heimatdorf im Tal eröffnen.

### 1924 – Arnold Fanck *Der Berg des Schicksals*<sup>11</sup>

Arnold Fanck gilt als Pionier des Bergfilms und prägte Luis Trenker maßgeblich, der in *Der Berg des Schicksals* (1924) sein Schauspieldebüt hat; Leni Riefenstahl bezeichnete den Film als Schlüsselerlebnis für sich. Er erzählt die Geschichte von zwei Generationen: Ein erfahrener Bergsteiger (Hannes Schneider) versucht immer wieder die mächtige Felswand des Guglia del Diavolo zu erklimmen, stürzt jedoch bei seinem letzten Versuch tödlich in die Tiefe (00:36:31). Nach einem Zeitsprung (00:39:51) verspricht der ebenfalls kletterbegeisterten Sohn (Luis Trenker) seiner Mutter, niemals den gleichen Gipfel zu besteigen. Als allerdings seine Jugendfreundin Hella (Hertha von Walther) sich allein – in Konkurrenz zu zwei, dann abstürzenden Bergsteigern (01:08:29) – auf den Weg macht und durch ein aufziehendes Unwetter in Gefahr gerät, bricht der Sohn das Versprechen und rettet sie (ab 01:15:01).

Der viragierte Stummfilm wurde am 10. Mai 1924 im Berliner UFA-Pavillon am Nollendorfplatz uraufgeführt.<sup>12</sup> In sieben Akten und 89 Minuten wird die fiktive Geschichte vor allem mit Bildern des Berges Guglia, dem über die Gipfelloandschaft schweifenden Blick und den atemberaubenden Kletterpartien erzählt. Dass dies als herausragende Leistung bereits vom zeitgenössischen Publikum gesehen wurde, veranschaulichen die Filmkritiken. So wird beispielsweise in der *Lichtbild-Bühne* der artifizielle Charakter der Bilder betont sowie die filmische Narration hervorgehoben, indem eben nicht nur die Erfassung sportlicher Leistungen und überwältigender Landschaftsdarstellungen gewürdigt werden, sondern zugleich auf die (Liebes)Handlung verwiesen wird.<sup>13</sup> Entsprechend dieser verschiedenen Anforderungen fällt auch die Bildwelt im Film heterogen aus: Immer wieder wird die Guglia del Diavolo (Teufelsnadel) aus verschiedensten Perspektiven gezeigt. Diese

---

<sup>11</sup> Zur Restaurierung vgl. die Ausführungen auf der Website der Murnau-Stiftung: Murnau-Stiftung.de.

<sup>12</sup> Vgl. den Eintrag zum Film bei filmportal.de (c).

<sup>13</sup> "Gipfelleistungen! Gipfelleistungen nicht nur auf sportlichem Gebiet, sondern ebenso auch in der photographischen Technik. Technik? Nein, nicht mehr Technik, sondern allerhöchste Kunst! Jedes Wort des Lobes ist zu schwach, um nachzumalen, was dieser Film unseren Augen und unserem Gemüt bietet. Man glaubte, daß nach den wundervollen Filmen des Dr. Fanck 'Die Wunder des Schneeschuhs' und 'Fuchsjagd im Engadin' eine Steigerung nicht mehr möglich wäre. Wir haben viele Nachahmungen gesehen, die trotz hoher innerer Schönheit an die Originale doch bei weitem nicht heranreichen konnten. Erst Dr. Fanck selber blieb es vorbehalten, auch hier noch eine Weiterentwicklung künstlerisch, aber auch in publikumsmäßiger Wirksamkeit zu erreichen. Zum ersten Male verwendet er bewußt eine durchgehende Handlung. Sie erinnert in ihrer schlichten Natürlichkeit an schönste schwedische Beispiele und gewann in ihrer betonten Schlichtheit durch die Darstellung." (Dr. Mendel [M-I], 1924).

schmale, steile Felssäule<sup>14</sup> – nicht ein Berg im herkömmlichen Sinn – wird als Blick durch das Fenster sehnsuchtsvoll im Hochformat mit entsprechender Maske (Abb. 6), häufig im Panorama der Gebirgskette (Abb. 7) und in angeschnittenen Nahnahmen bei den Kletterpartien inszeniert. Die Landschaft wird im Film durch eine ebenso vielfältige Blickregie eingefangen: Der über die Gipfel schweifende Blick sowie jener in den Himmel und damit in die sich auftürmende Wolkenlandschaft erfolgt in einer weiten Sicht, ebenso jener über den See, der jedoch zugleich emotionalisiert wird, da über dem See das Unwetter und damit das Unheil aufzieht.



Abb. 6 und 7: Der Berg des Schicksals, 00:20:57 und 00:16:43

Filmstills erstellt von der Mumau-Stiftung © Friedrich-Wilhelm-Mumau-Stiftung

Außerdem werden Darstellungskonventionen für die Kletterpartien – wie Trenker sie später auch in *Der Berg ruft* und in *Berge in Flammen* wieder aufgreift – etabliert und gefestigt: Der Auf- und Abstieg in Seillängen wird immer wieder scheren-schnittartig gezeigt, so dass die senkrechte Felswand und die kletternden Personen, teilweise auch effektverstärkend im Gegenlicht im Profil zu sehen sind. Zu diesen das Abenteuer Berg betonenden Bildern gesellen sich solche, die stärker sportlich motiviert sind: Ansichten, bei denen die Felswand frontal aufgenommen wird, thematisieren Fragen nach Tritt- und Griffsicherheit, welche zusätzlich durch Nah-aufnahmen gezeigt werden.<sup>15</sup> Die Aufnahmen sind geschickt geschnitten, so dass die Spannung gesteigert wird. Der Berg, bzw. die Felssäule wird hier als unbe-zwingbar inszeniert und so ist das Erklimmen des Gipfels die zentrale Motivation, welche die gesamte Filmdramaturgie bestimmt. Das Ziel, das im ersten Drittel des Films den Tod einfordert, wird von der nachfolgenden Generation erreichen. Die Bilder kulminieren im Schlussbild: In einer Rundblende steht im Profil auf einer Erhebung das Protagonistenpaar vor einem spektakulär von hinten beleuchtetem Wolkenhimmel. Dabei geht die dankbare Hella vor dem Bergsteigersohn auf die Knie.

### 1921 – Im Kampf mit dem Berge

Mit dem zweiten großen Film von Arnold Fanck geht es auch in die Gletscherregion des Matterhorns und des Monte Rosa: Bereits im Vorspann (00:04:02) erfolgt eine topografische Orientierung durch Benennung der einzelnen Gipfel mit ihren Höhenmetern. Der sich auf der Bétempshütte (heute Monte-Rosa-Hütte) befindende Hannes Schneider will den Liskamm besteigen und gewinnt dafür Ilse Rohde. Mit Seil und Pickel arbeiten sie sich vom Sonnenaufgang durch den Tiefschnee,

<sup>14</sup> Es scheint sich bei der Guglia del Diavolo nicht um eine real existierende Felsnadel zu handeln. Eventuell wurde an verschiedenen Orten gedreht, einer davon könnte die sogenannte Guglia Edmondo de Amicis sein.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu auch den Beitrag von Theresa Klemm im vorliegenden Heft.

durch oder über Gletscherspalten, bis hinab in eine Gletscherhöhle hinein (00:22:55). Am späten Nachmittag erreichen sie den Kamm (00:34:10); der Abstieg von 4.530 Metern beginnt, geht im Mondschein weiter, bis ein Nachtlager unter einem Felsvorsprung aufgeschlagen wird (00:55:02) und am nächsten Tag bei schönstem Neuschneewetter der Abstieg fortgesetzt wird (01:02:02). Nach einem letzten Ausblick auf das Matterhorn trennen sich die Wege – Ilse geht nach Zermatt und Hannes zur Hütte; das Matterhorn scheint im Wolkenmeer zu versinken.

*Im Kampf mit dem Berge* ist der erste Teil einer unter dem Titel *In Sturm und Eis. Eine Alpensymphonie in Bildern* geplanten Trilogie. Der Film wird am 22. September 1921 im Union-Theater Friedrichstraße in Berlin uraufgeführt.<sup>16</sup> In sechs Akten, über 74 Minuten wird in dem viragierten Film, dessen Einfärbung vor allem dem Tageszeitenverlauf Rechnung trägt, das Verhältnis von Mensch und Natur inszeniert. So erhält der gesamte Film stark didaktisch-dokumentarische Züge, indem Themen wie Sichern, Treppenschlagen sowie Gefahren und Herausforderungen des Bergsteigens nicht nur im Bild zu sehen sind, sondern auch auf Texttafeln erklärt werden. Wenn die Überquerung einer Schneebrücke oder das Bauen eines Schneeankers gezeigt werden, entsteht der Eindruck, dass die sportliche Betätigung stärker im Fokus steht als abenteuerliche oder freundschaftliche Erfahrungen und noch weniger nationale Bestrebungen. Eine besondere Bedeutung kommt auf der Bildebene – wie auch in *Der Berg ruft* (Trenker 1938) – dem Blick auf das Matterhorn zu: Dieses rückt unter Einsatz von Masken, wie z.B. am Anfang einer runden Maske, die den Blick durch das Fernrohr suggeriert (Abb. 8, 00:10:25), oder auch gegen Ende einer ovalen Maske die per Schrifttafel als "Ein letzter Ausblick" tituiert wird (Abb. 9 und 10, 01:06:04–01:06:34), ganz dezidiert in den Fokus. Die Gefahr des Matterhorns mit der Föhnwolke am Gipfel wird zu Beginn benannt und auch der Unfall beim Abstieg Wymper's [sic] angesprochen (00:10:41). Auch hier zeigt sich – wie in *Der Berg des Schicksals* (1924) – die filmische Leistung der Freiburger Kameraschule.<sup>17</sup> Es geht dabei nicht nur um wagemutige Aufnahmen am Berg (ob zu Fuß oder mit Ski), sondern ebenso um die Weiterentwicklung der Technik, womit die damalige Kameraindustrie beeinflusst wurde. Dem Aspekt der Technik und der Filmproduktion wird *Im Kampf mit dem Berge* (1921) auch eine eigene Sequenz gewidmet. Das Medium Film kommt selbst ins Bild, wenn die Handkurbelkamera aufgebaut wird und daran anschließend Schattenspiele in der Gletscherspalte die Kamera sehen lassen und zugleich selbstreferenziell auf theatrale Darbietungsformen verwiesen wird (00:30:00–00:31:03).



Abb. 8–10: *Im Kampf mit dem Berge*, 00:10:55, 01:06:15 und 01:06:34  
Filmstill's erstellt von der Autorin © Friedrich-Wilhelm-Mumau-Stiftung

<sup>16</sup> Vgl. den Eintrag zum Film bei [filmportal.de](http://filmportal.de) (d).

<sup>17</sup> Vgl. (unter konkretem Bezug zu Trenker und v.a. *Berge in Flammen*) Winkler (2012): 121–195 und vgl. etwas allgemeiner zur Bergfilmästhetik Fancks unter besonderer Berücksichtigung der Technik Brandlmeier (1997): 73.

Den Höhepunkt des Films markiert nicht etwa der Augenblick auf dem Gipfel – dieser ist in der Hälfte des Films erreicht und eröffnet in einem langsamen Kame-raschwenk den Blick über die Berggipfel –, sondern es ist eine knapp 20-sekündige Einstellung wenig später (Abb. 11, 00:37:56–00:38:12), bevor der Abstieg über die Eiswand in den Abendstunden erfolgt. In diesem Tableau vivant steht aus der Mitte nach links gerückt, ganzfigurig, in Rückenansicht Schneider in aufrechter, mit Aus-fallschritt und leicht auf den Eispickel in seiner rechten Hand gestützter Haltung. Der Blick gleitet über das Wolkenmeer, aus dem nur vereinzelt Berggipfel ragen, dem Gefahr zugesprochen wird – dies wird mit Aufschlagen des Nachtlagers noch-mals explizit betont (00:54:49).



Abb. 11: Im Kampf mit dem Berge, 00:37:56  
Filmstill erstellt von der Autorin  
© Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

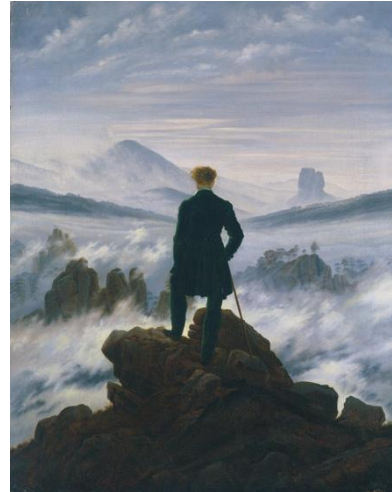


Abb. 12: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818; Öl auf Leinwand, 94,8 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle  
© wikimedia commons

Es ist ein hochartifizuell durchkomponiertes Bild, das als eine Adaption von Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* von 1817 (Abb. 12) verstan-den werden kann:<sup>18</sup> Bei Friedrich steht auf einen Wanderstock gestützt, ein dunkel-grün gekleideter Mann auf einem Felsvorsprung mittig im Bild aufrecht und blickt über ein Nebelmeer, aus dem felsige Formationen herausragen; in der Ferne lassen sich Bergkegel eines Mittelgebirges ausmachen. Es handelt sich um eine im hohen Maße konstruierte und inszenierte Darstellung, bei der die Konstruktionslinien auf die Stelle des Herzens des Wanderers führen und die oberer Horizontale des Gol-denen Schnitts auf der Augenhöhe des Wanderers liegt. Die Lichtgestaltung evo-ziert den Eindruck von zwei Bildebenen: Der Wanderer steht im Gegenlicht (ist daher stark verschattet) und blickt auf das helle Panorama (welches wie eine Ku-lisse wirkt und gleichzeitig eine Tiefenwirkung entfaltet); dieser Effekt wird durch die Weichzeichnung des Bildhintergrundes verstärkt. Friedrichs Wanderer trägt ei-nen Gehrock im Schnitt der Altdeutschen Tracht, was den Raum für eine politische Deutung des Werks öffnet und dabei den Wanderer zum deutschen Patrioten dekla-riert. Fancks Bergsteiger trägt angemessen sportliche Kleidung, um die Herausfor-derungen im Schnee meistern zu können; es scheint eine entpolitisierte Adaption zu sein. Es stellen sich also folgende Fragen: Weshalb wird das romantische Motiv im Stummfilm aufgegriffen, was ist die damit getroffene Aussage und wie verselb-ständigt sich die Lesart und Interpretation des Motivs?

\*\*\*

<sup>18</sup> Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* zählt sicherlich zu den Bildern, die am meisten rezipiert wurden und werden. Dementsprechend umfangreich ist die Literatur (nicht nur zum Künstler, son-dern ebenso zu dem Werk selbst); vgl. Bertsch (2023a): 31–45 (vgl. hier auch die wesentliche Lite-ratur zum Werk in Anm. 12) und Haug / Völker (2023): 351–363.

Der Blick auf die Bilderwelten der vier hier behandelten Filme zeigte bereits, dass die Berge verschiedene Funktionen übernehmen: Sie dienen in allen vier Fällen der topografischen Verortung – egal ob reale oder fiktive Erzählung. Sie dienen als Symbol beispielsweise für Freundschaft (*Der Berg ruft* und *Berge in Flammen*) und Liebe (*Der Berg des Schicksals*) oder auch als Projektionsraum für differente Sehnsüchte und konkrete Emotionen, wie z.B. Angst (*Der Berg des Schicksals*). Sie sind keine Naturkulissen im Bild, sondern übernehmen aktive Rollen. Diese können die Berge im Film nur einnehmen, indem sie mit dem Menschen in Dialog treten, d.h. der Figur des Wanderers/Bergsteigers. Neben die Berge tritt dabei als offener Projektions- und Assoziationsraum der Himmel als entmaterialisierter Naturraum. Im Folgenden geht es darum Motivik und Codierung der Landschaftsdarstellungen zu verstehen und zu unterscheiden. Dabei rücken nun zur Landschaft auch der Mensch und die Betrachter\*innen in den Blick. Es werden zunächst ein Einzelmotiv und dann Gattungskonventionen betrachtet, um daraus resultierend die eingangs angerissene Frage der Bildkosmen von Berg- und Heimatfilm aufzugreifen.

### **Wanderer-Motiv**

Einzelne motivische Adaptionen, wie jene von Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* in Fancks *Im Kampf mit dem Berge* können neben der filmischen Narration nur dann eine zweite Kommentarlínie eröffnen, wenn sie vom Publikum erkannt und gelesen werden können. Das Erkennen Friedrichscher Bildmotive im Stummfilm der Weimarer Zeit darf vom gebildeten Bürgertum vorausgesetzt werden, da der zuvor in Vergessenheit geratene Caspar David Friedrich in der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung 1906 in der Berliner Nationalgalerie der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht wurde.<sup>19</sup> Andreas Aubert kam dabei eine zentrale Rolle in der Wiederentdeckung Friedrichs zu und so betitelte der Kunsthistoriker sein 1915 publiziertes fragmentarisches Werk mit der Parole der Freiheitskriege *Caspar David Friedrich. Gott, Freiheit, Vaterland* und betont im Vorwort Friedrichs patriotisches Engagement (Aubert 1915). Friedrichs Werke waren also im kulturellen Gedächtnis von Filmschaffenden und Publikum patriotisch (teils national) verankert.<sup>20</sup> Nach dem Erkennen der Adaption stellt sich die Frage nach der Interpretation und der damit im Film getroffenen Aussage. Dieser zweite Schritt ist oftmals in hohem Maße von Emotionen und Evokationen geprägt. Im Fall des *Wanderes über dem Nebelmeer* (sowie in zahlreichen weiteren Werken Caspar David Friedrichs) ist das entscheidende Gelenk zwischen Bildgegenstand und Betrachter\*in die Rückenfigur.<sup>21</sup> Das hierin verankerte sinnoffene Kontemplationsangebot kann ebenso im filmischen Rückgriff auf das Motiv nachvollzogen werden: Ob hier nun eine Identifikation mit dem Wanderer/Bergsteiger oder eine kritische Distanz dazu ein-

<sup>19</sup> In der Ausstellung hing auch der *Wanderer über dem Nebelmeer*; vgl. Bertsch (2023a): 37.

<sup>20</sup> Friedrichs Werke waren mit verschiedenen Lesarten verbunden: Dies reicht von den interpretatorischen Zugängen von Friedrichs Zeitgenossen als deutscher Künstler mit Nordbezug, über biografische und zeithistorische Rückbindungen, bis hin zu religiösen Interpretationen. Entsprechend vielfältig wurden die Werke auch wiederum von Regisseur\*innen in Filmen aufgegriffen. Es fehlt bisher eine systematische Untersuchung der Rezeption von Caspar David Friedrichs Werken im Stummfilm der Weimarer Republik, es finden sich jedoch zahlreiche Rückgriffe, z.B. wenn Fritz Lang in *Die Nibelungen* (1924) ein Werk Friedrichs adaptiert und damit die nationalen Implikationen wieder herauf beruft oder wenn Friedrich Wilhelm Murnau in *Faust – eine deutsche Volkssage* (Murnau 1926) auch eine Friedrichvorlage gewissermaßen reinszeniert, erfolgt dies wohl am ehesten aus einer religiösen Richtung sowie durch die Brille der sog. Schwarzen Romantik gesehen.

<sup>21</sup> Die wesentliche Literatur zum Werk sowie zur Bedeutung der Rückenfigur nennt Bertsch; vgl. Bertsch (2023b): 196.

genommen wird, liegt jeweils im Auge des/der Rezipient\*in (Bertsch 2023a: 34).<sup>22</sup> Entscheidend bleibt auch hier das Verhältnis von Mensch und Natur. Mit Blick auf Friedrichs Werk sahen seine Zeitgenossen darin, dass das göttliche Universum in seiner transzendentalen Unendlichkeit in Erscheinung trete (Jensen 1999: 184); diese religiöse Lesart wird um 1900 in eine allgemeinere esoterische Interpretation überführt werden, die dem Zeitgeist der Lebensreform entspricht.

Das Aufgreifen eines konkreten Motivs im Film in Form eines Tableau vivant kann ganz verschiedene Formen und Funktionen erfüllen. Im Fall von *Im Kampf mit dem Berge* ist es nicht das genau nachgestellte Bild, sondern es sind leichte kompositorische und inhaltliche Abweichungen: Der leicht aus der Mitte gerückte, sportlich gekleidete Bergsteiger modernisiert das Motiv und überführt es sogleich in ein erweitertes Interpretationsspektrum. In der filmischen Narration wäre die Motiv-Übernahme als Thematisierung des Verhältnisses von Mensch und Natur zu verstehen und ließe damit Fragen nach der (sportlichen) Bezwingung der Natur durch den Menschen eröffnen. Mit Blick auf den allgemeinen filmhistorischen Kontext des Weimarer Kinos könnte die Motiv-Übernahme auch mit ihren nationalen Implikationen angeführt werden, so wird der Gesamtgestus, eines pathetischen Patriotismus' als ein Charakteristikum des frühen Bergfilms angeführt und mit der Stärkung eines nationalen Bewusstseins in Verbindung gebracht (Rapp 1997: 29, 35f; Giesen 2008: 12). Diesen Aspekt würde ich hier aber nicht als explizit ausbuchstabiert sehen.

Konkrete nationale Ambitionen werden in *Der Berg ruft* verfolgt. Hier wurde Friedrichs Wanderer-Motiv von Trenker fortgeführt: Die vierte Wand wird mit Erreichen des Gipfels eingerissen. Die Kameraperspektive wechselt zu einer subjektiven, individuellen Sicht. Als Filmschauende:r ist man unmittelbar mit dem Erhabenheitsgefühl konfrontiert, wohingegen die Torturen hinauf in distanzierter Sicht gezeigt wurden. Dieser vorgeschlagenen Lesart des Gipfelmoments kann widersprochen werden, vergleichbar bleiben aber die kulturelle Konstruiertheit der Berge, das ausgelöste Gefühl der Erhabenheit und die Rezipient\*innenhaltung im Akt des Betrachtens.<sup>23</sup> In *Der Berg ruft* wäre das Wanderer-Motiv in einer zerlegten Form zu finden und funktioniert vor allem in einer emotionalisierenden Art.

Es zeigt sich damit die Weiterentwicklung des ursprünglichen Motivs: Das Bild wurde in anderen Medien kolportiert und entwickelt dort, teilweise entkoppelt vom ursprünglichen Sinngehalt, ein Eigenleben. Eine enge Aussage kann eine Motiv-Adaption also nur treffen, wenn sie als Code funktioniert und entschlüsselbar ist, wie in Fancks *Im Kampf mit dem Berge*. Andernfalls hat das Motiv bereits einen Kanon an Emotionen an sich gebunden, die auch bei einer abgewandelten, univereellen und globalen Einbindung immer noch mitschwingen beziehungsweise als Vexierfolie dienen.<sup>24</sup> Der patriotische Impetus ist nicht mehr zwangsläufig

<sup>22</sup> Vgl. außerdem Grave (2012): 203 (auf den folgenden Seiten vgl. die eingehenden Beschreibungen des Werks). Grave fordert damit ein "Nachdenken über die Standortgebundenheit des Sehens" (ebd.: 206). Auf die bildimmanente Lesart des kantschen Erhabenheitsgefühls geht Grave ebenfalls ein und verweist auf die entsprechende Literatur; vgl. Grave (2001): 60–64.

<sup>23</sup> Es wäre beispielsweise verfehlt, alle Rückenfiguren-Darstellungen als Caspar David Friedrich-Rezeptionen zu lesen: In *Der Berg des Schicksals* (Fanck 1924) reflektieren zwei Rückenfiguren mit Blick auf die Berge Freundschaft und Heimat. Hierbei geht es jedoch eher um die Intimität zwischen den beiden, die Zuschauer\*innen nehmen hier eine voyeuristische Position ein.

<sup>24</sup> Das zeigen die unzähligen Rezeptionsformen, z.B. im künstlerischen, im journalistischen oder im Werbebereich; vgl. Stamm (2023): 483–493; Hemkendreis (2023): 473–481; Bertsch (2023): 31–45 und Haug / Völker (2023): 351–363.

vorhanden, aber die Assoziation mit Freiheit, Transzendenz, aber auch Gefahr bleibt.<sup>25</sup> Für Trenkers *DER BERG RUFT* könnte daher resümiert werden, dass er zu einem frühen Zeitpunkt eine solche popularisierte Form des Motivs mit entwickelt.

### Wolken und Landschaft

Ganze Bildkompositionen rezipieren die Wolkenbilder in den hier besprochenen Filmen. Dabei geht es nicht um den Rückgriff auf ein konkretes Motiv, sondern eher eine grundsätzliche Bildgattung. So tritt in *Im Kampf mit dem Berge* neben das Moment der Erhabenheit (im Wanderer-Motiv) die Angst oder mindestens der Respekt vor dem Abtauchen in die Wolkenschicht während des Abstiegs. In *Der Berg des Schicksals* sind es die über dem See heraufziehenden Wolken (Abb. 13), welche in Sprache und Bild als unheilvoller Vorbote des nahenden Unwetters und damit des menschlichen Unglücks an mehreren Stellen thematisiert werden. Weniger im Sinne der Problematik des Wetterumschwungs, sondern stärker als die Dramatik steigerndes Moment finden sich die Wolkenbilder in den beiden Trenker-Filmen *Berge in Flammen* und *Der Berg ruft*.

Anhand dieser vier Beispiele zeigt sich schon zwischen welchen Polen die Wolkenbilder in den Filmen oszillieren – zwischen der objektiven und subjektiven Wahrnehmung, beziehungsweise zwischen der naturwissenschaftlichen und philosophischen. Wolken sind sowohl Natur- und Wetterphänomen als auch (wie der Himmel) eigenständig zu begreifen und werden damit zu einer personalen Größe erhoben. Diese zwei unterschiedlichen Positionen sind bereits in der Frühzeit von Wolkenbildern verankert, also der Darstellung natürlicher, von transitorischen Bedeutungen befreiter Wolken, wie sie die niederländische Malerei um 1800 entwickelte.<sup>26</sup> Schon die zeitgenössische Kunstkritik changiert zwischen meteorologischer und artifizieller Betrachtung. Wenn nun also von Fanck und Trenker Wolkenbilder in den Filmen eingefangen werden, so schließen sie an bereits gut etablierte Konventionen an. Dies zeigt sich sowohl in der kompositionellen Anlage mit tief liegendem Horizont als auch in dem Verständnis, dass Natur und menschliches Ich in eins fallen.



Abb. 13 und 14: *Der Berg des Schicksals*, 00:32:51 und 01:42:08

Filmstills erstellt von der Murnau-Stiftung © Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

<sup>25</sup> Ein Beispiel für eine enge motivische Übernahme des Wanderers wäre das Filmplakat zu dem dokumentarischen film *Namaste Himalaya – Wie ein Dorf in Nepal uns die Welt öffnete* (Baranowski / Moritz 2022). Wie schon der Titel erahnen lässt, ist die Reise eines Paares nach Nepal zu verfolgen.

<sup>26</sup> Vgl. die Ausstellungskataloge, welche sich dem Bildmotiv überblicksartig zuwenden: Hedinger / Richter-Musso / Westheider (2004); Kunz / Wismer / Stückelberger (2005). Eine kleine Übersicht zur Wahrnehmungsgeschichte der Alpen unter Anführung der Darstellungskonventionen vom Kulissenhaften zum zentralen Bildmotiv in der Malerei gibt Giesen (2008): 1–7.

Die Wolkenbilder in Fancks *Der Berg des Schicksals* fordern zum genauen Hinsehen – sowohl der Protagonist\*innen als auch der Zuschauer\*innen – heraus, um die kinematografische narrative Ebene weiter entschlüsseln zu können. Dies kann sich auf das Erkennen des Gefahrenpotenzials der sich auftürmenden Wolken konzentrieren, denen die Protagonist\*innen mit sorgenvollem Blick in den Himmel folgen (oftmals ohne selbst in dem Augenblick im Bild zu sein); in diesem Fall sind die Wolkenbilder als dramaturgisch steigerndes Element zu verstehen. Die Wolkenbilder können aber auch eine umfassendere Aussage treffen, wenn z.B. im Schlussbild die Überlegungen kulminieren (Abb. 14): Die dankbare Hella geht vor ihrem Retter auf die Knie. Die Szene spielt vor einem von hinten beleuchteten Wolkenhimmel – der in seiner lila Virage und der kreisrunden Blende an moderne Fotografien des Vollmondes erinnert, vor dem das Paar in scherenschnittartigem Profil klein wirkt. Nachdem in der ersten Filmhälfte der Kampf gegen die Natur verloren wurde, steht dieses Bild für die Überwindung der Natur – angetrieben durch die Liebe – und für eine transzendente Einheit. Diese Interpretation baut auf die hegelsche dialektische Lesart auf, nach der Wolkenbilder das Prozessuale markieren, das der sich ständig ändernden Natur und damit sinnbildlich den Veränderungen der Welt Rechnung tragen – umgekehrt findet die Welt ihren Ausdruck in dem Abbild (Spielmann 2004: 23).

So wie Wolkenbilder eine Gattung der Malerei mit längerer Traditionslinie sind, wäre hier auch – quasi in nochmals übergeordneter Hierarchie – die Landschaftsmalerei anzuführen. In ihr ist die extrapolierte Stellung von Landschaft angelegt, die teils mit, teils ohne Personen auskommt – in jedem Fall aber die Landschaft zum eigentlichen Bildgegenstand hat. In *Der Berg ruft* finden sich beispielsweise menschenleere Aufnahmen des Matterhorns, welche sowohl die ikonischen Bildmotive des Bergs aufgreifen (Abb. 1 und 15) als auch in die politisch motivierten Betrachtungen von Landschaft zu stellen sind. Es handelt sich um sorgfältig konstruierte Bilder, bei denen Kompositionslinien, Lichtführung, Farbkontraste und die Anordnung der Bildgegenstände die Blickregie der Betrachtenden lenken und Atmosphäre schaffen; diese Charakteristika finden sich auch in den analysierten Filmen. Die physische Landschaft ist hier konkret die Gebirgslandschaft, die sich in entmaterialisierter Form, im Himmel fortsetzt. Die Unendlichkeit von Raum und Zeit ist besonders im Licht zu sehen. Wenn Landschaft, wie schon eingangs angeführt, als Arena für räumliche und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse verstanden wird (Martin 2017: 11), stellen die filmischen Berge einen Wahrnehmungsraum dar beziehungsweise her. So greift *Der Berg ruft* v.a. den Gedanken der politisch-national konnotierten Landschaft auf, die symbolhaft für Freundschaft und Aufrichtigkeit steht.

### **Berg- und Heimatfilm**

Eingangs wurde bereits die Frage formuliert, ob es 'den' Bergfilm in Reinform überhaupt gibt. Die Analysen haben gezeigt, dass Schnittmengen zu anderen Genres auszumachen sind: Dies ist in der offensichtlichsten Form in *Berge in Flammen* der Fall, der als ein Hybrid aus Berg- und Kriegsfilm zu verstehen ist. Die Kriegsthematik beherrscht den Film, welche jedoch bei Trenker weniger in sterbenden Soldaten als in der Zerstörung der Landschaft gezeigt wird.<sup>27</sup> Ebenfalls recht eindeutig

---

<sup>27</sup> Die charakteristische Bildwelt von Kriegsfilmen war dem damaligen Publikum ebenso geläufig wie die des Bergfilms. Trenker selbst verweist auf *Im Westen nichts Neues* (Milestone 1930) als Inspiration, s. Trenker (1965): 260. Die Zerstörung der Landschaft thematisiert Trenker auch in der

in ein anderes Genre ausgreifend ist das besprochene Schlussbild aus *Der Berg des Schicksals* zu verstehen; Fanck bedient sich bei Elementen des Liebesfilms. *Im Kampf mit dem Berge* wird teilweise wegen einer fehlenden Handlung als Dokumentation (und nicht als Bergfilm) bezeichnet. Einer solch klaren Zuordnung würden sich die artifiziellen Bildkompositionen ein Stück weit entziehen. Derartige Schnittmengen sind jedoch nicht außergewöhnlich, da sich die Genres in den 1920er Jahren erst herauskristallisieren und der motivischen Bezeichnung des Bergfilms eigentlich immer auch eine (inhaltlichen oder strukturellen Prinzipien folgende) Genrebezeichnung zur Seite gestellt werden kann.

Ein wenig anders gelagert ist es mit dem Heimatfilm. Hier ist der Sammelbegriff ähnlich diffus wie beim Bergfilm, basiert er in diesem Fall doch maßgeblich auf Aspekten der Zugehörigkeit und der lokalen Zuschreibung. Ich kehre hier zu meinem anfänglichen Impuls und meiner These zurück: *Der Berg ruft* bedient mit seiner Bildwelt sowohl den klassischen Bergfilm der 1920er Jahre als auch den sich erst langsam ausbildenden Bilderkanon des Heimatfilms. Zu letzterem zählen beispielsweise die Handlungsorte – der ländliche Gasthof in Breuil vs. das mondäne Hotel in Zermatt – oder auch die Kleidungsstile – Trachtenkleidung vs. Anzug und natürlich die entsprechende Sportkleidung. Derartige Polaritäten sind für das Genre des Heimatfilms typisch, da mit ihrer Hilfe die entsprechenden Sehnsüchte, Verluste, Ängste etc. kurzum, die jeweiligen Emotionen geweckt werden.



Abb. 15: *Der Berg ruft*, 00:57:27  
Filmstill erstellt von der Autorin



Abb. 16: *Berge in Flammen*, 01:14:43  
Filmstill erstellt von der Autorin

Vereinzelt finden sich entsprechende Motive bereits in *Berge in Flammen*: Wenn Dimai auf sein Heimatdorf blickt (Abb. 16), folgt der Bildaufbau klassischen Prinzipien der Heimatkunst und zugleich wird die identitätsstiftende Landschaft emotional aufgeladen. Thematisch wird Heimat verhandelt und bildlich rückt die unberührte, schneebedeckte Landschaft, mit dem im Tal liegenden Dorf in malerischer Form in den Fokus. In diesem Augenblick sind die Bergdarstellungen Sehnsuchtsbilder, die Heimat- und Verbundenheitseemotionen evozieren und damit einen Konterpart zu den Kriegsbildern darstellen.

Trenker hybridisiert also das Genre des Bergfilms mit jenem des Heimatfilms. Dies unterscheidet ihn letztlich auch von Fancks Filmen, der lediglich in Details auf Konventionen anderer Genres zurückgreift. Eine solche Hybridisierung bietet sich an, da beide Genres der Landschaft eine entscheidende Rolle einräumen,<sup>28</sup> Landschaft ist damit weder im Berg- noch im Heimatfilm reine Kulisse, sondern Kultur-

---

Dokumentations-Sendung *Berge und Geschichten*, vgl. hierzu den Beitrag von Sophia Mehrbrey im vorliegenden Heft.

<sup>28</sup> Vgl. auch die Zusammenfassung unter Nennung der einschlägigen Literatur Zebhauser (2001): 19.

raum.<sup>29</sup> Somit wurden Trenkers frühe Filme als Endpunkt des klassischen Bergfilms, der vom Heimatfilm abgelöst wird,<sup>30</sup> oder aber auch als Vorreiter des Heimatfilms, zu dem der Bergfilm ein Subgenre wird (Winkler 2021: 122), gelesen. Beide Verortungen bergen Schwierigkeiten: Die Ablösung des Bergfilms ist in Kombination mit seinem ebenfalls postulierten *Renouveau* in den 1990er Jahren argumentativ problematisch, da sie eine zeitlich begrenzte Nichtexistenz bestimmter Motive suggeriert. Die Hierarchisierung des Bergfilms als Subgenre des Heimatfilms wirft die Frage auf, wie es um andere Landschaftsformationen – beispielsweise den Wald – steht, die den Bilderkosmos des Heimatfilms maßgeblich prägen, aber nicht zu eigenen (Sub-)Genrebezeichnungen führten; zumindest jenseits des Bergfilms scheint es schwierig zu sein, eine weitere Hierarchieebene einzuführen. Die jeweiligen Genrezuordnungen bleiben daher eine Abwägungssache. Entscheidend mit Blick auf die frühen Filme Trenkers bleibt: Der Heimatfilm ist im Bergfilm schon punktuell präsent und der Bergfilm bleibt über bestimmte Motive im späten Heimatfilm präsent. In der Hybridisierung der Genres liegt bei Trenker das Potenzial: Die Popularisierung der Fanckschen Bilderwelten in Kombination mit den Vorläufern des visuellen Kosmos des vor allem in der Nachkriegszeit äußerst erfolgreichen Heimatfilms verhelfen ihm zu großem Erfolg. Diese Strategie ermöglicht es ihm erst sich als Marke derart global und langfristig zu etablieren.<sup>31</sup>

## Bibliographie

N.N. (2015): *150 Jahre Erstbesteigung Matterhorn. Jubiläumsprogramm*, Zermatt: Zermatt Tourismus.

Anker, Daniel (2015): *Matterhorn. Berg der Berge*. Zürich: AS.

Aubert, Andreas (1915): *Caspar David Friedrich. 'Gott, Freiheit, Vaterland'*, aus dem Nachlaß des Verfassers, hg. im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft von G. J. Kern, aus dem Norwegischen v. Luise Wolf. Berlin: Cassirer.

Bertsch, Markus (2023a): "Vom Sehen an sich. Zu Friedrichs Rückenfiguren", in: Bertsch, Markus / Grave, Johannes (Hg.): *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, Ausst.Kat. 15.12.2023–1.04.2024 in der Hamburger Kunsthalle. Berlin: Hatje Cantz. 31–45.

Bertsch, Markus (2023b): "Wanderer über dem Nebelmeer" [Kat. 104 u. 105], in: Bertsch, Markus / Grave, Johannes (Hg.): *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, Ausst.Kat. 15.12.2023–1.04.2024 in der Hamburger Kunsthalle. Berlin: Hatje Cantz. 196.

Brandlmeier, Thomas (1997): "Sinnezeichen und Gedankenbilder. Vier Abschnitte zu Arnold Fanck", in: Horak, Jan-Christopher (Hg.): *Berge, Licht und*

---

<sup>29</sup> Landschaft im Heimatfilm auf die Inszenierung einer idyllischen Natur als Objekt des Blicks zu reduzieren, greift deutlich zu kurz; vgl. Schrödl (2004): 30. Es fehlt bisher eine differenzierte Analyse der Bildwelten des Heimatfilms; dies erfolgt aktuell im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 1671 *Heimat(en)* im Teilprojekt C04 *Visuelle Chiffren von Heimat in Bildender Kunst, Literatur und Film* an der Universität Heidelberg.

<sup>30</sup> Von einer Ablösung des Bergfilms durch den Heimatfilm auszugehen, greift meiner Meinung nach nicht, da es bei eigenen Bildwelten bleibt; vgl. König (2001): 9 und 12 und Martin (2017): 34. Martin geht von einem *Renouveau* des Bergfilms in den 1990ern aus.

<sup>31</sup> Vgl. Winkler / Mehrbrey (Hg.) (2024), bes. die Einleitung der Herausgeber\*innen.

- Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm.* München: Bruckmann, 1997. 69–84.
- Giesen, Roman (2008): "Der Bergfilm der 20er und 30er Jahre", in: *media/rep. Repositorium für die Medienwissenschaft*, Jg. 12, 1–29.
- Grave, Johannes (2001): *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik.* Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Grave, Johannes (2012): *Caspar David Friedrich.* München: Prestel.
- Haug, Ute / Völker, Andrea (2023): "Vergessen. Neu entdeckt, Glorifiziert. Caspar David Friedrich in der Sammlungsgeschichte der Hamburger Kunsthalle", in: Bertsch, Markus / Grave, Johannes (Hg.): *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, Ausst.Kat. 15.12.2023–1.04.2024 in der Hamburger Kunsthalle. Berlin: Hatje Cantz. 351–363.
- Hedinger, Bärbel / Richter-Musso, Inés / Westheider, Ortud (Hg.) (2004): *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Ausst.Kat.06.06.–05.09.2004 im Jenisch Haus Hamburg, 24.09.2004–30.01.2005 in der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. München: Hirmer Verlag.
- Hemkendreis, Anne (2023): "Die Wiederentdeckung der Romantik. Eislandschaften im Klimawandel", in: Bertsch, Markus / Grave, Johannes (Hg.): *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, Ausst.Kat. 15.12.2023–1.04.2024 in der Hamburger Kunsthalle. Berlin: Hatje Cantz. 473–481.
- Jensen, Jens Christian (1999): *Caspar David Friedrich. Leben und Werk.* Köln: DuMont.
- Kunz, Stephan / Wismer, Beat / Stückelberger, Johannes (Hg.) (2005): *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, Ausst.Kat. 27.02.–08.05.2005 im Aargauer Kunsthhaus, München: Hirmer.
- Jordan, Alexander (2008): *Krieg um die Alpen. Der Erste Weltkrieg im Alpenraum und der bayerische Grenzschutz in Tirol.* Berlin: Duncker & Humblot.
- König, Stefan (2001): "Wegweiser. Eine kleine Exkursion durch das abenteuerliche Gelände in dem der Bergfilm spielt", in: König, Stefan / Panitz, Hans-Jürgen / Wachtler, Michael (Hg.): *Bergfilm. Dramen, Trick und Abenteuer*, München: Herbig. 8–13.
- König, Stefan / Panitz, Hans-Jürgen / Wachtler, Michael (Hg.) (2001): *Bergfilm. Dramen, Trick und Abenteuer.* München: Herbig.
- König, Stefan / Trenker, Florian (2006): *Bera Luis. Das Phänomen Luis Trenker. Eine Biographie.* München: Berg & Tal.
- Martin, Silke (2017): *Berg und Film. Kultur und Ästhetik von Höhenlandschaft im deutschsprachigen Film der Gegenwart.* Marburg: Schüren.
- Mendel (M-I), Dr. (1924): "Der Berg des Schicksals", in: *Lichtbild-Bühne* Nr. 54, 13.05.1924.
- Pichler, Barbara / Pollach, Andreas (Hg.) (2006): *Moving Landscapes. Landschaft und Film.* Wien: Synema.
- Rapp, Christian (1997): *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm.* Wien: Sonderzahl.

- Schmoll, Thomas (14.07.2015): "Das Matterhorn ist kein Spaziergang", [<https://www.welt.de/vermischtes/article144003959/Das-Matterhorn-ist-kein-Spaziergang.html>, 20.07.2025].
- Schrödl, Barbara (2004): "Heimatfilme und die Neuordnung des Nationalen", in: *Frauen. Kunst. Wissenschaft. Halbjahreszeitschrift*, H. 37, Juni 2004. 29–37.
- Spielmann, Heinz (2004): "Das physikalische Ich. Physik und Metaphysik der Wolkenmalerei um 1800", in: Hedinger, Bärbel / Richter-Musso, Inés / Westheider, Ortud (Hg.): *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Ausst.Kat.06.06.–05.09.2004 im Jenisch Haus Hamburg, 24.09.2004–30.01.2005 in der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. München: Hirmer Verlag. 18–23.
- Stamm, Ruth (2023): "Romantik Revisited. Postkoloniale Annäherungen an romantische Landschaftsbilder im Anthropozän", in: Bertsch, Markus / Grave, Johannes (Hg.): *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, Ausst.Kat. 15.12.2023–1.04.2024 in der Hamburger Kunsthalle. Berlin: Hatje Cantz. 483–493.
- Trenker, Luis (1965): *Alles gut gegangen*. Hamburg: Mosaik.
- Winkler, Daniel (2012): "Männlichkeitsentwürfe zwischen Futurismus und Faschismus. Von der Freiburger Kameraschule zu Trenkers / Hartls Kriegsfilm *Berge in Flammen* (1931)", in: Schrade, Sabine / Tasser, Barbara (Hg.): *Futurismo al 100% – 100% Futurismus*. Innsbruck: University Press. 121–195.
- Winkler, Daniel / Mehrbrey, Sophia (Hg.) (2024): *Luis Trenker*. München: edition text + kritik.
- Zebhauser, Helmuth (2001): "Am Anfang war die Camera Obscura. Vom eingefrorenen Abbild zur Kinematographie", in: König, Stefan / Panitz, Hans-Jürgen / Wachtler, Michael (Hg.): *Bergfilm. Dramen, Trick und Abenteuer*. München: Herbig. 15–22.

### Internetquellen

- filmportal.de (a): *Der Berg ruft!* [[https://www.filmportal.de/film/der-berg-ruft\\_afa6220a7ba540dba0e8af5d15207685](https://www.filmportal.de/film/der-berg-ruft_afa6220a7ba540dba0e8af5d15207685), 15.08.2025].
- filmportal.de (b): *Berge in Flammen*, [[https://www.filmportal.de/film/berge-in-flammen\\_8d68149c16844c78b19c484e04c9ede7](https://www.filmportal.de/film/berge-in-flammen_8d68149c16844c78b19c484e04c9ede7), 15.08.2025].
- filmportal.de (c): *Der Berg des Schicksals*, [[https://www.filmportal.de/film/der-berg-des-schicksals\\_19a558ec53e24aab8df84986d295b03b](https://www.filmportal.de/film/der-berg-des-schicksals_19a558ec53e24aab8df84986d295b03b), 15.08.2025].
- filmportal.de (d): *Im Kampf mit dem Berge*, [[https://www.filmportal.de/film/im-kampf-mit-dem-berge\\_97b6a8d3cd6944d4a1dee6ae357ccfae](https://www.filmportal.de/film/im-kampf-mit-dem-berge_97b6a8d3cd6944d4a1dee6ae357ccfae), 15.08.2025].
- Murnau-Stiftung.de: *Projekt: der Berg des Schicksals*, [<https://www.murnau-stiftung.de/stiftung/projekte/projekt-der-berg-des-schicksals>, 15.08.2025].

### Filmographie:

- Baranowski, Anna / Moritz, Michael (D: 2022): *Namaste Himalaya – Wie ein Dorf in Nepal uns die Welt öffnete*.

- Fanck, Arnold (D: 1921): *Im Kampf mit dem Berge*. DVD-Ausgabe: Transit Film. 2013.
- Fanck, Arnold (D:1924): *Der Berg des Schicksals*. Restaurierte Fassung der Murnau-Stiftung (unveröffentlicht, präsentiert am 24.08.2022).
- Lang, Fritz (D: 1924): *Die Nibelungen*.
- Milestone, Lewis (USA: 1930): *Im Westen nichts Neues* [*All Quiet on the Western Front*].
- Murnau, Friedrich Wilhelm (D: 1926): *Faust – eine deutsche Volkssage*.
- Trenker, Luis (D: 1931): *Berge in Flammen*. DVD-Ausgabe: Luis Trenker. Sein Lebenswerk, Disc 4. 2021.
- Trenker, Luis (D: 1938): *Der Berg ruft*. Luis Trenker. Sein Lebenswerk, Disc 3. 2021.