

**Das Zentrum und die Peripherie: die Beziehung
zwischen Berlin und den Alpen in Philipp Stölzls
«kritischem Bergfilm» "Nordwand"**
Konrad Harrer

► **To cite this version:**

Konrad Harrer. Das Zentrum und die Peripherie: die Beziehung zwischen Berlin und den Alpen in Philipp Stölzls «kritischem Bergfilm» "Nordwand". Germanistik in der Schweiz, germanistik.ch, 2013, 10, pp.337-344. hal-02147396

HAL Id: hal-02147396

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02147396>

Submitted on 28 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Das Zentrum und die Peripherie: die Beziehung zwischen Berlin und den Alpen in Philipp Stölzls ›kritischem Bergfilm‹ ›Nordwand‹

Konrad Harrer, Université de Lorraine / Nancy II

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist ein Referat CHRISTOPHE DUMAS', gehalten im Rahmen einer Tagung zum Thema des Nationalsozialismus im zeitgenössischen deutschen Film¹, das sich mit Philipp Stölzls ›Nordwand‹² aus dem Jahr 2008 auseinandersetzt. DUMAS weist auf die Spezifität des deutschen Bergfilms hin, der in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts seine Blütezeit erlebte und seit je im Geruch stand, besondere Affinitäten zum Nationalsozialismus zu haben. Zu Recht unterstreicht er die Absicht Stölzls, dem Bergfilm sein ideologisches Substrat zu entziehen und ihm damit neue Entwicklungschancen zu eröffnen. Insofern geht es, wie DUMAS zutreffend formuliert, darum, den Bergfilm zu «desemantisieren» bzw. zu «resemantisieren», d.h. ihn von der nationalsozialistischen Ideologie, die ihn mehr oder weniger deutlich durchtränkte, zu befreien, wobei das alte Modell der 20er und 30er Jahre durch intertextuelle Verweise heraufbeschworen und zugleich unterminiert wird. Dies ist tatsächlich ein zentraler Aspekt von Stölzls Film, der in der Folge weiter ausgearbeitet werden soll, wobei als roter Faden die Dichotomie von Zentrum und Peripherie dienen wird.

Thema von ›Nordwand‹ ist, aus diesem Blickwinkel gesehen, die Einflussnahme der deutschen Reichshauptstadt Berlin und der dort ansässigen Regierung auf Geschehnisse an der Peripherie, im Gebirge, und auf Menschen, die im Gebirge zu Hause sind. Über verschiedene Medien wird in ›Nordwand‹ nationalsozialistische Propaganda vom Zentrum an die Peripherie getragen. Zwar wird der Bergfilm selbst nicht direkt ins Bild gebracht, doch werden in einer der Eingangsszenen Zuschauer in einer Wochenschau gezeigt, darunter eine junge Frau, Luise Fellner, von der noch die Rede sein wird. In ›martialischem Ton‹³, wird eine Szene kommentiert, in der ein Flugzeug in nächster Nähe der Eiger-Nordwand erscheint. Es handle sich um die *deutsche Fliegerlegende Ernst Udet*, die *furchtlos* – wie könnte es anders sein – die deutschen Bergsteiger Karl Mehringer und Max Sedlmayr sucht, welche beim Versuch der Erstbesteigung umgekommen sind und deren Leichen noch nicht geborgen

¹ Christophe Dumas: ›Nordwand‹ (2008) – nouvelle vision d'un genre ancien ?, in: *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, hg. v. HELENE CAMARADE / ELIZABETH GUILHAMON / CLAIRE KAISER, Villeneuve d'Ascq 2013, S. 217-226.

² Drehbuch von Rupert Henning, Christoph Silber, Philipp Stölzl und Johannes Naber nach einer Drehbuchvorlage von Benedikt Röskau.

³ ROMAN GIESEN: ›Nordwand‹. Ein kritisches Resümee zu einem ›Neo-Bergfilm‹, in: www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino_pdf/giesen_nordwand.pdf (letzter Zugriff 29.9.2012), S. 3.

werden konnten. Der Sprecher erwähnt dann das von den schweizerischen Behörden ausgesprochene Verbot einer Begehung der Nordwand und kommentiert: *Ob dieses Stück Papier die deutsche Jugend wirklich aufhalten wird?* Berlin lehnt sich damit gegen Bern auf, das Zentrum streckt seine Fangarme über die deutschen Grenzen hinaus und feuert all jene an, die die Regelung übertreten wollen: Es stelle eine *Herausforderung für die stolze Jugend* dar, die Nordwand zu *bezwingen*.

Wichtiger in diesem Film ist jedoch die Presse, vertreten durch den Journalisten Henry Arau, dessen Handeln geprägt ist von gläubigem Faschismus und karrieristischem Opportunismus. Er, der für jene Ränke verantwortlich scheint, die die Tragödie ins Rollen bringen, ist jedoch auch nur ein fleißiger Diener des Regimes. Der Film beschreibt, so könnte man sagen, eine der Hierarchie entsprechende Kettenreaktion. Deren Auslöser, Hitler und seine engsten Mitarbeiter, insbesondere Goebbels als Propagandaminister, bekommt der Zuschauer nicht zu Gesicht – was sich als ästhetischer Reflex der bürokratischen Anonymität nationalsozialistischer Herrschaft verstehen lässt. Ein Stück Papier, ein Schreiben des Reichspressedienstes ist es, das in der Redaktion der *«Berliner Zeitung»* landet. Der Auftrag lautet, *das Thema der Erstbesteigung mit größter Aufmerksamkeit zu behandeln*⁴, was den Redaktionsleiter zu der Aufforderung an Henry Arau veranlasst: *Wenn Sie mir nicht bald einen deutschen Erstbesteiger bringen, dann klettern Sie selber hoch.*⁵

Hier tritt nun die schon erwähnte Luise Fellner in Aktion. Sie stellt das wesentliche Bindeglied zwischen Zentrum und Peripherie dar, und zwar insofern, als sie ein Element der Peripherie im Zentrum ist: In Bayern geboren und aufgewachsen, ist sie nach Berlin gegangen, um dort ihr Auskommen zu finden. Sie träumt von einer Karriere als Fotoreporterin; vorerst arbeitet sie als Volontärin bei der *«Berliner Zeitung»*, mehr damit beschäftigt, Kaffee für die Herren Redakteure zu machen als selbst publizistisch tätig zu werden. Auch im Zentrum Berlin befindet sie sich noch an der Peripherie, was auch optisch zum Vorschein kommt: Bei Redaktionsbesprechungen sitzt sie abseits, die einzige Frau, wagt kaum hinzuhören, geschweige denn, zum Gespräch beizutragen. Und doch geschieht es schließlich: Als ein Redakteur die Namen zweier Bergsteiger nennt, auf die es die Zeitungsmänner abgesehen haben, gibt sie zu verstehen, dass sie sie kennt.

Der Journalist ersinnt nun eine perfide Manipulationsstrategie, mit der er Luise gewissermaßen auf die beiden ansetzt, um sie zum Mitmachen zu überreden – und Luise lässt

⁴ HEINZ VON ARX/ BENJAMIN HERRMANN (Hg.): *«Nordwand»*. Das Drama des Toni Kurz am Eiger, Zürich 2008, S. 26. (Dieses *«Buch zum Film»* enthält wohlgerneht nur Auszüge aus dem Drehbuch. Deshalb wird bei manchen Filmzitatzen nicht darauf verwiesen.)

⁵ VON ARX/ HERRMANN (Hg.): *«Nordwand»* [Anm. 4], S. 26.

sich darauf ein. Motivation ist für sie in erster Linie die Karrierehoffnung, und Arau schürt diese Hoffnung, wenn er sie – als «Fotoreporterin» – in ihre Heimat schickt, um wieder Kontakt zu den beiden zu knüpfen. *Das Deutsche Reich zählt auf sie* – damit spricht er ihr schmeichelnd gar eine quasi-politische Rolle zu. Sie, naiv, unpolitisch, ein leichtes Opfer der Wochenschauen, wie sie im Film exemplarisch vorgestellt wurden, tappt ahnungslos in die Falle.

Ist insofern also schon Luise das Opfer von Araus Machenschaften, so sind es Andi Hinterstoiber und Toni Kurz, die beiden Bergsteiger aus Berchtesgaden, natürlich noch in deutlicherem und höherem Maße – denn die Manipulation, der sie erliegen, wird ihnen das Leben kosten. Die Kettenreaktion verläuft zunächst über Luise zu Andi. Er beißt sofort an, wobei es bei ihm ähnlich wie bei Luise Karrierehoffnungen und Eitelkeiten sind, die ihn motivieren. Toni dagegen zeigt sich zunächst resistent gegen die Verführungen. Er sagt schließlich zu, ohne den von der Propaganda geschürten Gefühlen wie Ehrgeiz und Ruhmsucht nachgegeben zu haben. Hier setzt Stölzl den letzten Stein seines Mosaiks aus Motivationen und Kausalitäten ein: Luise und Toni verband eine Liebesbeziehung, bevor sie nach Berlin ging, und Tonis Gefühle für Luise sind – wie es eine, vielleicht zu deutliche, Einstellung bei ihrem Wiedersehen zeigt – nicht erloschen. Ihr zuliebe und auf ihr Drängen hin gibt er seinen Widerstand auf und fährt mit Andi in die Schweiz.

Diese Kausalitätskette, mit der das Zentrum an die Peripherie gebunden ist, hat natürlich eine Auswirkung auf das Bild der letzteren. Diese Tatsache relativiert die kritischen Urteile all jener, die die Darstellung der bayrischen Provinz, in die Luise reist, um Andi und Toni zu überreden, als naives Bild einer «bayrischen Idylle»⁶ schmähen. Der Film werde «seinem sozialhistorischen Hintergrund kaum gerecht»⁷, meint etwa ROMAN GIESEN, was man wohl unter anderem so interpretieren darf, dass – insbesondere in den in Berchtesgaden spielenden Szenen – der Nationalsozialismus zu gut davonkommt, dass von Grausamkeiten kaum etwas zu sehen ist: Der Film begnügt sich damit, Andi und Toni beim Latrinenreinigen zu sehen als Strafe – die kaum als regimespezifisch angesehen werden kann – für ihre verspätete Rückkehr von einer Bergtour.

Doch muss diese Idylle wirklich beim Wort – oder beim Bild – genommen werden? Kann es nicht gerade als das gespenstisch Unheimliche angesehen werden, das die gesamte Szenerie durchdringt? Das Bild, mit der der Berchtesgadener Abschnitt des Films beginnt,

⁶ MATTHIAS DELL: Russen sehen dich an. Und die Vergangenheit starrt zurück: Philipp Stölzls Bergsteigerdrama «Nordwand» und Max Färberböcks Literaturverfilmung «Anonyma», in: Der Freitag, 23.10.2008 (www.freitag.de/datenbank/freitag/2008/43/kino/print; letzter Zugriff 29.9.2012).

⁷ GIESEN: «Nordwand» [Anm. 3], S. 1.

scheint mir in diesem Sinne in seiner Ambiguität bedeutungsvoll – und sehr geschickt gewählt – zu sein: ein Gebäude, überwölbt von einem malerischen Bergmassiv. Das Besondere dabei ist, dass es sich um Tonis und Andis Gebirgsjäger-Kaserne handelt, Brutstätte und Werkzeug faschistischer Ideologie und damit Repräsentant des Zentrums an der Peripherie, wobei sich diese Opposition in einer zweiten spiegelt: der zwischen unten und oben, zwischen der Kaserne im Tal und den Bergesgipfeln. Wenn man dieser Logik folgt, sind letztere als Refugium der Freiheit zu verstehen. Und das Anliegen des Films ist es, diese Vorstellung in Frage zu stellen. Doch am Anfang sieht es durchaus so aus, als wäre dies richtig. Davon zeugen die Kletterszenen in den bayrischen Bergen, in denen den beiden alles gelingt und die gekrönt werden von klassischen Einstellungen, welche den erfolgreichen Bergsteiger in der Pose des Siegers, also bei Erreichen des Gipfelkreuzes, zeigen. *Geht nicht, gibt's nicht*, tönt Andi mit einem (meiner Ansicht nach anachronistischen) Ausdruck unbegrenzter Selbstsicherheit – und Freiheit, auch und gerade dem Berg gegenüber. Dieses Gipfelglück und das damit verbundene Gefühl zeugen von einer extremen Dezentrierung angesichts des sozialen und politischen Drucks im Tal.

Schließlich ist es so weit; Kurz und Hinterstoiber nehmen die Herausforderung an und fahren – so wie andere Bergsteiger – auf die Kleine Scheidegg, an den Fuß der Eiger-Nordwand. Das tut auch Arau – durch sein Eintreffen in Begleitung von Luise erscheint das Grandhotel mit Blick auf die Wand, in dem die beiden logieren, in der Sinnökonomie des Films als Ort, der vom Zentrum, Berlin, besetzt wird: Das Zentrum hat sich an die Peripherie verlagert, agiert von der Peripherie aus. So wie Arau schon in Berlin mit Überheblichkeit von der Provinz und den Alpen sprach, wird auch jetzt durch sein Verhalten und sein Logis deutlich, dass eine wahre Nähe zu seiner neuen geographischen Umgebung nicht entstehen kann und soll. So ist es wohl auch kein Zufall, dass der Eiger zum ersten Mal nur vermittelt, nämlich durch die Glasscheibe der Bergbahn hindurch, sichtbar wird, mit der der Journalist und seine Begleiterin hinauffahren, inmitten von anderen wohlhabenden Touristen. Andi und Toni ihrerseits reisen mühsam mit dem Fahrrad in die Schweiz. Arau und Luise logieren im Grandhotel, umgeben von Luxus, wohliger Wärme und schick gekleideter High Society. In der abendlichen Gesprächsrunde mit Tischnachbarn spricht der Journalist vollmundig vom *deutschen Bezwingergeist*, vom *deutschen Recken*, der kämpfe, *bis ihm die Welt zu Füßen liegt*, während draußen die Bergsteiger vor ihren Zelten hocken, über die Monotonie ihrer spartanischen Mahlzeit klagen und ansonsten eine sehr schlichte Sprache sprechen: Thema ist bald das Wetter, bald die mitgebrachte Ausrüstung.

Die Abschnitte kurz vor und dann während der Besteigung sind gekennzeichnet durch ein stetes Hin und Her zwischen der Welt des Hotels und der des Bergs bzw. der Bergsteiger; und das heißt: zwischen den kulinarisch-genießeri-schen Betrachtern und dem Schauobjekt. Schon bei der Ankunft ruft Arau zynisch aus: *Was für ein Zirkus. Kolossal!* Als Opernglas, könnte man sagen, dienen die vor dem Grandhotel aufgestellten Ferngläser, an die sich die Schaulustigen stürzen, sobald sich die Nachricht verbreitet, dass das Drama in der Wand eine neue Wendung nimmt. Wie grausam diese Haltung ist bzw. sein kann, zeigt ein nazifeindlicher Österreicher, der auch in diesem Hotel abgestiegen ist und im Film mehr oder weniger als positives oder kritisches Pendant zu Arau dargestellt wird: *Das ist ja wie beim Gladiatorenkampf!* lautet sein Kommentar, und er setzt sich ostentativ mit dem Rücken zur Nordwand auf die Hotelterrasse.

Wenn von unten also die Augen Berlins auf die Bergsteiger blicken, so ist Berlin, das Zentrum, symbolisch zugleich oben, als Spitze des Bergs und Ziel der Bergfahrt, anzusiedeln. *Da oben, da geht's nach Berlin*, entgegnet ablehnend Andi, als Toni an einer schwierigen Stelle erwägt, vorsichtshalber ein Seil für einen eventuellen Rückzug zu hinterlassen – was ihnen tatsächlich das Leben gerettet hätte. Der unerreichbare – oder nur schwer erreichbare – Gipfel, der in älterer Literatur zum *sichtbare[n] Thron Gottes*⁸ mythisiert wurde, wandelt sich hier zum Ort des Nationalsozialismus, oder zumindest zum obligaten Durchgangsort auf dem Weg zu nationalen und nationalsozialistischen Ehren. Heinrich Harrer hatte einst geschrieben: *Wir haben die Eiger-Nordwand durchklettert über den Gipfel hinaus bis zu unserem Führer!*⁹ Man kann diesen Gedanken assoziieren mit der «Neigung, Gebirge mit visionären und politischen Vorstellungen zu besetzen»¹⁰: der «erhöhte Standpunkt»¹¹ ist jener des Führers, versinnbildlicht in dessen «Berghof» auf dem Obersalzberg; es ist aber auch jener des heroischen Bergsteigers, dessen privilegierte Position in den Filmen der 20er und 30er Jahre gerade die auf steilen Bergesspitzen und über jähem Abgründen ist, dem also, wie einem Gott, die Schöpfung zu Füßen liegt.

Das Schicksal der Seilschaft in «Nordwand» ist es nun, gerade nicht diese Position einnehmen zu können – sie sind von unten verjagt, verlockt worden und werden oben nicht ankommen; die Wand ist für sie zu einem fatalen Nirgendwo geworden, das sie nicht

⁸ Mark Twain: Die Jungfrau oder Die Zauberkraft der Berge, in: ANGELIKA WELLMANN: Was der Berg ruft, Leipzig 2000, S. 98.

⁹ Anderl Heckmair/ Ludwig Vörg/ Fritz Kasparek/ Heinrich Harrer: Um die Eiger-Nordwand, München 1938, S. 96.

¹⁰ CHRISTIAN RAPP: Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm, Wien 1997, S. 26.

¹¹ JULIA TERESA FRIEHS: «Amerika» in Luis Trenkers «Der verlorene Sohn» (1934), Wien 2008, S. 200. (Download unter othes.univie.ac.at/2177/1/2008-11-03_9408045.pdf; letzter Zugriff 29.9.2009.)

überblicken können und sich ihnen in großen Teilen wegen des Nebels und der einsetzenden Schneestürme entzieht: kein Überblick, keine Vision, sondern völliges Ausgesetztsein, irrendes Herumtasten.

Nach dem tödlichen Ausgang des Besteigungsversuchs lehnt Luise es ab, mit Arau an ihren früheren Arbeitsplatz zurückzukehren. *Ich gehe nicht zurück nach Berlin*, sagt sie zu ihm, und auf sein *Warum?* antwortet sie: *Weil es da zu viele gibt, die so sind wie Sie*. Das sind einfache Worte, die nicht viel erklären und doch viel erahnen lassen. Sie zeugen auf ihre Art von Luises Wesen, ihrer Schlichtheit und mangelnden Bildung, aufgrund deren es ihr so lange an Distanz sowohl zum Regime als auch zu den dubiosen Praktiken der Zeitung, wie sie Arau verkörpert, gefehlt hat. Durch Schaden ist sie klug geworden und zieht nun die Konsequenz aus diesem neuen Wissen. Insofern scheint *«Nordwand»* eine Art filmisches Pendant zum Erziehungsroman zu sein – wobei, das muss eingestanden werden, die geistige Entwicklung, die Luise in kurzer Zeit zurücklegt, beträchtlich ist: So naiv und beinahe töricht sie am Anfang ist, so erfolgreich schlägt sie sich am Ende durchs Leben und wird, nachdem sie Berlin verlassen hat, als Fotografin in New York Fuß fassen: Man sieht sie zuletzt in ihrem Atelier, wie sie Porträtaufnahmen von einem schwarzen Jazzmusiker macht. Der symbolisiert natürlich gerade all das, was den Nazis verhasst war (nicht-arische Rasse, Jazzmusik), und versinnbildlicht insofern die innere Wandlung Luises, die sich von nationalsozialistischer Einflussnahme befreit hat.

Luises Auswanderung und ihre Niederlassung in der Metropole New York ist der Endpunkt einer sich im Film vollziehenden Entwicklung, in der der Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie neue Form gewinnt. Bekanntlich war es der Schweizer Albrecht von Haller, der in seinem Gedicht *«Die Alpen»* das Gebirge als Erster aufwertete und einen Zusammenhang herstellte «zwischen ländlich-alpiner Existenz und moralischer Integrität»¹². Nun kann jedoch in *«Nordwand»* keineswegs mehr von einer unberührten Idylle der Gebirgslandschaft gesprochen werden, die, Haller – und dem Genre des Heimatromans – entsprechend, im Gegensatz stünde zur verdorbenen Stadt. Nein, die scheinbare Idylle ist infiziert, pervertiert von der Macht des Bösen, die sich über die feinsten Kanäle verbreitet. Und damit wird rückblickend klar: Das eingangs erwähnte Bild der Kaserne, die von den Bergen überwölbt wird, muss interpretiert werden als Bild einer Kontamination. Die Kaserne lässt sich nicht wegdenken, ihre Wirkung strahlt aus bis auf die Berggipfel, genauso wie der Einfluss Berlins noch wirksam ist inmitten der Eiger-Nordwand.

¹² RAPP: Höhenrausch [Anm. 10], S. 24.

Damit wird die Triftigkeit der Dichotomie von Stadt und Land entwertet; sie wird ersetzt durch eine andere Dichotomie, durch eine andere Unterscheidung, die nicht auf überkommenen Schemata, sondern auf luzider politischer Analyse beruht: die Unterscheidung verschiedener politischer Systeme, verbunden mit der Frage nach Demokratie und Menschlichkeit. Und diese Frage beantwortet Luise mit ihrem Umzug von Berlin nach New York.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Stölzl, indem er zeigt, wie die nationalsozialistische Propagandamaschine sich das Bergsteigen – und den Bergfilm – einverleibt, den Versuch unternimmt, Daseins- und Handlungsformen, aber auch Werte, nicht zuletzt ästhetische Werte (die des Bergsteigens und des Bergfilms) aus dem ideologischen Griff des Faschismus zu befreien. Ziel seines Vorgehens ist es, durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit «das Genre des Bergfilms ins 21. Jahrhundert zu übertragen und neu zu definieren»¹³, wie es im Presseheft zum Film heißt – was nur gelingen kann, wenn die Traditionslinie durchschnitten und zugleich in einem, wie Stölzl es nennt, «Meta-Bergfilm»¹⁴ herbeizitiert wird. Es geht darum, einen neuen, unideologischen Umgang mit den Bergen und mit dem Bergsteigen zu finden und ästhetisch plausibel ins Bild zu setzen. Dem kommen die neuen Tendenzen entgegen, bei denen mehr das Sportliche und der «Fun» im Vordergrund stehen¹⁵ und mit denen sich das Bergsteigen dem nicht-deutschen, traditionell englischen Alpinismus¹⁶ nähert, für den die Alpen der «Playground of Europe» waren. Doch wird im Zuge der gestiegenen Aufmerksamkeit für die Belange der Natur mit der ökologischen Sensibilisierung wohl auch eine ästhetische Rehabilitation der Naturliebe einhergehen müssen. Wird Natur nicht mit politischen Werten und Vorstellungen besetzt, so wird auch nicht mehr die Gefahr bestehen, sie als Macht, der man sich distanzlos hingibt misszuverstehen, wie HILMAR HOFFMANN sie warnend beschreibt¹⁷; Naturgefühl gehört dann nicht mehr zu den von SUSAN SONTAG (in ihrem berühmten Riefenstahl-Essay) gescholtenen «destructive feelings»¹⁸, und SIEGFRIED KRACAUERS Verriss Fanckscher

¹³ «Nordwand», in: <http://www.presse.majestic.de/nordwand/Presseheft/NORDWAND%20Presseheft.doc> (letzter Zugriff 29.9.2012), S. 5.

¹⁴ PHILIPP STÖLZL: «Dieser Berg ist wie eine Sphinx». Interview von Dirk von Nayhaus mit dem Regisseur Philipp Stölzl, in: VON ARX/ HERRMANN (Hg.): «Nordwand» [Anm. 4], S. 154.

¹⁵ Vgl. STEFAN KÖNIG/ HANS-JÜRGEN PANITZ/ MICHAEL WACHTLER (Hg.): 100 Jahre Bergfilm, Dramen, Trick und Abenteuer, München 2001, S. 57 und S. 61.

¹⁶ Zum Unterschied zwischen deutschem und britischem Alpentourismus, vgl., mit Bezug auf das Kino, RAPP: Höhenrausch [Anm. 10], S. 39 und SIEGFRIED KRACAUER: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt am Main 1984, S. 301.

¹⁷ Vgl. HILMAR HOFFMANN: Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit – Propaganda im NS-Film, Frankfurt am Main 1988, S. 125.

¹⁸ SUSAN SONTAG: Fascinating Fascism, in: Under the Sign of Saturn, London 2009, S. 97.

Mystik als «kosmischem Geschwöge», «Naturschwelgerei» und «Verschrobenheiten»¹⁹ ist dann nicht mehr auf den modernen Umgang mit Natur zu übertragen. Wenn der Film mithelfen kann, diese Umwertung der Tradition durch die Lande zu tragen, in die Zentren und bis an die Peripherie, dann ist schon recht viel gewonnen – und die Rettung des Bergfilms gelungen.

¹⁹ KRACAUER: Von Caligari zu Hitler [Anm. 16], S. 400. (Das Urteil bezieht sich auf den Film «Der Heilige Berg» von Arnold Fanck. Fanck gilt als Pionier des deutschen Bergfilms und war Lehrmeister insbesondere von Leni Riefenstahl und Luis Trenker.)