

Zur Rekonstruktion filmischer Naturdarstellung
am Beispiel einer Fallstudie.

Natur im Film
„Der heilige Berg“
von Dr. Arnold Fanck

Dissertation
zur Erlangung des Doktors der Philosophie
beim Fachbereich Sprachwissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Thomas Bogner
aus Giessen

Hamburg 1999

Als Dissertation angenommen beim Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten

von Prof. Dr. Ludwig Fischer

und Dr. Corinna Müller

Hamburg, den 29. September 1999

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
1.1.	Überlegungen zum Genre des Bergfilms	1
1.2.	Filminterpretation aus kulturhistorischer Perspektive.....	5
1.3.	Zur Darstellung von Natur	13
2.	A. Fanck im kinematographischen Kontext	19
2.1.	A. Fancks erste Filme	19
2.2.	Der Kultur-Spielfilm	22
2.3.	„Der heilige Berg“	27
3.	Die authentische Abbildung von Natur	31
3.1.	Kulturpraktik Zentralperspektive.....	32
3.2.	Zentralperspektivische Darstellungspraktiken	39
3.3.	Der Anspruch der Wirklichkeitsdarstellung	42
4.	Die Charakterisierung von Diotima	46
4.1.	Naturwesen Frau.....	46
4.2.	Geschlechtscharakter der Frau.....	49
5.	Die Konstruktion von Männlichkeit	57
5.1.	Der bergsteigende Mann.....	57
5.2.	Der Mann als Kamerad und Heroe	60
5.3.	Das fragile Ich	65
6.	Der Mann und die Frau	70
6.1.	Diotima und „Der Freund“ begegnen sich	70
6.2.	Die Zweierbeziehung.....	72
6.3.	Das Verhältnis der Geschlechter	74
6.4.	Die verdrängte innere Natur.....	78
7.	Naturreligiöse Schemata im Film	80
7.1.	Hochgebirge und Transzendenzerfahrung aus historischer Perspektive	81
7.2.	Der „Romantiker“ A. Fanck.....	92
7.3.	Die Bewertung der A. Fanckschen Verwendung „heiliger“ Naturkonzepte.....	103

8.	Tourismus und Idylle im Film ‚Der heilige Berg‘	108
8.1.	Die filmische Verwendung der Idylle.....	108
8.2.	Historischen Rekonstruktion des Schemas.....	109
8.3.	Die ästhetisch wahrgenommene Landschaft	114
Literatur:		123
Anhang		139
	Der Inhalt des Filmes "Der heilige Berg"	139
	Filme von Dr. A.Fanck	140
	Transkription des Filmes ‚Der heilige Berg.....	142

1. Einleitung

1.1. Überlegungen zum Genre des Bergfilms

1.1.1. ‚Der heilige Berg‘ im UFA-Filmpalast

Der Film ‚Der heilige Berg‘ von Dr. A. Fanck wurde nach zwei Jahren Produktionszeit zum Jahreswechsel 1925/26 im Premierenkino der UFA, dem ‚Filmpalast am Zoo‘, uraufgeführt. Die UFA hatte 1919 mit dem ‚Palast-Theater‘ in der Hardenbergstr. 29a-e ein repräsentatives Großkino im Zentrum Berlins erworben, glich die Fassade den Repräsentationsbauten um die Gedächtniskirche an und eröffnete am 18. September 1919 den ‚UFA-Palast am Zoo‘ mit E.Lubitschs ‚Madame Dubarry‘.¹ Das Erstaufführungstheater der UFA war zu Beginn der zwanziger Jahre das größte und vornehmste Filmtheater in Deutschland. Nach der Modernisierung von 1925 wirkte der UFA-Palast von außen wie eine romanische Zwingburg in der Tradition deutschen Germanentums, war aber im Inneren mondän behaglich, ‚ganz in Rot und Gold; schwerer, weicher Purpur auf den Böden und an den Wänden‘² und auf dem Stand modernster Technik. Ein Eau de Cologne zerstäubender ‚elektrischer Zeppelin‘ sorgte für Frischluft, ein hauseigenes Ballett für anspruchsvolle Unterhaltung und ein 75 Mann Orchester, dirigiert von Ernö Rapée, aus dem New Yorker ‚Capitol‘ angeheuert, bot eine Musikbegleitung auf höchstem Niveau.³ ‚Europas größtes Kino-Theater nunmehr mit 3000 Plätzen‘ zeige, so das ‚Tagebuch‘ zur Kinoeröffnung, ‚nach amerikanischem Muster, in schneller Folge - außer dem Film - bloße Musikstücke, Tanz- Gesangs- und Schaunummern, also eine Mischung von Varieté, Revue und Konzert.‘⁴

Eingespannt in die sozialen Bedingungen eines teuren Filmtheaterbesuchs, ruhiggestellt im Dunkel zwischen Projektor und Leinwand, wurde der Zuschauer mit heroischen Schicksalen in erhabener Natur bedient. Es ging, wie das Kinobeiblatt der Parufamet⁵ schreibt, um die Tänzerin Diotima, die ‚tanzt, weil ihr Herz und ihre Seele übertoll sind von Gefühlen, weil der Tanz ihre Sprache ist und sie durch ihn ausdrücken kann, was ihr Innerstes bewegt‘. Dieser Tanz findet ‚am Gestade des Meeres‘ statt und zeigt ‚das Spiel ihrer gelösten Glieder‘, die ‚dem Rhythmus der ewigen Wellen‘ folgen. Nicht nur Diotima, sondern auch die beiden anderen Hauptfiguren des Films, die Freunde ‚Der Freund‘ und Vigo, sind solche stürmischen Wesen, die ihre Körper durch Bewegung in der freien Natur erleben. ‚Der Freund‘ wandert ‚zu den Regionen des ewigen Schnees‘, ‚wenn sein Gemüt etwas bedrückt‘, um dort ‚den Wirbel seiner Empfindungen auf den Höhen seiner geliebten Berge innerlich zu verarbeiten‘. ‚Im Ringen mit der Natur‘ versucht er ‚des inneren Sturmes Herr zu werden‘. Auch Vigo mißt sich - Berge besteigend und Ski laufend - mit der Alpnatur.

So sah der stillgestellte Zuschauer nicht nur körperbetonte Sportler, sondern auch Menschen die ihrer Natur, d.h. ihrer wesenhaften und geschlechtsspezifischen Bestimmung, gerecht werden. ‚Der Freund‘ bezwingt die erhabene Bergnatur und in Diotima erwacht tanzend die Sehnsucht nach den Bergen; in ihrer Phantasie sieht sie ihn, das Ideal ihrer Frauenträume, auf den schroffen Zinnen des ‚heiligen Berges‘ und sie ‚folgt dem Zuge ihrer Seele‘. In seiner Heimat treffen sie sich, und ‚die gemeinsame Sehnsucht nach den höchsten Höhen der Welt läßt in beiden das Gefühl der heiligen Liebe erwachen‘. In der Liebe verwirklichen Mann und Frau ihre Geschlechtsnatur.

Die Stilisierung von Mann und Frau zu naturgeformten Charakteren zeigt das Weibliche als eine naturgegebene Diffusion und Uneindeutigkeit, das in Konfrontation mit der Klarheit, Härte und Eindeutigkeit des Mannes einen tragischen Konflikt erzeugt. Die Treue gilt auch gegenüber dem Kameraden, dessen mitverschuldeter Absturz und

¹ siehe Schebera 1991 S.68f

² siehe ‚Tagebuch‘ in einer Besprechung zur Eröffnung am 3.10.1925

³ siehe Kreimeier 1992 S.136

⁴ siehe ‚Tagebuch‘ vom 3.10.25. Die Varietéaufführungen waren als Beiprogramm zu den Filmvorführungen zunächst eine Krisenstrategie, hielten sich aber bis zur Einführung des Tonfilms. Siehe Paech 1988 S.86. In diesen Kinovarietés sollte das Rahmenprogramm dem Hauptfilm dienen, es ging um eine filmgerechte Bühenschau, das bedeutete eine Anbindung der Darbietung an wenigstens ‚eine charakteristische Szene des Hauptfilms‘. Waldemar Lydor beschreibt das beispielhaft im Reichsfilmblatt vom 24.7.1926. Siehe auch Berg-Ganschow 1987 S.37

⁵ siehe im Anhang der Arbeit

Tod auch für ‚Den Freund‘ logisch zwingend den Tod fordert. Die tragische Entwicklung des Filmes bestätigt die Grundthese der Mutter ‚Des Freundes‘, daß Fels und Meer in der Realität nicht zusammenkommen können. Der Wandel der Rolle der Frau wird aus der Perspektive eines Mannes, der dem Ideal des harten, im Krieg und in der Natur gestählten Mannes verbunden ist, dargestellt, und die zeitspezifische Konfliktstruktur zwischen Mann und Frau wird mit einem naturalistischen Denkmuster überhöht.

Während das ‚Publikum den Film liebte‘, so der Regisseur Dr. A. Fanck, fiel eine ‚Anzahl von Kritikern in Zeitungen über den Film her, als ob es ihnen ans Leben ginge‘⁶. Die Kritik reicht von einer enthusiastischen Feier - etwa in der ‚Berliner Börsen-Zeitung‘ vom 19.12.26 - ‚einer jener ganz wenigen Filme, die eine spätere Filmhistorie wohl einmal als klassisch bezeichnen wird‘, oder des Rezensenten der ‚Lichtbildbühne Nr. 301‘, der sich ‚ehrfurchtsvoll‘ vor Arnold Fanck ‚als einem ganz großen Genie des deutschen Films‘ verneigt, der ‚mit dieser seiner jüngsten Tat‘, einem ‚neuen Nibelungenlied der Berge‘ ‚sich turmhoch emporgeschwungen‘ habe ‚über die seichten Niederungen des üblichen Spielfilms‘, bis zur völligen Ablehnung beispielsweise in S. Kracauers Rezension des Filmes⁷, wo ‚Der heilige Berg‘ als ‚eine gigantische Komposition aus Körperkultur-Phantasien, Sonnentrottelei und kosmischem Geschwöge‘ bezeichnet wird.

Wenn auch Fancks Dramatisierung, er konstatiert einen ‚Pressekrieg, wie es ihn wegen eines Films wohl noch nie gegeben hatte‘⁸, auf ein starkes Geltungsbedürfnis verweist, so war der Film für viele Journalisten ein willkommener Anlaß, über ‚die Echtheit der Charaktere, die mit der äußeren Natur korrespondieren‘⁹, bzw. die ‚verrannte Naturschwelgerei‘¹⁰ eine vehemente weltanschauliche Kontroverse zu führen. A. Fanck hatte mit seinen Naturspielfilmen so sehr einen Nerv seiner Zeit getroffen, daß Béla Balázs in seinem Aufsatz ‚Der Fall Dr. Fanck‘¹¹ argwöhnt, daß die Wertungen des Fanckschen Werkes nicht bloß Geschmacksurteile seien, sondern daß es hier um Prinzipielles ginge, denn ‚Dr. Fanck werde nicht gelobt, sondern geliebt, nicht kritisiert, sondern angegriffen‘.

1.1.2. Aspekte der filmwissenschaftlichen Beurteilung

Die traditionelle filmwissenschaftliche Beschäftigung mit den Bergfilmen von A. Fanck ist geprägt von S. Kracauers Buch ‚Von Caligari zu Hitler‘¹², wo der Bergfilm in direktem Zusammenhang zum faschistischen Umgang mit Natur interpretiert wird, was zur Folge hatte, daß er aus dem Kanon der Filme, mit denen sich Filmwissenschaft beschäftigen sollte und die die Überlieferung lohnen, ausgegrenzt wurde.¹³ Gegen dieses Verdikt kam weder die enthusiastische Feier des Fanckschen Films durch den zeitgenössischen, politisch fortschrittlich gesonnenen Filmtheoretiker Béla Balázs an, noch die Ehrungen von Alpinisten und Bergfilmern, die sich in Ausnahmefällen dieser Filme angenommen hatten und A. Fanck als den ‚Vater des Bergfilms‘ ehrten¹⁴.

Der Initiator dieser Ausgrenzungstradition, S. Kracauer, bespricht in seinem Buch ‚Von Caligari zu Hitler‘ den Fanckschen Bergfilm im Zusammenhang mit ‚dem brennenden Verlangen‘ vor allem der ‚Jungen und Intellektuellen‘ nach einem ‚geistigen Obdach‘ und den filmischen Versuchen einen ‚Ausweg aus dem Dilemma‘¹⁵ anzubieten. A. Fancks Angebot bestehe darin, ‚das Evangelium stolzer und gefährlicher Gipfelstürmerei zu verbreiten‘, indem er ‚Abgründe und Leidenschaften, unerreichbare Steilwände und unlösliche menschliche Konflikte‘¹⁶ miteinander verbinde. Dieses Evangelium des Bergsteigens sei das ‚Glaubensbekenntnis vieler Deutscher‘ gewesen, die in ‚einer Blindheit gegenüber substantielleren Idealen‘ einen ‚heroischen Idealismus‘ in ‚touristischen Heldentaten‘ austoben

⁶ siehe Fanck 1973 S.161

⁷ siehe Kracauer 1927

⁸ siehe Fanck 1973 S.161

⁹ so beispielsweise das ‚Reichsfilmbblatt‘, Berlin vom 22.12.26 oder ‚Paimann's Filmlisten‘, 2.Vierteljahr 1926, Wien, Der Heilige Berg

¹⁰ so Kracauer in seiner Rezension von 1927. Siehe Kracauer 1947 S.399ff

¹¹ siehe Balázs 1931 S.278ff

¹² siehe Kracauer 1947

¹³ Die Aufarbeitung des Naturbildes im Stummfilm der Weimarer Republik und damit auch der Anfänge des Naturfilmes beginnt erst in den letzten Jahren. A. Fanck wird zwar von Zeit zu Zeit wiederentdeckt, etwa bei einer Bergsteigertagung oder in der NDR Fanck-Retrospektive 1989, aber eine detaillierte und differenzierte wissenschaftliche Auseinandersetzung ist noch nicht geleistet.

¹⁴ siehe Baumgartner, E. 1985

¹⁵ siehe Kracauer 1947 S.116

¹⁶ siehe Kracauer 1947 S.119

würden. S. Kracauer resümiert: „Obwohl dieser Heroismus zu ausgefallen war, um als Vorbild für die Leute im Tal zu gelten, wurzelt er doch in einer den Nazis verwandten Mentalität. Unreife und Bergbegeisterung fielen in eins. (...) Außerdem war die Vergötzung von Gletschern und Felsen symptomatisch für einen Antirationalismus, den die Nazis ausschlachten konnten.“¹⁷ Andererseits lobt S. Kracauer die ‚grandiosen Landschaftsbilder‘ und konstatiert: „Im Dokumentargenre erreichten diese Filme Unvergleichliches.“¹⁸

S. Kracauers Kritik an den naturverherrlichenden Filmen Fancks besteht in dessen Anti-Intellektualismus, da hier die Gesetze ‚einer ewig unwandelbaren Natur (...) höher als die Gesetze der autonomen Vernunft‘¹⁹ gestellt würden, und in der faschismusverwandten Ästhetik des Erhabenen. A. Fancks Film ‚Stürme über dem Montblanc‘, ‚eine jener halb monumentalen, halb sentimentalen Mischungen, (...) schildert wieder Schrecken und Schönheiten des Hochgebirges, diesmal mit besonderem Nachdruck auf dem majestätischen Spiel der Wolken‘. Die folgenreiche Verbindung zwischen Bergfilm und Faschismus wird im Nachsatz hergestellt: „(Daß in der Anfangssequenz des Nazi-Dokumentarfilms ‚Triumph des Willens‘ von 1935 ähnliche Wolkenmassen Hitlers Flugzeug auf seinem Flug nach Nürnberg umgeben, deckt die schließliche Verschmelzung von Gebirgskult und Hitlerkult auf.)“²⁰ Während die Fancksche Verwendung von Wolkenbildern durchaus eine kritische Anmerkung verdient, der Umschlag des Erhabenen ins lächerliche Pathos wäre hier zu verorten, stimme ich der Verschmelzungsthese von Berg- und Hitlerkult nicht zu. Die Verschmelzung lokalisiere ich in diesem Beispiel im personellen Bereich: Sowohl Leni Riefenstahl als auch ein Teil ihrer Kameramänner wurden von A. Fanck filmästhetisch ausgebildet. Dennoch ist es A. Fanck nicht anzulasten, daß seine begabte Schülerin, Leni Riefenstahl, die für A. Fanck typische Verbindung von erhabener Natur und heroischem Mann in einem nationalsozialistischen Kontext realisiert. A. Fancks Film ‚Der heilige Berg‘, das wird im Verlauf der Arbeit deutlich werden, partizipierte vielfach an Diskursen, die der Nationalsozialismus für sich verwerten konnte, ohne daß eine direkte Verbindung direkt herzustellen wäre.

S. Kracauers Bewertung bestimmte die filmhistorische Aufarbeitung. Klaus Kreimeier veranstaltete 1970 in Berlin eine Fanck-Retrospektive, die unter dem Motto Kracauers, der direkten Beziehung von Riefenstahls Hitlerfilm und dem Alpenfilm Fancks, lief. Die maßgebenden deutschen Filmhistoriker U. Gregor und E. Patalas hatten ebenfalls Kracauer aufmerksam studiert, als sie in ihrer ‚Geschichte des Films‘ von 1973 schrieben: „Der Titel des ersten Films in dieser Serie ist symptomatisch. Fanck stilisiert hier durch düster-melodramatische Storys die Berge zu Symbolen urtümlicher Gewalten, deren Anruf der Mensch sich nicht zu entziehen vermag. In seiner Faszination durch das Irrationale, durch die Erscheinung einer Realität, die nur als »romantisch, ja grausig« gesehen wird, durch die Zeichen überirdischer Macht, gehört Fanck in den Kontext des deutschen Films der pränazistischen Zeit. Wie kurz der Schritt von hier zur offenen Vergötzung der Gewalt war, erhellt die Karriere seiner Schülerin Leni Riefenstahl, die Fancks Erbe in ihre Propagandafilme einbrachte.“²¹ Auch wenn die knappe Charakterisierung der Filme Fancks einen zentralen Aspekt sehr treffend erfaßt, halte ich es für unangemessen eine direkte Verbindung zwischen A. Fanck und Nazismus über L. Riefenstahls Propagandafilme herzustellen. Trotz einiger Gemeinsamkeiten sehe ich in der irrationalen Feier von Naturgewalten und nationalsozialistischer Gewalt große Unterschiede. Die Etikettierung der Bergfilme als pränazistisch bedeutet: Können vernachlässigt werden. Damit wird eine Möglichkeit vertan Einsichten über die ‚Normalität‘ einer der nationalsozialistischen Weltanschauung verwandten Mentalität zu gewinnen.

G. Sadoul widmet in seiner ‚Geschichte der Filmkunst‘ dem Alpinismus neun Zeilen. J. Toeplitz²² erwähnt den Namen Fanck im Zusammenhang mit G. W. Papst, der in dem Fanckfilm ‚Die weiße Hölle vom Piz Palü‘ von 1929 die Studioaufnahmen leitete. Allein F. v. Zglinicki feiert A. Fanck in seinem 1956 erschienenen Buch ‚Der Weg des Films‘ enthusiastisch als einen Mann ‚den wir mit vollem Recht zu den größten der deutschen Filmgeschichte zählen‘²³. Zglinickis Lobeshymnen auf den Schöpfer des ‚avantgardistischen Naturfilms‘ und das Ausblenden einer

¹⁷ Kracauer 1947 S.121

¹⁸ Kracauer 1947 S.120

¹⁹ siehe Kracauer 1947 S.163

²⁰ Kracauer 1947 S.271

²¹ Gregor/Patalas 1973 S.61f

²² siehe Toeplitz 1992

²³ siehe Zglinicki 1956 S.602

möglichen Affinität zu nationalsozialistischen Gedankengut sind eher ein Stück negativer Vergangenheitsbewältigung als filmgeschichtlicher Aufarbeitung.

Eine Ausnahme in dieser Schwarz-Weiß-Verortung der Fanckschen Filme bildet das Heft ‚Arnold Fanck‘ in der Reihe ‚Filmhefte‘, 1976 von Herman Weigel herausgegeben, mit einer umfassenden Filmographie, einem Interview mit A. Fanck und einem Essay von Herman Weigel mit dem Titel ‚A. Fanck und sein Handwerk‘. H. Weigel konfrontiert A. Fancks Selbstbeschreibungen als Pionier des Filmes mit der Filmgeschichte, arbeitet die Verdienste Fancks heraus, korrigiert die überzogenen Ansprüche und kommt zu einer gut begründeten Beurteilung von A. Fanck aus filmgeschichtlicher Perspektive. Die weltanschauliche Dimension der Bergfilme von A. Fanck, Auslöser der Sympathie-, bzw. Antipathiebekundungen der Kritik, kommt allerdings weder in dem kurzen Aufsatz, noch im Interview in den Blick von H. Weigel.

Thomas Brandlmeier gibt in seinem Beitrag für den Cinegraph von einem kulturhistorischen Ansatz eine knappe und ausgewogene Bewertung von A. Fancks filmgeschichtlicher Bedeutung: er verortet A. Fanck in der Geschichte der ästhetischen Aneignung der Alpen. T. Brandlmeier sieht A. Fanck in einer Linie mit C. D. Friedrichs Naturvisualisierung und dessen ‚romantischem Pessimismus‘²⁴. T. Brandlmeier sieht die ‚faschistische Nutzenanwendung‘ der A. Fanckschen Naturästhetik, in der spezifischen Verquickung von Schicksal und Natur, von Mensch und erhabener Wolkenästhetik (auch T. Brandlmeier nimmt L. Riefenstahls ‚Triumph des Willens‘ als Beispiel) schon vorprogrammiert. Zugleich lobt er die handwerkliche Solidität Fancks und dessen Begeisterung für das filmische Experiment: wo sich der Autodidakt Fanck auf das Experimentelle einlasse, ‚sei er stets am besten‘²⁵.

Die neusten Beiträge zur Fanck-Forschung, die in Frankfurt angenommene Magisterarbeit von Jürgen Keiper²⁶ und die Aufsätze im Heft ‚Film und Kritik - Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm‘²⁷ führen die von S. Kracauer begonnene Debatte produktiv als Arbeit an der Geschichte weiter und fragen nach den Zusammenhängen zwischen den, wie Kracauer sagt, ‚Kollektivdispositionen‘²⁸ des Filmes ‚Der heilige Berg‘ und autoritären Denkmustern als kognitiven Voraussetzungen des Faschismus.

Der Vortrag von Eric Rentschler ‚Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm‘²⁹ ist der erste Versuch in der Auseinandersetzung mit S. Kracauer zu einer Neubewertung der Filme Fancks zu kommen. Im ‚Prozeß der Neubewertung des Films der Weimarer Republik‘ sei es an der Zeit, die Fokussierung auf die ‚Vorläuferrolle des Bergfilms für das Dritte Reich‘³⁰ zu verlassen und sich auf die Funktion in der Weimarer Republik zu konzentrieren. E. Rentschler stellt die klare Verortung des Bergfilms in konservativen bis reaktionären Weltanschauungen in Frage. Er zitiert zustimmende Kritiken zu Fancks Filmen aus dem ‚Vorwärts‘, der ‚Roten Fahne‘ und von B. Balázs und folgert, daß A. Fancks Darstellung erhabener Natur die ‚unzeitgemäße Empfindung‘ einer ‚Sehnsucht nach einer weniger funktionalisierten Realität‘³¹ befriedige. Dieses Verlangen bestätigt Rentschler mit einem Verweis auf E. Blochs Aufsatz ‚Alpen ohne Photographie‘ als politisch neutral und resumiert: Der Bergfilm fasziniere in der Weimarer Republik ‚Linke wie Rechte‘ und könne ‚fortschrittliche Geister anziehen und gewinnen‘³². A. Fanck gelinge es in seinen Filmen ‚unmittelbare Realitätserfahrungen‘ zu vermitteln, in Natur einzudringen und dennoch ‚ihre Geheimnisse zu wahren‘. Es sei seine besondere Fähigkeit mit dem kinematographischen Apparat in eine unberührte Bergwelt einzudringen und der Natur, die ohne Vermittlung der Kamera stumm bliebe, Leben und Beweglichkeit zu verleihen. Es sei dies eine ‚bemerkenswerte Variante des romantischen Transzendentalismus‘ die das

²⁴ Brandlmeier 1984 S.E2

²⁵ Brandlmeier 1984 S.E3

²⁶ siehe Keiper 1992a

²⁷ siehe die Beiträge von Thomas Jacobs, Ben Gabel und Jürgen Keiper in ‚Film und Kritik‘ Heft 1 1992

²⁸ siehe Kracauer 1947 S.14

²⁹ gehalten zur Jahrestagung der ‚Society for Cinema Studies‘ 1990 in Washington. Abgedruckt in ‚Film und Kritik‘ Heft 1 1992

³⁰ siehe Rentschler 1992 S.9

³¹ siehe Rentschler 1992 S.12

³² siehe Rentschler 1992 S.12. Tilo Rudolf Knops hält es in einer Besprechung des Vortrages von Rentschler (Knops 1990) für unangemessen, E. Bloch und B. Balázs als Alibiutoren für das ‚protonazistische Gefühle verdächtige Bergfilmgenre‘ anzuführen, da beide von grundsätzlich verschiedenen Aspekten fasziniert seien. Fancks ‚anthropomorphisierender Bezwingergeist und Metaphernkitsch‘ habe gut mit Balázs Filmtheorie harmoniert, während Bloch genau diese Darsellungsstrategie zuwider gewesen sei. Knops treffenden Beobachtungen ist noch hinzuzufügen, daß die Sehnsucht nach dem Anderen des Zivilisatorischen, gleichgültig bei welcher Autorität, nichts über den reaktionären oder fortschrittlichen Gehalt einer Naturdarstellung aussagt.

„unbewußte Leben der Natur zu bewußtem Ausdruck“³³ bringe.

1.2. Filminterpretation aus kulturhistorischer Perspektive

1.2.1. Mentalitätsgeschichtsschreibung

Trotz der Kritik an S. Kracauers Verortung basiert auch E. Rentschlers Neubewertung des Bergfilms auf der Frage nach der Funktion des Films in der Gesellschaft. Der Film eignet sich für Analyse von kollektiver Mentalität, weil sich, so Kracauer, hier weniger Überzeugungen, sondern eher die ‚Tiefenschicht der Kollektivmentalität‘³⁴ manifestieren würden. Durch die kollektive Arbeitsweise der Filmproduktion würden sich die willkürliche Handhabung und die individuellen Eigenheiten eines Regisseurs abschleifen. Da der Film als Ware darauf gerichtet sei Massenbedürfnisse³⁵ zu befriedigen, biete er dem Interpreten einen Einblick in die geheimen, unbewußten kollektiven Wünsche, Ängste, Hoffnungen, Träume: „Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“³⁶ Filme liefern S. Kracauer den ‚Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen‘³⁷, wobei er sich nicht an dem statistischen Erfolg von Filmen, sondern an der Popularität von ‚bildlichen und erzählerischen Motiven‘³⁸ orientiert, die er als ‚äußere Projektion innerer Bedürfnisse‘³⁹ interpretiert. Er versucht seine Zeit nicht aus den zeitgenössischen Reflexionen und Ortsbestimmungen zu konstruieren, sondern aus der Analyse der ‚unscheinbaren Oberflächenäußerungen‘, weil diese durch ihre ‚Unbewußtheit einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden‘ bieten würden.⁴⁰ So analysiert S. Kracauer in seiner Untersuchung ‚Von Caligari zu Hitler‘ Motivketten, die sich durch deutsche Filme der Stummfilmzeit durchziehen. Er sieht in diesen Motivketten ‚tiefenpsychologische Dispositionen‘⁴¹, die sowohl zu Hitler führen, als auch nach dem Krieg weiter wirken würden.

S. Kracauers Erkenntnisinteresse, Filmgeschichte als Ausdruck der Wünsche und Ängste einer Zeit zu behandeln, wobei sowohl der Rezipient als auch der Produzent in ihre Zeit eingeschlossen sind⁴², ist nach wie vor aktuell und korrespondiert mit dem Konzept der Mentalitätsgeschichte, die in dem Zwischenraum von Sozial- und Ideengeschichte den kollektiven Anteil an den individuellen unbewußten Annahmen und Einstellungen untersucht.⁴³ Der mentalitätsgeschichtliche Verkettungsmodus von historischen Dokumenten und Ereignissen ermöglicht eine Vorstellung von der rationalen und emotionalen Wirklichkeitsinterpretation der Rezipienten und damit auch von dem gruppenspezifischen Weltbild, an dem der Film arbeitet.

³³ siehe Rentschler 1992 S.13

³⁴ siehe Kracauer 1947 S.12

³⁵ siehe Kracauer 1947 S.11. A. Fancks Bergfilme gehörten in den zwanziger Jahren zu den erfolgreicherer der deutschen Filme; so war der Film ‚Die weiße Hölle vom Piz Palü‘ von 1929 der meistgesehene deutsche Film.

³⁶ Kracauer 1927b S.280

³⁷ siehe Kracauer 1947 S.13

³⁸ siehe Kracauer 1947 S.714

³⁹ siehe Kracauer 1947 S.14

⁴⁰ siehe Kracauer 1927a S.50

⁴¹ siehe Kracauer 1947 S.7

⁴² Die Frage nach den ‚manipulativen‘ Absichten des Filmemachers stellt sich von Film zu Film in anderer Weise. Das expressionistische Filmkonzept von Fritz Lang oder die pragmatische Herangehensweise von Arnold Fanck bestimmen in verschiedener Weise die Interpretationsarbeit. A. Fancks spezifische filmische Arbeit ist Gegenstand des zweiten Kapitels. Ich versuche in meiner Interpretationsarbeit nicht ‚das‘ manipulative Konzept von A. Fanck herauszuarbeiten, sondern die unterirdische Struktur der Wirklichkeitsdefinitionen sichtbar zu machen, die er, mit den Rezipienten seiner sozialen und kulturellen Schicht, teilte.

⁴³ siehe Burke 1987, Chartier 1987, Le Goff 1987

Der Begriff Mentalität umfaßt das Alltägliche, das Selbstverständliche und das Unpersönliche eines individuellen Weltinterpretationsvorganges in der Verbindung der Felder des Affektiven, der Intelligenz und der sozialen und wirtschaftlichen Situation der Individuen. In das theoretische Konstrukt Mentalität gehen gleichermaßen der Stand der materiell und kognitiv angeeigneten Welt, die Metaerzählungen vom Sinn des Lebens und die Zustände und Reproduktionen von Körperlichkeit, Gefühl und Denken ein, die als strukturierende Interpretationsebenen in der Situation der Filmrezeption mobilisiert und bearbeitet werden. Eine mentalitätsgeschichtlich orientierte Filmanalyse untersucht seinen Gegenstand nach seinen vielfältigen Funktionen für die kognitive und soziale Verortung des zeitgenössischen Rezipienten.

1.2.2. Überlegungen zur Filmwahrnehmung

Reizt die Treue des Helden, der seinen abgestürzten Freund eine Nacht lang am Seil hält, um dann zum Sonnenaufgang in den Abgrund nachzuspringen, zum Lachen oder wird sie als Zeichen der Charakterstärke und Männlichkeit, die in den zwanziger Jahren in der Erinnerung an die Frontgemeinschaft des 1. Weltkrieges gefeiert wurde, wahrgenommen? Wie wirkten die Bilder endloser Meereslandschaft, erhabener Bergnatur oder frühlingshafter Narzissenwiesen auf einen Menschen, dessen ‚Natur‘-Horizont an der Spree endete? Wie wirkten sie auf einen Alpinisten, der bei dem an den Besuch im Kinotheater anschließenden Soupé mit der Erzählung letztjähriger Skiabenteuer brillieren kann? Die körpergebundenen Erfahrungen der Rezipienten, die Intentionen, die Erfahrungen mit dem Medium Kino, die Sehgewohnheiten und das kulturelle Wissen, essentielle Voraussetzungen der Filmwahrnehmung, unterscheiden sich in diesen konstruierten aber historisch durchaus möglichen Situationen grundlegend.

Die Rezeption des Filmes unterscheidet sich nicht nur in den Erfahrungs- und Wertesystemen der Zuschauer, sondern auch in der Rezeptionssituation. War es der gleiche Film, wenn anstatt des Orchesters der vornehmen Filmtheater ein Klavierspieler die Vorführung begleitete, wenn im Beiprogramm an der Stelle von L. Riefenstahls Ausdruckstanz eine Bühnenschau präsentiert wurde, die den Herausforderer des deutschen Schwergewichtsmeisters bei einer Trainingseinheit präsentierte⁴⁴, oder wenn das Kino anstatt mit wohlstuierten Premierebesuchern vollbesetzt mit Menschen war, die einen Ort zum Aufwärmen suchten? Wo sind die Gemeinsamkeiten zwischen einem Kinobesuch in einem heutigen Programm kino, das mit wenigen Enthusiasten und Filmspezialisten besetzt ist, wenn ‚Der Heilige Berg‘ gezeigt wird, und dem Besuch im vollbesetzten Repräsentationskino der UFA? Die Wahrnehmung des Filmes unterscheidet sich grundlegend, wenn die Motivation des Kinobesuchers darin besteht, mit der Verlobten aus engen Wohnverhältnissen in den abgedunkelten Raum des Kinos zu fliehen oder dem gesellschaftlichen Ereignis Film premiere beizuwohnen, oder wenn ich ins Kino gehe, um etwas über das Naturverhältnis der zwanziger Jahre zu erfahren.

In die Filmwahrnehmung gehen die Interessen des Rezipienten, seine soziale Stellung und kulturelle Kompetenz ein. Zugleich ist sie auf die jeweilige Situation bezogen und enthält extrem subjektive Bestandteile wie schlechte Laune oder Müdigkeit. Der von individuellen und sozialen Momenten determinierte Rezeptionsvorgang enthält zwar eine Vielzahl von Aspekten, die dem Beobachter unzugänglich bleiben, dennoch ist ein analytischer Zugang zum Prozeß der Rezeption über die Rekonstruktion der Kulturtechnik Kino und über die zeitgenössischen Wahrnehmungsschemata möglich, die der Film benutzt. Meine Interpretation des Filmes nähert sich allerdings nur der Filmwahrnehmung der sozialen Gruppe an, die zu den im Film angesprochenen Themen eine Öffentlichkeit⁴⁵ herstellten und die vorläufig mit S. Kracauers Verortung der ‚ethischen Idealisten‘ charakterisiert werden kann.

⁴⁴ so nach dem Reichsfilmblatt vom 9.1.1926 in den Berliner Apollotheatern. Siehe Berg 1989 S.33

⁴⁵ Damit ist ein großer Teil der Rezipienten des Filmes von vorneherein ausgegrenzt. Die ausgesprochen positiven Filmrezensionen im ‚Vorwärts‘ und in der ‚Roten Fahne‘ geben gewiß nicht die Rezeptionsweisen ihrer Leserschaft wieder.

1.2.3. Kulturtechnik Kino

Eine zentrale Voraussetzung für die Wahrnehmung eines Filmes und die spezifische Wirkung, die A. Fanck mit seinen Bergfilmen beim zeitgenössischen Publikum erzielte, war die spezielle Rezeptionssituation im Kino und die Kompetenz die Filmbilder als eine technisch bearbeitete Form der Wirklichkeit in einen stimmigen Zusammenhang mit den sozial und historisch determinierten Vorstellungen von Wirklichkeit zu bringen. Die Determinationen des Menschen durch die Rezeptionsbedingungen und die Erzeugung von Wirklichkeit mit der zweidimensionalen Abbildung sind mit dem filmwissenschaftlichen Begriff Dispositiv gut beschreibbar.⁴⁶ Der Begriff wurde in den siebziger Jahren in einer in Frankreich geführten Debatte⁴⁷ eingeführt und sollte die nicht bewußten Wahrnehmungsprägungen durch den Produktions- und Distributionsapparat⁴⁸ in ideologiekritischer Absicht erfassen. Es sollte der eingesetzten Technik der Schein der Neutralität genommen werden, da ein wesentliches Merkmal der Rezeptionssituation das Abgeschnittensein von der Herstellung des Produktes und der eingesetzten Technik sei. Wie insgesamt in der Warenwirtschaft basiere der Glanz und die Aura des Filmes wesentlich auf der Eliminierung des Prozesses der Herstellung.⁴⁹

Die französische Debatte um Apparat und Dispositiv als zentrale medienwissenschaftliche Begriffe wurden in Deutschland von Siegfried Zielinski, Joachim Paech und Knut Hickethier wiederaufgegriffen und präzisiert. Siegfried Zielinski geht davon aus, daß es einen Diskurs des Filmischen, bzw. Audiovisuellen gebe, der in die Bereiche Distribution, Rezeption und Produktion unterteilt sei und der sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt und dabei immer wieder verändert habe. Er bezeichnet den normierten und institutionalisierten Handlungs- und Ausdrucksbereich, in den das Kino eingebettet ist, als audiovisuellen Diskurs. Dieser umfasse die gesellschaftliche Praxis mit der, mit Hilfe der Technik, ‚die Illusion der Wahrnehmung von Bewegung geplant, erzeugt, kommentiert und goutiert‘⁵⁰ werde, und den damit verbundenen Versuch der ‚kulturindustriellen Modellierung und Unterwerfung der Subjekte‘⁵¹. Die Superstruktur des Kulturindustriellen will S. Zielinski an den ausmachbaren historischen Konkretionen untersuchen, d.h. der technischen Basis der Filmausrüstung, den konkreten Bedingungen der Projektion im Kino, dem Film selbst und der ‚mentalinen Maschinerie‘ des Subjekts im Kinoraum⁵².

S. Zielinski unterscheidet in der Geschichte vier dispositive Anordnungen, die durch die jeweilige Konstellation kennzeichenbar seien, die der audiovisuelle Diskurs mit Diskursen wie ‚der Architektur, dem Verkehr, der Naturwissenschaft und Technik, der Arbeits- und Zeitorganisation, der traditionellen plebejischen und bürgerlichen Kultur oder der Avantgarde‘⁵³ eingehen würden: die Illusionserzeugung mit Hilfe von Bildermaschinen, das Kino, das Fernsehen und die fortgeschrittene Audiovision. Das Kino und das Fernsehen seien die ‚dispositiven Vergegenständlichungen‘⁵⁴, die verschiedenen Variationen dieses filmischen Diskurses, die zeitweise dominant seien, aber ihre Vormachtstellung einbüßen würden, wenn sich ein neues Dispositiv durchsetze.

Während S. Zielinski auf die Apparate des audiovisuellen Diskurses fokussiert, konzentriert sich Joachim Paech auf

⁴⁶ In der Beschreibung der determinierenden Faktoren der Filmwahrnehmung hat die filmwissenschaftliche Debatte um den Begriff Dispositiv für meine Arbeit eine heuristische Funktion, ohne allerdings das methodische Raster für die gesamte Arbeit abzugeben.

⁴⁷ siehe Winkler 1990 und Schlüpmann 1990

⁴⁸ vor allem: Baudry 1975 und die Artikelserie von Comolli 1971/72

⁴⁹ In der französischen Debatte um das Dispositiv wird die Relation Mensch und Apparat beschrieben. Der Fokus richtet sich auf die Wirkung der räumlichen Situation des Kinos auf das Unbewußte und den Machtaspekt der auf der Anwendung des zentralperspektivischen Sehens basiert. J. L. Baudry vergleicht die Situation im Kino mit dem Höhlengleichnis Platons, wo die Menschen nicht die Gegenstände selbst, sondern gefesselt, in einer bestimmten Position fixiert, nur die Schatten der reflektierten Welt sehen. Allerdings interessiert Baudry weniger die räumliche Analogie von Höhle und Kino, sondern mehr die Verwandtschaft der Höhlensituation mit dem von Freud in der Traumdeutung entwickelten Unbewußten. Er folgert, daß Höhlengleichnis und Kino auf die psychische Grundsituation rekurrieren, daß der Mensch im Kino dazu tendiere in eine Höhle als Repräsentation des mütterlichen Leibes zurückzukehren. Diese Argumentation vernachlässigt die jeweils konkrete historische Situation und macht ein psychoanalytisches Modell zu einer Art von Anthropologie. Eine geeignetere Ausgangsbasis ist demgegenüber die Definition des Begriffes ‚Dispositiv‘ von Michel Foucault (siehe Foucault 1977 S.119ff). Nach Foucault wäre im Kino ein heterogenes Ensemble von Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, wissenschaftlichen, philosophischen, moralischen Aussagen, Gesetzen und Maßnahmen durch ein Netz von Kräfteverhältnissen und sozialen Beziehungen miteinander verbunden.

⁵⁰ siehe Zielinski 1989 S.13

⁵¹ siehe Zielinski 1989 S.13

⁵² siehe Zielinski 1989 S.13f

⁵³ siehe Zielinski 1989 S.14

⁵⁴ siehe Zielinski 1991 S.44

die Wahrnehmungsstrukturen, die die ‚Ordnung der Dinge‘ hervorbringe und die sich die medialen Wirklichkeitsdarstellungen aneignen würden. Das Dispositiv sei die Form, in der die Geschichte der filmischen Wahrnehmung und eine analog strukturierte Realität, ‚bedeutungsproduktiv interagieren‘⁵⁵ würden. Das Dispositiv des Kinos sei die Anordnung, die es gewährleiste, daß die Projektion von bewegten Bildern auf eine Leinwand von einem Zuschauer wie ein Blick hinaus in eine vorgestellte Wirklichkeit erfahren⁵⁶ werden könne. Die Akzeptanz der medial simulierten Wirklichkeit als real verweise darauf, daß die Filmwahrnehmung mit der Alltagswahrnehmung korrespondiere, bzw. der Film mache die ‚Ordnung der Dinge‘ zur eigenen Ordnung, bzw. das Kino verwirkliche exemplarisch eine lebensweltliche ‚Ordnung des Sehens‘⁵⁷.

Die Geschichte des filmischen Sehens sei Teil einer viel weiter gefaßten Wahrnehmungsgeschichte, die J. Paech mit dem 14. Jahrhundert beginnen läßt, da von da an die Anordnung von Wahrnehmendem und Welt als ein Verhältnis der Analogie beschreibbar sei - Person und Objekt seien durch die zentralperspektivische Konstruktion zusammengeschlossen. Die Ordnung der Dinge, die den Konstrukteur und den Sehraum gleichermaßen bestimme, sei ein Dispositiv der Macht, das tendenziell den Erfahrungsraum disponiere und eine 2. Realität konstituiere.⁵⁸ Im Dispositiv Kino sei der Sehraum doppelt konstituiert, da der Betrachter in einer Anordnung gefangen sei, die ihn zugleich zu befreien scheine. Gleichzeitig fixiere der Film den Betrachter, der als Subjekt der Kamera das Sichtbare konstituiere. Diese Fixierung und räumliche Distanzierung schaffe das Imaginäre und die Möglichkeit der Identifizierung. Das Kinodispositiv habe Entsprechungen in der Realitätserfahrung, wo ein realer Gegenstand visuell als imaginärer verfügbar werde; beispielsweise in der Eisenbahnfahrt, wo der Betrachter unbeweglich bleibe, während sich das Sehfeld bewegt, im Warenhaus, wo der Gegenstand nur als Tauschwert existiere und sein Gebrauchswert imaginiert werden müsse, in der Stadt, mit der Illusion des Beteiligtseins an einer multiperspektivischen Welt und einem notwendig ausschnittshaften Sehen.⁵⁹

Knut Hickethier führt die Fokussierung von S. Zielinski auf die technisch-sozialen Grundsituationen und die Konzentrierung von J. Paech auf das Moment der wahrnehmungsgeschichtliche Voraussetzungen der Illusionierung des Zuschauers zusammen und definiert den Begriff Dispositiv als die Anordnung des Apparats, der die Hervorbringung der Bilder ermöglicht, der Produkte, die von diesem Apparat erzeugt werden und des Betrachters, der sich in eine bestimmte Wahrnehmungs- oder Kommunikationssituation zum Apparat bringen muß. Dieser filmwissenschaftliche Ansatz liefere die theoretischen Rahmenbegriffe für die Beschreibung unterschiedlicher Bedingungsgefüge der Mensch-Maschine-Relation aus der Perspektive der Rezeptionssituation, ermögliche so die Beschreibung konkreter Wahrnehmungserfahrungen und öffne den medienwissenschaftlichen Diskurs für die Einbeziehung eines kulturhistorischen Kontextes.⁶⁰

In der Zusammenführung der Ansätze von S. Zielinski und J. Paech durch K. Hickethier wird der Begriff Dispositiv für die Analyse medialer Naturkonstrukte zu einem geeigneten Werkzeug, da die Bedingungen der visuellen Ordnung, der sowohl die Natur des Menschen als auch die äußere Natur unterworfen sind, im Zentrum stehen. Der Begriff Dispositiv lenkt den Blick auf die gesellschaftliche Praxis, einschließlich ihrer Geschichte⁶¹, mit der schon seit der Renaissance ‚Natur‘ mit technischen Mitteln eingegrenzt, dargestellt und vorgeführt wird. Dazu gehören sowohl die technischen Apparaturen, wie beispielsweise Netzrahmen, Camera obscura, Fotoapparat, Laterna Magi-

⁵⁵ siehe Paech 1990 S.35f

⁵⁶ siehe Paech 1990 S.33

⁵⁷ siehe Paech 1990 S.40

⁵⁸ siehe Paech 1990 S.36f

⁵⁹ siehe Paech 1990 S.40ff

⁶⁰ siehe Hickethier 1991 S.431f

⁶¹ siehe Braudel 1977 und Jutz/Schlemmer 1989. Jutz/Schlemmer übertragen das Braudelsche Modell auf die Filmgeschichtsschreibung. Auf der Ebene der Zeitabläufe kurzer Dauer seien Untersuchungen über einzelne Ereignisse, etwa einen Film oder eine Erfindung angesiedelt. Auf der Ebene mittlere Dauer konzentriere sich das Interesse auf die Ausbildung filmischer Genres und Stile und die Bedeutung von Erfindern, Regisseuren und Schauspielern und vor allem auf die Einbettung der Untersuchung in einen zeitgeschichtlichen Kontext. Auf der 3. Analyseebene sollen die Strukturen und historischen Voraussetzungen filmischer Präsentations- bzw. Wahrnehmungscodes in den Blick kommen.

ca oder Panorama, die sozialen Gebrauchsweisen dieser Geräte und deren Veränderung, die wissenschaftlichen und kunsttheoretischen Diskurse, die die Verwendung begleiteten, als auch die Formungen der Sinnlichkeit des Subjekts im Gefolge der visuellen Konstruktion von Wirklichkeit.

Zu den langfristigen Aspekten dieser visuellen Ordnung zähle ich die mit der Entwicklung der Zentralperspektive entstandenen Wahrnehmungsmuster, die es ermöglichen eine zweidimensionale Abbildung in einen dreidimensionalen Raum zu übersetzen, der beansprucht, eine objektive Darstellung des Erfahrungsraumes zu sein, und die damit einhergehende sukzessive Veränderung des Konfigurationssystems der Sinne zugunsten des Auges. Diese Ordnung, die eine Art von historischem Apriori der Filmwahrnehmung darstellt, wurde über Apparate, die den Wirklichkeitsausschnitt definieren, den Körper und das Auge des Wahrnehmenden disziplinieren und die Vermessung des gesehnen Raumes ermöglichen, entwickelt und individuell/gesellschaftlich angeeignet.

Zu den mittelfristigen Strukturbedingungen des filmischen Dispositivs gehören die Korrespondenz des filmischen Montage- und Bewegungsprinzips mit einer Lebensform, die sich im Kontext von Urbanisierung und Industrialisierung im 19. Jahrhundert herausgebildet hat - also Erfahrungen wie die Eisenbahnfahrt, das Warenhaus oder die Stadt.

Zu den kurzfristigen, die Ordnung des filmischen Dispositivs garantierenden Diskursen, zähle ich alltagsspezifische Wissensformen⁶², kulturelle Erfahrungen mit anderen Filmen, mit Mythen, mit Darstellungsformen und die sozialen und kulturellen Kämpfe, die das Kino zu einer Instanz der bürgerlichen Öffentlichkeit machten. Der Wissensbestand über filmische Darbietungsformen basiert auf Erfahrungen mit Einstellungsgröße, Schnitt, Kameraachsen und Kameraperspektiven, Zooms, Fahrten, Schwenks, Musik und mit dem narrationskonstitutiven Mittel der Montage⁶³.

1.2.4. Wirklichkeitserzeugendes Dispositiv

Das theoretische Modell des Dispositivs erfaßt die Erwartungshaltung des Rezipienten, macht die Techniken der Kommunikation beschreibbar und zeigt die formalen Bedingungen der Ordnung der Filmwahrnehmung. Es fokussiert auf die Konstellation Mensch-Apparatur und bezieht den geformten Körper und die festgelegte Sinnlichkeit des wahrnehmenden Subjektes in seiner historischen Entwicklung ein. Damit werden die Ordnungen des zentralperspektivischen Sehens und der filmischen Narration beschreibbar und das Medium Film wird in seiner ordnenden Funktion erkennbar. Das Dispositiv Kino gestaltet einen Wahrnehmungsraum, in dem Wirklichkeitssegmente so bearbeitet werden, daß sie von dem kompetenten zeitgenössischen Kinobesucher analog zur ‚realen Wirklichkeit‘ verarbeitet werden können.⁶⁴ Der Wirklichkeitsgrad einer Wahrnehmung hängt von dem Dispositiv ab, in dem sie gemacht wird, von früheren Erfahrungen, von der Kenntnis des Themas und von der Verankerung des Themas im sozialen Kontext des Wahrnehmenden.

Wirklichkeit ist die individuelle Konstruktion eines Sachverhaltes, von dem der Einzelne annehmen kann, daß ein Anderer es ebenso sieht. Aus der Sicht des Subjektes⁶⁵ ist Wirklichkeit⁶⁶ die gelungene Integration einer Wahrneh-

⁶² siehe Ohler 1990 S.48ff

⁶³ Die Erwartungshaltung des ‚normalen‘ Kinobesuchers der zwanziger Jahre war schon vom Hollywooderzählenschema geprägt. Im Zusammenhang mit alltagspragmatischem Wissen konnte so eine ‚scheinbar‘ lebenspragmatisch sinnvolle Verbindung generiert werden. Siehe Paech 1988

⁶⁴ Nach Peter Ohlers (siehe Ohler 1990) wahrnehmungspsychologischem Modell der Filmwahrnehmung erzeugt der Rezipient in einem ersten Verarbeitungsschritt eine mentale Repräsentation der filmischen Information, die beim narrativen Film nach einem Situationsmodell organisiert sei, d.h., daß vor allem die im Vordergrund stehenden Protagonisten, die Handlungsräume und die Ereignisse beachtet werden. Aus dieser Perspektive wird Filmwahrnehmung eine durch das Dispositiv definierte Wirklichkeit: Der Zuschauer weiß, daß die Geschichte erfunden und von Schauspielern gespielt ist. Zugleich gewährleistet die dispositive Anordnung mit der Tradition der zweidimensionalen Abbildung von Wirklichkeit, daß die filmischen Fiktionen mit den Wahrnehmungsprinzipien interpretierbar sind, die auch auf reale Ereignisse angewendet werden, so daß Filmwahrnehmung zu einer Produktion von ‚Wirklichkeit‘ wird.

⁶⁵ Der Terminus ‚Subjekt‘ ist ein Arbeitsbegriff ohne alle ontologischen Dimensionen und bezeichnet einen sozialen Akteur der seine Welterfahrungen durch soziale Bestätigung zu einer Eigenwelt ausgebaut hat, die über eine längere Zeitspanne strukturell konstant bleibt und die zu einer prinzipiell unerkennbaren und dennoch objektiven Wirklichkeit isomorph ist. Siehe Schulze 1992 S.35, S.47f, S.61S.80f

⁶⁶ In der philosophischen Diskussion dieser Neuperspektivierung des Verhältnisses Mensch-Wirklichkeit - ob daraus eine ‚radikal konstruktivistische Position‘ folgen muß, die die Notwendigkeit des Verzichtes fordert, über materielle Wirklichkeit Aussagen zu machen, oder ob nach der Theorie eines kritischen Realismus von einer evolutionären Anpassung der Kognition an die Umwelt auszugehen ist, so daß von Annäherungen an die Wirklichkeit gesprochen werden kann - entscheide ich mich für die Annahme einer historisch und soziologisch rekonstruierbaren ‚objektiven sozialen Wirklichkeit‘.

mung in einem Netz von Erfahrungen mit Sinneseindrücken und kulturellen Kategorien, die nach dem ‚subjektiven Schema‘ geformt sind und von jedem Menschen einzeln in der Ontogenese im Umgang mit den materiellen Umweltbedingungen und den Wirklichkeitsvorstellungen der früheren Generationen erworben werden.⁶⁷ Mit dem Terminus ‚subjektives Schema‘ wird die Leistung bezeichnet, die ‚Wirklichkeit‘ in Konstanzformen auszudrücken, d.h. Kategorien und eine Grammatik zu entwickeln, die ‚bestimmt, wie Objekt und Eigenschaft, Objekt und Ereignis miteinander verbunden sind‘⁶⁸. Das subjektive Schema impliziert die Herstellung subjektzentrierter Kausalitäten⁶⁹, beispielsweise die Annahme einer internen Kausalität als Ursache für die Motive, gedanklichen Tätigkeiten, Stimmungen und Befindlichkeiten. Wahrnehmungen können mit Hilfe des subjektiven Schemas in Beziehungen des Nacheinander, des Vorher und Nachher und nach Zielen und Zwecken kategorisiert werden. Die Begriffe von Ursache und Wirkung werden zunächst aus einer Art Effizienzgefühl oder einem ‚Gefühl des Wirkens, das an die Handlung als solche gebunden wird‘, hergeleitet und dann zusammen mit der Differenzierung von Ich und Umgebung durch Absichten, Fähigkeiten, Tätigkeiten und Ereignisse konzeptualisiert.⁷⁰

Eine derart geordnete Welt gewährt einen Handlungsspielraum und verspricht eine angstfreie Welt, da sie Unsicherheiten eliminiert und Sinn produziert. Sinn⁷¹ ist definierbar durch interne logische Stimmigkeit, soziale Kompatibilität und die erfolgreiche Bewältigung von Unsicherheit. Wahrnehmungen werden als Schemata mit den Mustern Wiederholung, Vereinfachung, Ausbildung von Gemeinsamkeiten und Autosuggestion⁷² unter der ordnenden Prämisse, sinnvolle und sozialverträgliche Zusammenhänge zu konstruieren, hergestellt.

Meine Interpretation des Filmes ‚Der heilige Berg‘ fokussiert auf die Rezeptionsaspekte in denen er mit dem Bedürfnissen nach Sinn und Sicherheit korreliert. Auf einer inhaltlichen Ebene nahm der Film zeitgenössische Diskurse auf, bearbeitete sie und zeigte fiktive Lösungen für Konflikte. Dem Menschen der zwanziger Jahre bot sich über die Filmrezeption die Möglichkeit, das eigene Konstrukt von Wirklichkeit wiederzuerkennen, zu bestätigen und eventuell zu modifizieren. Abstrakte oder schwer faßbare, komplexe Sachverhalte, wie Unsicherheit oder der Wandel des Geschlechterverhältnisses, konnten sinnlich erfahren und über die filmspezifischen Lösungsmöglichkeiten strukturiert werden.⁷³ Nicht nur die Filminhalte, auch die Form der Präsentation und beim Bergfilm vor allem der Diskurs, der um den guten Film geführt wurde, hatte die pragmatische Funktion der kognitiven und sozialen Orientierung für den zeitgenössischen Rezipienten.

1.2.5. Der soziale Anteil subjektiver Wahrnehmung

Mein Blick auf den Film ‚Der heilige Berg‘ orientiert sich an dessen gesellschaftlicher Funktion, Sinn zu stiften und dem Individuum Ordnungsangebote zu machen. Das geschieht im Kino auf der Ebene der formalen Zurichtung der Gegenstände durch die Ordnung des Dispositiv Kinos, durch die Gestaltung der Handlung nach den Kausalitäten des filmischen Erzählens und nach einer Weltanschauung und durch die Teilhabe an Kultur. Eine von mehreren geteilte Wirklichkeit ermöglicht dem Individuum die soziale Verortung, bestätigt sein Weltbild, seine jeweils konkreten Interpretationen von Situationen und konstituiert gleichzeitig eine soziale und kulturelle Gemeinschaft im Unterschied zu anderen Gruppen. Die Muster, die eine Situation, etwa einen komplexen Sachverhalt wie einen Kinobesuch oder auch nur das Bild von Leni Riefenstahl auf einem Ankündigungsplakat, organisieren, enthalten

Mit der Hypothese vom konstruktiven Charakter des Realen wird Wirklichkeit zwar zu einem Konstrukt, aber keineswegs beliebig. Mit G.Vollmer halte ich es für sinnvoll von einem hypothetischen Realismus auszugehen: Wir nehmen an, daß es eine reale Welt gibt, daß sie gewisse Strukturen hat und daß diese Strukturen teilweise erkennbar sind, und prüfen, wie weit wir mit diesen Hypothesen kommen. Die Übereinstimmung zwischen Außenwelt und Vorstellung erklärt G.Vollmer evolutionstheoretisch: „Unser Erkenntnisapparat ist ein Ergebnis der Evolution. Die subjektiven Erkenntnisstrukturen passen auf die Welt, weil sie sich im Laufe der Evolution in Anpassung an diese realen Welt herausgebildet haben. Und sie stimmen mit den realen Strukturen (teilweise) überein, weil nur eine solche Übereinstimmung das Überleben ermöglichte.“ (Vollmer 1975 S.102)

⁶⁷ siehe Dux 1982, S.64ff und S.95ff

⁶⁸ siehe Dux 1982 S.100

⁶⁹ siehe Rusch 1987 S.324

⁷⁰ siehe Rusch 1987 S.332 und Dux 1982 S.126

⁷¹ siehe auch Luhmann (1971 S.61) der ‚Sinn‘ als Schlüsselbegriff der Soziologie vorschlägt.

⁷² siehe Schulze 1992 S.72

⁷³ Kultur hat die Funktion bestimmte Wirklichkeitsebenen sozial und weltanschaulich zu synchronisieren. G.Schulze interpretiert Kultur-

gleichzeitig das soziale oder kulturelle Feld⁷⁴ in dem der Wahrnehmende zu Hause ist. Soziale Felder sind durch Positionsbildungen strukturiert, vergleichbar dem magnetischen Feld, mit einem Plus und einem Minuspol. Im Feld der Kinodebatte der zwanziger Jahre gab es entgegengesetzte Pole, an denen sich verschiedene Wissensbestände und Kompetenzen konzentrierten: etwa der des avantgardistischen, expressionistischen Filmes, des deutschen Kulturspielfilmes oder des profitorientierten amerikanischen Filmes. Die Auseinandersetzungen um den ‚guten Film‘ und die Funktion des Kinos waren immer auch Strategien der Positionsmarkierungen in den Feldern⁷⁵. Jeder Akt der Produktion, der Konsumtion oder der Kritik, gleich ob bewußt oder unbewußt, war ein strategisches Verhalten innerhalb von solchen Feldern und damit distinktiv.⁷⁶

Zur Wahrnehmung von Filmen gehörte also konstitutiv die subjektive Abgrenzung von anderen, bzw. die Zuordnung zu einer Gruppe, die mit dem Begriff Habitus erfaßt werden kann. Der Habitus bezeichnet eine Wissensform, die jenseits des diskursiven Denkens die Werte, die Maßstäbe, die Konstruktion und Bewertung der Sozialwelt bestimmt und eine Art von gesellschaftlichem Orientierungssinn ist.⁷⁷ Er besteht aus inkorporierten sozialen Strukturen, die historisch entstanden sind und den verschiedenen sozialen Schichten jeweils eine gemeinsame sinnhafte Welt, eine Welt des ‚sensus communis‘⁷⁸, gewährleisten. Die im Feld ‚individuell erfahrene, aber sozial produzierte Identität‘⁷⁹ drückt sich in der Kategorie des Habitus aus.⁸⁰ Der Begriff Feld bezeichnet das Areal auf dem der Film als sozialer Gegenstand mit distinktivem Charakter geformt wird. Der Begriff Habitus erfaßt die schichtspezifischen kognitiven Strukturen der sozialen Akteure, die mit diesem Film Erfahrungen machen. Das Spektrum der kognitiven Möglichkeiten, die der Film anbietet beschreibt der Begriff der ‚Mentalität‘.

1.2.6. Wahrnehmungsschemata

Sowohl die Wahrnehmung von Filmen als auch die Interpretation von Ereignissen basiert auf vorhandenen Wissensbeständen⁸¹, die durch das Dispositiv, durch das soziokulturelle Feld und als Weltwissen strukturiert sind. Für die Interpretation der Beziehung von Diotima und ‚Dem Freund‘, der Treue bis in den Tod oder der freien Natur existieren historisch und gesellschaftlich determinierte kognitive Schemata. Der Begriff Schemata bezeichnet Inhalte, Strukturen und Prozeduren mit deren Hilfe vielschichtige Objekte und Situationen repräsentiert werden können. Über Schemata werden im Wahrnehmungsvorgang komplexe Informationen soweit reduziert und organisiert, daß sie in die jeweilige individuelle und soziale Ordnung passen. In der Wahrnehmung von Filmbildern werden zunächst basale Schemata aktiviert, diese werden hypothesengelenkt angewendet, bis die Erwartungen erfüllt sind und ‚eine Kollektion von Schemata und Sub-Schemata‘⁸² subjektiv optimal der Situation entspricht. Die Schemata, die vorrangig im Film ‚Der heilige Berg‘ zur Sprache kommen, betreffen Natur und zwar als Zustand der Natur des ‚nai-

phänomene als eine kollektive Kodierung von Erlebnisformen. Siehe Schulze 1992 S.128f

⁷⁴ Ich übertrage einen zentralen Begriff von P. Bourdieu auf den Bereich kognitiver Repräsentation von Wirklichkeit, weil in dieser Theorie die Einsicht in die unhintergehbare soziale Relationalität jeglicher menschlichen Äußerung und Interpretation formuliert ist und in ihrer Funktion sinnstiftender sozialer Verortung behandelt wird. Meine Arbeit ist nicht darauf ausgerichtet mit den Methoden von P.Bourdieu die Position von A.Fanck in seinem kulturellen Feld zu bestimmen. P.Bourdieu's Theorie und Begriffsapparat schärft meinen Blick für den Zusammenhang zwischen Kulturprodukt und sozialer Positionierung von Produzent und Rezipient.

⁷⁵ siehe Fischer/Jarchow 1987 S.166

⁷⁶ siehe Bourdieu 1985 S.21f

⁷⁷ siehe Bourdieu 1987 S.728

⁷⁸ siehe Bourdieu 1983 S.121. Der kultivierte Habitus, beispielsweise der Intellektuellenschicht einer Epoche garantiert eine weit größere Gemeinsamkeit, als es theoretische Divergenzen vermuten lassen würden. Siehe Bourdieu 1983 S.123f

⁷⁹ siehe Fischer/Jarchow 1987 S.166f

⁸⁰ Feld und Habitus verweisen aufeinander: Bezeichnet das eine die Ebene der Institutionen, dann das andere die Ebene des Subjekts, wo sich das objektive Relationsgefüge der Sozialwelt ausdrückt.

⁸¹ Die weitere Verarbeitung geschehe über die Abgleichung mit, dauernd im Gedächtnis gespeicherten, aber veränderbaren Wissensbeständen, die P. Ohler in ‚narratives Wissen‘, ‚generelles Weltwissen‘ und ‚formales filmisches Wissen‘ unterteilt und über die der Rezipient kein reflexives Bewußtsein besitzen müsse. Der Terminus ‚narratives Wissen‘ soll die Wissensbestände oder Wissensstrukturen über Filmplots und den ‚normalen‘ Aufbau von fiktiven Geschichten, also die Verknüpfung von Ereignissen und die Einschätzung des Filmpersonals erfassen. Das ‚generelle Weltwissen‘ enthalte Alltagsscripts, so daß der Rezipient die im Film fehlenden Sequenzen ergänzen und aus wenigen Filmbildern einen Handlungsstrang konstruieren könne. Der Wissensbestand über filmische Standards gestatte es Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und die Mittel der Montage mit der Handlung zu einer sinnvollen Geschichte zu verbinden. Siehe Ohler 1990

⁸² Waldmann 1988 S.17. Zitiert nach Ohler 1990 S.53

ven' Menschen und als eine Naturform, die den Nimbus der Echtheit hat: Die Alpen.

Die Rekonstruktion der aktuellen Wahrnehmungsschemata, die der Film ‚Der heilige Berg‘ mobilisiert, greift auf die für das jeweilige Schema dominanten gesellschaftlichen Diskurse⁸³ zurück. Jeder Diskurs versucht die Welt der Erscheinungen zu ordnen, d.h. ihnen eine Regelmäßigkeit und Logik zu geben. Er ordnet Geschehensabläufe in Erzählungen und stellt Einzelmomente in Strukturen und Konstellationen zusammen. Ein Diskurs setzt für eine Verständigung oder eine soziale Praktik die Rahmenbedingungen und strukturiert das Denken, das Handeln und die Rede mit einer Ordnung von Symbolen als ein mehr oder weniger variables Regelsystem. Die Beschreibung eines Diskurses analysiert die Strukturen von Kommunikations- und Wahrnehmungssituationen als Ausdruck von Machtbeziehungen zwischen den Kommunizierenden. Der Diskurs garantiert die Einheit einer sozialen Gruppierung, indem er den Gebrauch von Begriffen und von nichtsprachlichen Ausdrucksformen, die Regeln von Sätzen und ihre emotionale und rationale Bedeutung regelt.

In dem erhöhten Verständigungsbedarf modernen Lebens haben Diskurse die Funktion, den Erfolg sozialer Kommunikation zu sichern, indem sie Verständigungs- und Orientierungsmuster vorgeben. Im Kontext der Entzauberung durch die Aufklärung wurde das entstehende Sinnvakuum auch durch eine Beschleunigung der Diskursivierung von Erfahrungen und deren Kommunikation gefüllt. Mit der theoretischen Hilfskonstruktion Diskurs schaffe ich eine Beschreibungskategorie, die es ermöglicht die kognitiven Schemata in ihrer aktuellen und historischen Dimension zu erfassen.

1.2.7. Filminterpretation als historische Arbeit

Die Wirklichkeitsproduktion, die der Film ‚Der heilige Berg‘ anregt, basiert auf den Distinktionsmechanismen und den Diskursen, in denen die Verstehensgemeinschaft der ‚ethischen Idealisten‘⁸⁴ ihre Welt ordnet. Die ‚Wirklichkeit des Filmischen‘ und die ‚Wirklichkeit des Rezipienten‘ korrespondiert über Wahrnehmungsschemata, in denen gesellschaftliche Sachverhalte, etwa die Beziehung von Mann und Frau oder das Verhältnis zur erhabenen Bergnatur, sinnvoll strukturiert sind. Die gesellschaftliche Bedeutung des Weltmodells, das ‚Der heilige Berg‘ bearbeitet und verbreitet, hat im Kontext der Untersuchung von Ordnungs- und Denkschemata der Weimarer Republik seine besondere Bedeutung durch die in der Filmgeschichte behauptete Verwandtschaft zur nationalsozialistischen Weltanschauung - was zu überprüfen und zu präzisieren ist.

Meine rekonstruktive Filminterpretation beschreibt damals mögliche und wahrscheinliche Verstehensstrategien, indem die Basisdiskurse, beispielsweise von wilder Natur, von Männlichkeit und Weiblichkeit, einerseits im Hinblick auf die mentalen Dispositionen der Zeitgenossen und andererseits auf ihre historischen Prägungen untersucht werden. Diese kulturhistorisch orientierte Filminterpretation beschreibt und strukturiert den Film ‚Der heilige Berg‘ und Diskurse, auf denen er basiert, so daß einerseits ein Teil unserer Vergangenheit nachvollziehbar wird, andererseits die Brüche oder Kontinuitäten deutlich werden und einen reflexiven Zugang auf die Gegenwart ermöglichen. Geschichtsschreibung in diesem Sinn ist die Rekonstruktion⁸⁵ von Ereignisketten, Zusammenhängen und Bedeutungen aus einem aktuellen Erkenntnisinteresse mit dem Ziel einer argumentativen Intersubjektivität. Das historische Material soll in kausalen Zusammenhängen so geordnet werden, daß eine möglichst konsistente Erzählung ent-

⁸³ Mein Gebrauch der Ordnungskategorie Diskurs ist von der Foucaultschen Diskursanalyse angeregt; allerdings ohne Foucaults theoretischen Rahmen und Erkenntnisinteresse zu teilen.

⁸⁴ Der Begriff ‚ethischer Idealismus‘ war nach G.Kratzsch um die Jahrhundertwende ein üblicher Begriff. (Siehe Kratzsch 1969 S.5) bezeichnet. Damit ist ein gebildeter Mittelstand gemeint, der, geprägt durch die gymnasiale Ausbildung, auf der Tradition des Idealismus eines popolarisierten Humanismus und einer Kultivierung der Innerlichkeit basiert. Der ethische Idealist distanziert sich von der ‚Erfolgsgesinnung‘, auch ‚Amerikanismus‘ und ‚kapitalistischer Geist‘ (Kratzsch 1969 S.27) genannt. Er organisiert sich in Verbänden wie der 1892 gegründeten ‚Gesellschaft für ethische Kultur‘, dem 1902 gegründeten ‚Dürerbund‘ oder dem 1906 ins Leben gerufenen ‚Monistenbund‘. Diese ‚Gebildeten-Reformbewegung‘ versucht durch eine ‚kulturvolle Umwelt‘ eine Gesinnung zu beleben, die den verderblichen Wirkungen des kapitalistischen Geistes entgegenwirkt. Die Weltanschauung der ethischen Idealisten hat die soziale Funktion sich einer Gesinnungsgemeinschaft zugehörig zu fühlen und einen Gegner definieren zu können. Der ethische Idealist wählte aus den zur Verfügung stehende Anschauungen diejenigen aus, die der eigenen Gesinnung und dem geistigen Niveau entsprachen, die den durch das Gymnasium geweckten Interessen nahekam und durch Autoritäten aus Religion, Wissenschaft und Kunst gedeckt war. Siehe Kratzsch 1969 S.32

⁸⁵ siehe auch Kracauer 1923 S.204ff

steht.⁸⁶

1.3. Zur Darstellung von Natur

In welchem Naturverhältnis befindet sich der Kinobesucher, der, in seinem Sitz von links, rechts, vorne und hinten eingeengt, starr auf eine flimmernde Leinwand blickt. Der Körper und der Kopf sind für etwa zwei Stunden vollkommen ruhiggestellt, er muß sich allen spontanen Bedürfnissen strikt verweigern, lediglich seine Augen sind in hektischer Aktivität. Der vollkommenen Ruhigstellung eigener Natur, der strikten Verweigerung aller spontanen Wünsche, Triebe und Bedürfnisse, steht die Darstellung freier Natur und des natürlichen Menschen, der in Harmonie mit seiner Natur lebt, gegenüber. Die Hauptpersonen werden nicht als ‚normale‘ soziale Akteure gezeigt, sondern als idealisierte Typen, die ihrer eigenen Natur treu sind, d.h. sowohl ihrer geschlechtlichen Bestimmung als auch ihren Bedürfnissen nach körperlichem Ausdruck und Selbsterleben so folgen, wie es ihrer Natur, nach Meinung des Autors und Regisseurs Dr. A. Fanck, entspricht.

Natur ist als die Körperlichkeit und Sexualität der Hauptdarsteller und als die Landschaften des Meeres und des Hochgebirges das zentrale Thema des Filmes. ‚Natur des Menschen‘ bedeutet im Film ‚Der heilige Berg‘ das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper und zu seiner geschlechtlichen Natur. Diotima wird als das Naturwesen Frau dargestellt, die sich in ihrem Ausdruckstanz, zeitgenössisches Symbol des schönen, natürlichen, weiblichen Körpers, gegen die Körperdisziplinierung wendet, wie sie sich im Leistungssport und im Ballett ausdrückt. Die männliche Natur wird als kameradschaftlicher und heroischer Kampf mit dem erhabenen Bereich der Alpen vorgeführt. Menschennatur und Bergnatur korrespondieren auf einer Metaebene mit einer wertsetzenden Kraft des Natürlichen. Der von dem Film vorgegebene Interpretationsrahmen thematisiert Natur als das Andere der Kultur und als ein kognitives Schema, das die Erfahrung von Sinn und Ordnung ermöglicht.

Mit dem Begriff Natur bezeichne ich keinen menschenunabhängigen, eigenständigen Bereich, sondern eine historisch kontingente Beziehung des Menschen zu sich selbst und zu seiner Umgebung. Die Abhängigkeit des Menschen von Natur und seiner Naturvorstellungen vom Stand der Vergesellschaftung von Natur erfaßt der Begriff des Stoffwechsels von Mensch und Natur. Die Vorstellung eines Stoffwechselkreislaufs umfaßt eine ökologische Perspektive⁸⁷ ebenso wie die Formung der Menschennatur und den Aspekt der gesellschaftlichen Organisation des Naturprozesses. In Anlehnung an die Marxformel⁸⁸ von der Humanisierung der Natur und der Naturalisierung des Menschen verstehe ich Natur als einen sozial konstituierten Bereich. Den kulturellen Gruppierungen einer Gesellschaft stellt sich die Aufgabe, den ‚gewünschten und gewollten Naturzustand durch kontinuierliche Arbeit‘⁸⁹ herzustellen. Das Verstehenskonzept des Stoffwechsels definiert den Menschen als ein Wesen, das die Freiheit hat, selbst Zwecke zu setzen, damit aber auch die Verantwortung für die Naturgestaltungen übernehmen muß.⁹⁰ Zugleich betont es die fundamentale Abhängigkeit des Menschen von Natur, da es aufzeigt, daß der Mensch bei der notwendigen Gestaltung äußerer Natur zu humanisierter Natur⁹¹ die eigene Natur verändert.⁹²

⁸⁶ siehe Ketelsen 1985 S.68 und Rusch, G. 1987 S.440ff

⁸⁷ siehe Böhme/Grebe 1985 S.30

⁸⁸ siehe Marx 1972 S.57,192, 197 und Schmidt 1974 S.74ff und 139ff

⁸⁹ siehe Böhme, G. 1985a S.102

⁹⁰ siehe Schäfer 1987 S.27

⁹¹ siehe Böhme, G. 1981 S.124f

⁹² Der Zustand des Organismus soll als Form des Wohlbefindens ein Meßinstrument der Natur sein. Aus dieser Perspektive formuliert Schäfer einen physiologischen Naturbegriff, der die Anwendung technischer und wissenschaftlicher Mittel nach moralisch-praktischen Prinzipien, die die Verantwortung für körperliche Gesundheit einschließen, beinhaltet. Die Natur wird damit freilich nicht als das Ganze des Vorhandenen unter allgemeinen Gesetzen verstanden, sondern im Sinne des Zutraglichen und Abträglichen, des Bekömmlichen und Unbekömmlichen werden die Außendinge wertend auf die Lebenseinheit bezogen. Diese zentrierende Bewertung der Umwelt, der Umweltfaktoren, der Stoffe und aller Bedingungen ist unausweichlich mit dem Organismus als solchem und damit auch für uns Menschen als organischen Wesen verbunden. (Schäfer 1987 S.31) Das Körperempfinden bringt die für das Leben relevante Gesamtbilanz dieses metabolischen Austauschs mit der Umwelt zum Ausdruck. (Schäfer 1987 S.30) Der Begriff physiologischer Natur ist nach Schäfer keine Alternative zum kosmologischen Naturbegriff, der Natur als Inbegriff der Erscheinungen unter allgemeine Gesetze versteht, sondern eine Ergänzung und Präzisierung. „Denn die physiologischen Austausch- und Zirkulationsprozesse sind beherrscht von Naturgesetzen, so weit wir sie kennen. Strukturen der kosmologisch gedachten Natur bleiben für die physiologische einschlägig, wenn wir den Metabolismus verstehen wollen. Und ohne Kenntnis der einschlägigen Naturgesetze können auch keine geeigneten Maßnahmen der Prävention bzw.

Natur tritt erst dem Menschen als ein menschenunabhängiger und eigenständiger Bereich gegenüber, der eine Distanz zu seinen Bedürfnissen und Körperlichkeiten einnehmen kann. Der Leib dieses Menschen wird im Prozeß der Entwicklung eines Selbstbewußtseins zu einem Anschauungsding unter anderen.⁹³ Das Verhältnis des selbstbewußten Menschen zu Natur ist durch die Spannung zwischen seinem Körper, seinen Wünschen, Bedürfnissen und Trieben und der historisch-gesellschaftlichen Formung des modernen Menschen bestimmt. Das ‚autonome Individuum‘ hat im Laufe der Geschichte gelernt, zur eigenen Natur auf Distanz zu gehen⁹⁴ und den Leib in seinen kreatürlichen und anarchischen Formen als Fremdes zu interpretieren. Die unmittelbaren Lebensäußerungen des Menschen werden im Prozeß der technischen Aneignung äußerer Natur und der Zivilisierung des gesellschaftlichen Subjektes einer immer härteren und konsequenteren Disziplin unterworfen. Das vollzog sich beispielsweise über die Stilisierung alltäglicher Handlungen zu einer Zeremonie⁹⁵, über die konstant zunehmende Arbeitsteilung, Spezialisierung und Zeitökonomie, über den Ausschluß von Öffentlichkeit bei intimen Handlungen wie Ausscheidung und Kindererziehung oder über die direkte Körperdisziplinierung, wie beispielsweise im klassischen Ballett, wo der Körper zur Maschine wurde.

Die Konstituierung von innerer und äußerer Natur steht in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis, das in seiner jeweiligen historischen Ausprägung als konkreter Umgang des Menschen mit seinem Körper und seinen Trieben einerseits und als technisch oder ambulatorisch angeeignete äußere Natur andererseits, analysiert werden muß.⁹⁶ Das moderne Subjekt und die moderne doppelte Aneignung von Natur basieren gleichermaßen auf der Freisetzung des Bürgers aus einer direkten Reproduktionstätigkeit durch eine städtische Arbeitsteilung. Der Begriff Natur gewinnt seine Bedeutung erst in der Entgegensetzung zur Kultur - Natur ist nur von einem kultivierten Raum und von einem in Selbstdisziplin geübten, gesellschaftlich geformten Menschen erfahr- und definierbar.

Das Naturverhältnis einer Gesellschaft betrifft sowohl den Stand der Bearbeitung äußerer Natur, und damit verbunden der naturphilosophischen, religiösen, naturwissenschaftlichen oder kulturellen Vorstellungen von Natur, als auch die gesellschaftliche Organisation der sozialen und wirtschaftlichen Interdependenzen mit den gegenseitigen Erwartungen von selbstdiszipliniertem und vernünftigem Handeln. Natur wird den modernen Gesellschaften zur Ressource menschlicher Reproduktion, d.h. ein Objekt der Naturwissenschaft und der Technik, und gleichzeitig wird sie im Bereich der kognitiven Reproduktion als Ausgleich für die Alltagserfahrung der technisch-industriellen Arbeitswelt zum Subjekt mit eigenem Wert und Charakter, zur Landschaft oder zur Heimat stilisiert, d.h. als ein kultiviertes Areal, das als das Andere ästhetisch angeeignet werden kann.

Die moderne Spaltung von Natur in die Bereiche einer technisch zu erwerbenden Ressource und einer Quelle ästheti-

der Behebung von Schäden ergriffen werden." (Schäfer 1987 S.31) Siehe auch Pleßner 1928

⁹³ Die Voraussetzung eines Selbstbewußtseins ist die Fähigkeit zur Selbstbeschreibung und Selbstreflexivität die sowohl ein entwickeltes Bewußtsein des eigenen Körpers und von sozialen Partners erfordert. (Siehe Rusch 1987 S.134) Über die Fähigkeit zu zielgerichtetem Handeln kann dieser moderne Mensch über die Beobachtung eigenen Verhaltens ein Selbstkonzept erzeugen, das im Kontext sprachlicher Abstraktionsleistungen und sozialer Interaktion zu einem ausgeprägten Ich-Bewußtsein differenziert werden kann. Das Selbstkonzept einer Person besteht aus einem Set von Konstruktionsprinzipien, die eine Gesellschaft herausgebildet hat und die von jedem Mitglied erlernt werden müssen. Im Prozeß der Selbsterzeugung schreibt sich der Mensch bestimmte Eigenschaften zu, die, wenn sie in Handlungen und Interaktionen stabil gehalten werden können, also mit den eigenen und fremden Ansprüchen kompatibel sind, ein Bewußtsein von einer Ich-Identität evozieren. (Siehe Rusch 1987 S.136) Auf der Grundlage eines Ich-Bewußtseins kann das eigene Verhalten synthetisiert, beobachtet, identifiziert und bewertet werden. Die Distanzierungsleistungen konstituieren erst das, was wir uns vorstellen, wenn wir von einem Subjekt sprechen. Der Begriff Subjekt bezeichnet das Konglomerat von Vorstellungen und Erfahrungen, die ein Mensch zu einem mehr oder weniger einheitlichen Ganzen formt, das er für sich selbst und nach Außen darstellen kann. Die Erfahrungen die dem Einzelnen ermöglichen sich als von allen Anderen unterschiedene Einheit zu verstehen, teilt der Einzelne mit den anderen Menschen seiner Zeit und sozialen Gruppe.

⁹⁴ N.Elias hat den Prozeß dieser Zivilisierung sehr eindrücklich beschrieben und die Struktur herausgearbeitet. Die zivilisatorische Entfernung wächst mit der Anzahl derjenigen, die nicht mehr unmittelbar mit Natur konfrontiert sind, der Stadtbevölkerung und vor allem der höfischen Gesellschaft, wo es keinen direkten Kontakt mehr mit der äußeren Natur gibt, da man nicht mehr auf sie angewiesen ist. Natur in ihrer Selbständigkeit und Widerständigkeit ist verschwunden; im Fall der äußeren Natur aufgrund der räumlichen Erfahrungsdistanz, im Fall der inneren Natur im Zuge der Disziplinierungsstrategien. Die unmittelbaren Lebensäußerungen werden einer immer härteren und konsequenteren Disziplin unterworfen, so daß etwa Meinungsverschiedenheiten nicht in einem persönlichen Kampf ausgeglichen werden.

⁹⁵ Diese Handlungen mußten erlernt werden und waren ein Mittel der Unterscheidung vom Volk, als dem was roh, unzivilisiert, Natur ist.

⁹⁶ Zum Zusammenhang der Formung von innerer und äußerer Natur siehe die historische Arbeit von Böhme/Böhme 1983 S.15f

scher Lust und transzendentaler Empfindungen ist in der radikalen ‚Abspaltung der für die Gattung Mensch unumgänglichen, konkreten Arbeit an Natur‘⁹⁷ fundiert. Die ‚Befreiung‘ des Naturbegriffs von körperlicher Arbeit basiert auf dem gesellschaftlichen Distinktionskriterium, das die soziale Stellung eines Menschen vom Grad der Befreiung von körperlicher Arbeit bestimmt. Die europäische⁹⁸ städtische Gebildetenelite, die die modernen Naturaneignungen entwickelte, definierte sich geradezu aus ihrer Distanz zur Arbeit und sie war für die Anerkennung ihrer sozialen Existenz auf die Durchsetzung ihrer Definition von Wirklichkeit angewiesen. Befreit von körperlicher Arbeit mußte sie ein Konzept von Wirklichkeit propagieren, in dem Arbeit ausgegrenzt und delegiert wurde.⁹⁹

Die Vorstellungen von Natur, aus denen der Stoffwechselgesichtspunkt ausgegrenzt wurde, setzen Natur als das ‚objektive Gegebene‘¹⁰⁰, das der menschlichen Reproduktion zur Verfügung steht und technisch möglichst effizient verwaltet werden muß. Der unleugbaren elementaren Abhängigkeit des Menschen von Naturprozessen entspricht die gleichzeitige Aufwertung von Natur als das Gute, das Schöne, das Verlässliche oder das Unwandelbare.¹⁰¹ In dem Maß wie die Prozesse der Naturbearbeitung aus dem gesellschaftlichen Bewußtsein und damit Natur als Basis der materiellen Existenz zum Verschwinden gebracht werden, eröffnet sich mit der Aneignung von Natur als Sinninstanz ein breites Betätigungsfeld des städtischen Intellektuellen.

Die Aneignung und Verwandlung von Natur ist für den Menschen eine Grundsituation, die in der Moderne durch eine Polarisierung determiniert wird: einerseits eine rücksichtslose Unterwerfung äußerer Natur und Anpassung innerer Natur an die unter Marktgesichtspunkten organisierte moderne Lebenswelt und andererseits eine Aufwertung der Erfahrungen von echter, reiner oder ursprünglicher Natur zu einer Sinnstiftungsinstanz. Natur kann für den modernen Menschen sinnstiftende kompensatorische Funktionen übernehmen und damit, wie jede kommunikative Handlung, eine soziale Verortung ermöglichen. Das mit sich selbst identische moderne Subjekt entwickelt im Prozeß des Zerfalls der stabilisierenden traditionellen Ordnungen Fähigkeiten, die Welt zu ordnen, indem es sich zum Zentrum, zum gedanklichen Ausgangspunkt aller Aktivitäten und sinngebenden Momente macht und die Ereignisse um sich gruppiert. Voraussetzende Faktoren sind die Gewinnung von Distanz und die abstrahierende Entleerung der Welt von traditionellem Sinn, so daß sich die Wirklichkeit auf die Perspektive des Subjektes reduzieren läßt. Der Mensch lernt, scheinbar unabhängig von seiner Lebensumwelt, Kausalitäten herzustellen, also Ereignisse und Handlungen kausal zu erklären; die Ereignisse in kognitiven Schemata zu verorten; Erlebnisse und Gefühle auszuwählen, die Sicherheit und Befriedigung versprechen¹⁰²; sich selbst als eine konsistente Identität zu erleben; das eigene Verhalten mit dem Anderer zu parallelisieren; die eigenen Selbstbeschreibungen mit den Beschreibungen anderer zu harmonisieren, also Dissonanzen, Unsicherheiten, Angst zu eliminieren und in der Interaktion mit anderen Verhaltensparallelitäten, Übereinstimmungen, Konsonanzen zu suchen. ‚Natur‘ wird in diesem Prozeß zu einem Beurteilungsschema, mit dessen Hilfe ein Subjekt eine Wahrnehmung oder ein Erlebnis sinnhaft erklären und erfahren kann.¹⁰³

⁹⁷ siehe Fischer 1996 S.20. Lutz Fischer erfaßt mit der Fokussierung auf die Leugnung körperlicher Arbeit in der neuzeitlichen Definition von Natur und auf die Abhängigkeit dieser Definition von den gesellschaftlichen Kämpfen eine zentrale Bedingung der Entstehung des heutigen Naturverhältnisses.

⁹⁸ Es geht in dieser Arbeit ausschließlich um einen auf europäische Naturvorstellungen begrenzten Diskurs.

⁹⁹ siehe Fischer 1996 S.21, 23

¹⁰⁰ siehe Fischer 1996 S.21

¹⁰¹ siehe Fischer 1996 S.22

¹⁰² siehe Rusch 1987 S.182ff

¹⁰³ Die Muster der Bewältigung von Unsicherheit sind: Wiederholung, Vereinfachung, Ausbildung von Gemeinsamkeiten und Autosuggestion. Siehe Schulze 1992 S.72

Wirklichkeitsbeschreibungen werden von einer Gemeinschaft als Realität definiert, wenn sie funktionieren, wenn sie lebbar sind, während die schlecht funktionierenden oder von den Machteliten unerwünschten Weltbilder als Irrsinn und Wahnsinn sozial ausgegrenzt werden. ‚Sinn‘ ist als eine Ordnungsform menschlichen Erlebens ein sehr guter allgemeiner Begriff, um die historisch kontingenten ‚Naturen‘ aus einer übergreifenden und vergleichenden Perspektive kompatibel zu machen. ‚Sinn ist die Ordnungsform menschlichen Erlebens, die Form der Prämissen für Informationsaufnahme und bewußte Erlebnisverarbeitung, und ermöglicht die bewußte Erfassung und Reduktion hoher Komplexität. Eine genauere Analyse, die auf die sinnbildenden Leistungen des Erlebens zurückgreifen muß, führt auf ein kompliziertes Geflecht von Negationen, mit deren Hilfe sich Identitäten in einer mehrdimensionalen, sachlich, sozial und zeitlich komplexen Welt konstituieren. Dadurch entsteht der Eindruck einer objektiven, in ihren Möglichkeiten limitierten Welt, die von der je aktuellen Erlebnisführung unabhängig ist und als ihr Auswahlbereich vorgestellt werden kann.“ (Luhmann 1971 S.61)

Zum metaphysischen Aspekt siehe Topitsch 1979 und 1958

Das Zentrum der sinn- und ordnungsstiftenden Aneignung von Natur ist die Ästhetisierung von Natur zu Landschaft. Eine ästhetische Einstellung zu Natur ist historisch gebunden an die Distanz zu ‚naturwüchsigen Produktionsweisen‘, also an eine städtische Lebensweise, in der sich die Menschen arbeitsteilig und durch den Warentausch reproduzieren, und an eine soziale Trägerschicht, die das finanzielle und kulturelle Kapital besitzt, die adäquate Naturwahrnehmung beispielsweise an Landschaftsbildern zu erlernen und diese als allgemein gültige durchzusetzen.¹⁰⁴ Das naturerlebende Subjekt steht alleine außerhalb des Zivilisatorischen, ist vollständig gelöst von den Bezügen körperlicher Naturbearbeitung und setzt ausschließlich mit den Augen, nach einer erlernten Vorgehensweise, Teile zu einem Bild zusammen¹⁰⁵, stilisiert dieses zu einem Prinzip Natur und setzt sich als Individuum zu diesem Ganzen in eine Beziehung. Natur wird erst für den zur Landschaft, der in die aus der Nutzung herausgelösten Natur hinausgeht, um in der Natur selbst zu sein, sich das Ganze in freier und genießender Betrachtung gegenwärtig.

Die Synthetisierung von Einzelheiten zu einem Bild durch ein Subjekt ohne Hilfsmittel setzt die Verinnerlichung des zentralperspektivischen Sehens voraus - ein Prozeß, der im 13. und 14. Jahrhundert begann und der über Jahrhunderte mit einer Palette von Instrumenten und mentalen Hilfsmitteln und deren soziale Gebrauchsweisen¹⁰⁶ geübt und verinnerlicht wurde, bis sich auf breiter Basis ein Subjekttyp etablieren konnte, der soweit selbstreflexiv und selbstbeherrscht war, daß er sich als ruhiggestellter Ausgangspunkt einer visuellen Welt erfahren konnte. Dieses Individuum hatte die Erfahrung gemacht, daß zwischen Natur und Mensch kein unmittelbarer, selbstverständlicher Zusammenhang bestand, es erlebte seine eigene Gesellschaftlichkeit als fremd und bedrückend, suchte nach Arealen, in der diese Einengung überwunden werden konnte und hatte sowohl Zeit und Geld zum Reisen als auch die kulturelle Kompetenz ästhetischer Naturaneignung.¹⁰⁷ Ästhetische Wahrnehmung von Natur bedeutet Körperlosigkeit, reduzierte Sinnlichkeit, Negation des psychophysischen Sehens, eine objektivierende Zurichtung¹⁰⁸ der Welt unter Abse-

¹⁰⁴ Die übliche historische Rekonstruktion der Bedeutung von Natur die sich auf die vorhandenen historischen Dokumente stützen muß, beschreibt im Grunde nur das Verhältnis zur Natur aus der Perspektive einer zahlenmäßig meist verschwindend kleinen Kulturelite von Stadtbürgern.

¹⁰⁵ siehe Eberle 1986 S.31

¹⁰⁶ An Praktiken stehen die Literatur, die bildende Kunst, der Spaziergang, die Reise und der Garten gleichermaßen zur Verfügung. Der Literatur, der Malerei und den zentralperspektivischen Maschinen, wie der camera obscura, dem Diorama, dem Foto etc. kommt die besondere Rolle der Entwicklung und Verbreiterung der Wahrnehmungsschemata von ‚Natur als das Andere‘ zu. Die medialen Darstellungen von Natur sind also nicht nur als ein Derivat für einen Naturgenuß vor Ort zu interpretieren, sondern durchaus als die vorgängige Form der ästhetischen Aneignung von Natur.

¹⁰⁷ siehe Eberle 1986 S.32

¹⁰⁸ Auch die aktuellen Konzepte ästhetischer Wahrnehmung die die Sinnlichkeit des Menschen auf eine ganzheitliche Empfindung erweitern unterliegen dem Dilema der neuzeitlichen Abspaltung des modernen Subjekts von Natur. Auch der engagiert vorgetragene Versuch Gernot Böhmes, einerseits Natur einen Subjektcharakter zu zuweisen und andererseits die menschliche Emotionalität und die vollständige Sinnlichkeit des Menschen wiederanzueignen, überzeugt nicht. G. Böhme sucht in der sprachlichen Symbolisierung von Natur, mit den Begriffen ‚Ekstasen des Dinges‘ (siehe Böhme, G. 1992 S.130f), ‚Charaktere der Natur‘ oder ‚Atmosphären von Räumen‘, nach Modellen, die Natur das Fremde und Eigenständige lassen und in ihrem ‚sich-präsentieren‘ eine Objektivität festschreiben, die von allen Menschen anerkannt und berücksichtigt werden muß. Eine solche, ästhetisch erfahrene Natur wäre ein gleichberechtigter Kommunikationspartner und müßte als eigenständiges Subjekt (siehe Böhme, G. 1992 S.40) behandelt werden. Das Ästhetische der Natur soll vom wahrnehmenden Subjekt abgelöst werden, so daß die ‚Schönheit der Natur‘ keine sekundäre Qualität wäre, die der Natur nur durch ihre Beziehung zum Subjekt zukomme, sondern eine Dimension des Gegenstandes ‚Natur‘, ein ‚Sich-selbst-präsentieren der Natur‘. (Siehe Böhme, G. 1992 S.131 und Böhme, G. 1989 S.52) Mit dieser Selbstpräsentation könne eine charakteristische Atmosphäre entstehen, in der die einzelnen Naturdinge in ihrer Anwesenheit spezifisch spürbar seien. G. Böhme fordert eine Naturästhetik, deren Aufgabe in der Entwicklung einer Theorie und Praxis für eine ‚allgemeine Wahrnehmungstheorie‘, als die ‚leibliche Existenz des Menschen in Umgebungen‘ (siehe Böhme, G. 1989 S.35) liegt. Naturästhetik soll also einerseits Beschreibungen von Natur anfertigen, die diese als Subjekt anerkennt und ihr einen objektiven Status zuweist, andererseits soll das ästhetische Bedürfnis nach Natur, das ‚eine selbständige Dimension in der menschlichen Bedürfnisstruktur‘ (siehe Böhme, G. 1992 S.146) sei, artikuliert werden. Die in der traditionellen Ästhetik und Naturwissenschaft praktizierte, distanzierte Wahrnehmung von Natur, die G. Böhme als programmatische und systematische Verdrängung eigener Sinnlichkeit bezeichnet, soll so überwunden werden. Eine Ästhetik der Natur soll die ‚leiblich-sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten‘ des Menschen entwickeln, so daß der Mensch seine Kreatürlichkeit, als die ‚primäre Weise des In-der-Welt-Seins‘ (siehe Böhme, G. 1989 S.33f) wieder bewußt erfahren kann.

Das Problem dieses Versuches einerseits Natur als eine vom Menschen unabhängige Einheit zu bestimmen, indem die menschliche Sinnlichkeit erweitert wird, liegt für mich darin, daß G. Böhme damit das menschliche Naturverhältnis enthistorisiert und hinter Kants Metaphysikkritik zurückfällt. (siehe Schäfer 1982 S.27f, Groh/Groh 1993 S.970 und Schmied-Kowarzik, W. 1984 S.20) Die Annahme eines erkennbaren Natursubjektes ignoriert die von I.Kant für die Moderne formulierte Einsicht, daß sich die Erkenntnis eines Gegenstandes nach unserem Erkenntnisvermögen richtet. Damit muß ‚Natur‘ in ihrem eigentlichen Wesen und ihren Zielen dem Menschen verborgen bleiben, da der menschliche Wahrnehmungsapparat die Wirklichkeit, die erkannt werden soll, selbst herstellt und in diesem Produktionsprozeß soziale und leibliche Kategorien überträgt.

hung aller lebenspraktischen und traditionellen Werte, die Orientierung an einer objektivierenden Struktur als weltanschauliches Ordnungsverfahren und die Transzendentalisierung von Natur im Kontext der Physikotheologie und Romantik.

Natur kommt in meinem Interpretationsansatz nicht als eine objektive Größe in den Blick, sondern als ein Konstrukt, das sozial und historisch determiniert ist, im Kontext umfassender Wirklichkeitsvorstellungen mit einer Weltanschauung korreliert und in besonderer Weise ordnungs- und sinnstiftend wirken kann. Natur als eine Denkfigur¹⁰⁹ für das Andere, das Nichtentfremdete, das Heimatliche hat den neuzeitlichen Prozeß der Modernisierung konstitutiv begleitet und seine spezifische Ausprägung in den Themen Idylle, Arkadien, Heimat gefunden. Hier waren in den kulturellen und politischen Diskussionen Formeln und Vorstellungswelten gefunden worden, in die sich sowohl die berechtigte Kritik an den Deformationen des zivilisatorischen Fortschreitens als auch die rückwärtsgewandten Traditionalisten, deren soziale Position durch die Veränderungen bedroht waren, wiederfanden.

Die kulturelle bürgerliche Aneignung von Natur unterstand im 18. Jahrhundert dem emanzipatorisch-utopischen Diskurs, der Natur als Gegenraum zum feudal-absolutistisch besetzten Gesellschaftsraum entdeckte. Die beiden Tendenzen dieses Diskurses, sowohl ein Entlastungsraum als auch ein Widerstandsraum zu sein, führten zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu eigenständigen Diskursen, wo Natur einerseits zum reinen Kompensationsraum mit der regressiven Tendenz der illusionären Wiedergewinnung eines verlorenen Zustandes wird und andererseits als analytisch-kritischer Naturdiskurs die Abtrennung und Ablösung von der naturalen Welt reflektiert.¹¹⁰ Die jeweils konkrete Aneignung von Natur schwankt zwischen der Tendenz zur Flucht und Kompensation und der, an der Folie der Natur das Bestehende zu kritisieren, bzw. um die Verluste der Modernisierung zu trauern.

Natur ist eine Ordnungskategorie, die mit einem hohen gesellschaftlichen Legitimationspotential ausgestattet ist und sich sowohl für die subjektive Herstellung einer kognitiven Ordnung als auch für die Durchsetzung der individuellen und gruppenspezifischen Distinktionsbedürfnisse eignet. Die kritische Rekonstruktion der im Film ‚Der heilige

Das Konstruktionsprinzip der Natur sucht Kant in der Struktur der Erkenntnis. (siehe Einleitung zur ‚Kritik der reinen Vernunft‘) Kant kehrt die herkömmliche Annahme, daß sich unsere Erkenntnis nach den Gegenständen richten müsse um, indem er davon ausgeht, daß sich die Wahrnehmung der Gegenstände nach der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens richten. Die Welt wird dann durch den Verstand antizipiert und danach durch die Wahrnehmung kontrolliert. Aus dem passiven Rezipieren wird ein aktives Gestalten der Erfahrung. Die Objektivität der Erkenntnis folgt nicht aus dem Bezug auf eine ontologische Natur, sondern auf die intersubjektive Gewißheit der Verknüpfung der Erscheinungen durch unsere apriorischen Denk- und Anschauungsformen. Der Verstand, so Kant, ‚schöpft seine Gesetze (a Priori) nicht aus der Natur, sondern schreibt sie dieser vor.‘ (siehe Prol. A111ff) Aus der Perspektive der evolutionären Erkenntnistheorie lassen sich die Kantischen synthetischen Urteile apriori leicht begründen: Es gibt Strukturen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit, die den grundlegenden Umweltbedingungen, etwa der Dreidimensionalität, Rechnung tragen. Als Produkt der Evolution sind sie vererbt, gehören zum kognitiven Inventar des Individuums und liegen vor aller Erfahrung, ermöglichen überhaupt erst Erfahrung. (Siehe Vollmer 1987 S.126 und Schmied-Kowarzik 1984 S.21)

¹⁰⁹ Die Bestimmung von ‚Natur‘ als ein Argument oder als eine Denkfigur ist eine Hilfskonstruktion, die helfen soll, den Wahrnehmungsprozeß in seiner Komplexität zu beschreiben. Das Konglomerat von Gefühlen und Gedanken, von augenblicklicher subjektiver Situation und von kulturellen Einordnungsschemata das ein Bild von ‚Ursprungsnatur‘ beim Betrachter evoziert, soll in der Bezeichnung ‚Denkfigur (Argument) Natur‘ einen nicht reduktiven und differenzierten Ausdruck finden.

Berg' dargestellten Naturverhältnisse fokussiert auf die Bedeutungen von Natur als Distinktionskategorie, als Fluchtraum oder als Erholungsraum des von der Moderne gestreßten Menschen oder als gesellschaftskritisches Potential, in deren Spiegelung die Kosten der Modernisierung sichtbar und Verluste betrauert werden können.

¹¹⁰ siehe Großklaus 1992

2. A. Fanck im kinematographischen Kontext

A. Fanck wurde 1889 als Sohn des Direktors der ‚größten deutschen Zuckerraffinerie‘¹ geboren. Er war als Kind permanent krank, hatte TBC und Asthmaleiden auf der Basis übernervöser Bronchien, durfte sich nicht aufregen, nicht im Freien bewegen, bekam Privatunterricht und mußte solange im Bett bleiben, daß er anschließend Gehübungen machen mußte. Mit zehn Jahren kam er nach Davos in ein Internat mit dem vielsagenden Namen Fridericianum, wo er die Leitwerte seines Lebens: männliche Selbstdisziplin und Härte, Kameradschaft, Skifahren und Naturverbundenheit kennen und lieben lernte. Der Vater starb 1906, etwa zwei Millionen Reichsmark hinterlassend, und die Familie zog nach Freiburg, wo A. Fanck seiner Berg- und Naturleidenschaft wieder nachgehen konnte. Nach dem Abitur 1909 verreiste er mit einem Schulfreund Merkel für zwei Monate nach Norwegen, studierte anschließend in Zürich Geologie und Chemie und promovierte über ein geologisches Thema.

A. Fanck kultivierte zwei Leidenschaften: Sport in den Bergen und die Fotografie. Er hatte sich schon als junger Mann der Fotografie zugewandt, weil er seiner Mutter die ‚Wunderwelt eines winterlichen Märchenwaldes‘² zeigen wollte. A. Fanck hatte sich das Fotografieren selbst beigebracht, das Entwickeln habe man ihm ‚in dem Fotogeschäft einmal kurz vorgemacht‘, aber das Wichtigste, ein ‚guter Bildblick und Sinn für Komposition und Schönheit‘, sei ihm ‚wohl angeboren‘³. Die Grenze des Mediums erkannte er durch den vergeblichen Versuch, die ‚mächtig sich emporballende Bewegung‘⁴ einer Kumuluswolke fotografisch festzuhalten. ‚Im Grunde genommen war dieses Bild sehr schön gelungen, aber es fehlte mir etwas daran, so daß ich immer neue Abzüge und Kopiermethoden versuchte, ohne daß mir klar wurde, warum ich gerade bei diesem Bild immer unzufrieden blieb.‘⁵

Der Freiburger Produzent Gotthard, der kurze Filme für die ersten Wochenschauen drehte, engagierte A. Fanck 1913 zu einer Skitour auf den Monterosa. Als der Film in Freiburg vorgeführt wurde, schreibt A. Fanck, ‚da sah ich zum ersten Mal in meinem Leben einen Film - ein »bewegtes«! Bild. Der Eindruck dieser paar hundert Meter Film bestimmte mein ganzes Leben. Was mir als Fotografen bei meinen Bildern so oft gefehlt hatte, war hier plötzlich vorhanden - die Bewegung. Von da ab datierte mein Beschluß, nach Beendigung meines geologischen Studiums selbst einmal einen Skifilm zu drehen. Aber dann schon einen großen, in dem ich alles zeigen wollte, was es beim Skilauf an Schönheiten der Bewegung und vor allem auch der Landschaft gab‘⁶ Der Film war für A. Fanck eine Erweiterung der Fotografie, weil sie die zusätzliche Möglichkeit bot Bewegung und Lichtveränderung wiederzugeben. Der Krieg vereitelte seine filmischen Verwirklichungspläne. A. Fanck meldete sich freiwillig, aber Asthmaanfalle führten zu seiner baldigen Entlassung. Er kurierte sich in Davos wieder aus, wurde dann erneut einberufen, zunächst zum Sanitätsdienst, dann als Fälscher zum Nachrichtendienst.

2.1. A. Fancks erste Filme

2.1.1. ‚Das Wunder des Schneeschuhs‘

Nach dem 1. Weltkrieg finanzierte sich A. Fanck seine erste eigene Filmkamera und den ersten Film. ‚Ich brauchte fast ein Jahr, um mit diesem Teppichhandel das mir nötig erscheinende ‚Kapital‘ für einen ‚großen‘ Skifilm zu verdienen, beziehungsweise zusammenzusparen, nämlich neuntausend Schweizer Franken.‘⁷ Für ‚Das Wunder des Schneeschuhs‘ von 1919/1920 schickte er vier Skiläufer auf einen Viertausender und ließ sie dann einfach abfahren. ‚Ja, da saß ich zunächst ganz ratlos vor den hunderten kleiner Röllchen und wußte nicht, wie ich da ein Ganzes

¹ siehe Fanck 1973 S.14. Die Raffinerie dominierte ‚die kleine verrußte Fabrikstadt Frankenthal‘.

² siehe Fanck 1973 S.48

³ Er lehnte die damals übliche kontrastreiche Fotografie mit tiefen Schatten ab, bevorzugte dagegen Gegenlichtaufnahmen. Siehe Fanck 1973 S.49

⁴ siehe Weigel 1976 S.31

⁵ siehe Weigel 1976 S.31

⁶ Fanck 1973 S.96

⁷ Fanck 1973 S.113

machen solle. Da kam ich auf die geniale Idee, doch einmal in ein Kino zu gehen, um mir anzusehen, wie die anderen Regisseure das eigentlich machen. Bin nach Berlin gefahren, und der erste Film, den ich gesehen habe, war ‚Madame Dubarry‘.⁸

A. Fanck schnitt dann den Film ohne direktes Vorbild und versuchte ‚Das Wunder des Schneeschuhs‘ zu verkaufen - allerdings stieß er überall auf „ein großes Kopfschütteln ob solcher abgrundtiefen Naivität, dem Publikum zumuten zu wollen, sich eineinhalb Stunden lang anzusehen, wie vier Skiläufer auf einen Berg stiegen und wieder herunterfahren“⁹. Nach diesem Marketingmißerfolg mietete A. Fanck den Paulussaal in Freiburg und führte den Film aus eigener Initiative vor. Er resümiert: „Das Publikum applaudierte dauernd und in immer kürzeren Pausen mitten im Film und am Schluß war des Jubelns kein Ende. Mindestens fünfzehnmal mußte ich mich auf der Bühne verbeugen, und das sogar, obwohl ich meine Smoking-Krawatte vergessen hatte.“¹⁰

Nicht nur in Freiburg, auch in anderen Großstädten hatte A. Fanck bei der Vorführung seines Skifilm ein dankbares Publikum, was er sich mit Sehnsucht ‚nach Licht, Sonne und Schnee und Bergen und überhaupt der Natur, die der Städter ja grobenteils so weitestgehend entbehren‘ müsse, erklärt. „Hier also war mit diesem ersten wirklich schönen Naturfilm der Beweis angetreten, daß die Filmbranche mit ihrer fast ausschließlichen Produktion von Atelier-Spielfilmen dem Publikum etwas vorenthielt, was dieses mit großer Dankbarkeit aufnahm, als es ihm erstmalig in wirklicher Schönheit geboten wurde, nämlich Natur.“¹¹ Nach einer Aufführung in Berlin konnte A. Fanck den Film für hundertfünfzigtausend Mark an den Inhaber eines Sporthauses verkaufen.¹²

1920 gründet A. Fanck mit dem Freiburger Physiker und Skifahrer Dr. Deodatus Tauern die Berg- und Sportfilm GmbH, die Dokumentar-, Märchen- und Animationsfilme produzierte und es A. Fanck ermöglichte, sich eine gute Filmausrüstung zuzulegen.

2.1.2. ‚Im Kampf mit dem Berge‘

Der folgende Film ‚Im Kampf mit dem Berge‘ von 1921 wurde sofort von der UFA für 160000 Schweizer Franken gekauft, hatte aber beim Publikum nicht den erwarteten Erfolg¹³, obwohl er aus Fancks Sicht bildlich schöner war, als der weitaus erfolgreichere Vorgängerkfilm ‚Das Wunder des Schneeschuhs‘. Den Grund für den Mißerfolg¹⁴ dieses nach dem Prinzip der reinen Natur- und Sportfotografie gedrehten Filmes sah A. Fanck in der fehlenden Handlung. „Daß man aber mit noch so schönen Naturbildern ein Massenpublikum nicht auf längere Zeit als zwanzig Minuten unterhalten und fesseln könne (Ausnahme: Tierfilm), das hatte ich jetzt aus dem geringen Publikumserfolg dieses bildlich wirklich wunderbaren Films begriffen.“¹⁵

Während A. Fanck nach der gefälligen Aufnahme seines ersten Skifilmes nun über die fehlende Resonanz enttäuscht war und nach den Ursachen forschte, feierte die bürgerliche Kritik den Film. Ein Auszug aus der wöchentlich erscheinenden ‚Der Film‘ zeigt die Argumentationsmuster: „Ein Alpenfilm, der nicht mit Unrecht von der herstellenden Gesellschaft (Freiburger Sport- und Bergfilm-Gesellschaft) als eine Alpensymphonie bezeichnet wird, lief unter beifälliger Aufnahme in Uraufführung im Tauentzienpalast. Er ist das Gegenstück zu dem ‚Wunder des Schneeschuhs‘, einem Film, dem er in keiner Weise nachsteht. Ohne eine andere Handlung als die, daß zwei Leute den Lyskamp überschreiten, interessiert er vom ersten bis zum letzten Bild, ja, die gefährlichen Auf- und Abstiege, das Springen über Gletscherspalten, das Überwinden von Schneelöchern und dergleichen, hat etwas seltsam Anregendes, man spürt den gefährlichen Reiz dieses Sports gleichsam am eigenen Leibe, man empfindet aber auch ebenso, welche unendlichen Schönheiten sich dem Hochtouristen offenbaren. Gleich die Einleitung, ein Sonnenaufgang in den Bergen ist technisch und künstlerisch wohl mit das Seltsamste und jedenfalls mit das Schönste, das man im

⁸ Weigel 1976 S.3. Siehe auch Fanck 1973 S.117

⁹ Fanck 1973 S.118

¹⁰ Fanck 1973 S.119

¹¹ Fanck 1973 S.119

¹² siehe Fanck 1973 S.123

¹³ siehe Fanck 1973 S.130

¹⁴ Bei der Erfolgsbilanz dieser frühen Filme orientiere ich mich ausschließlich an den Äußerungen Fancks.

¹⁵ Fanck 1973 S.131

Film festgehalten hat. Allerdings muß man über das künstlerische Auge und die technische Erfahrung derjenigen verfügen, die sich mit der Aufnahme dieser Filme befaßt haben, denn nur dadurch wird der einzigartige Effekt dieser Bilder erreicht.”¹⁶

Diese aufschlußreiche Passage gibt nicht nur eine Vorstellung von Inhalt und Machart des Films, sie verweist auch auf A. Fancks Fähigkeit, sowohl die zeit- und schichtspezifische Vorstellung von Schönheit darzustellen als auch die Bergsteigerszenen so gekonnt zu filmen und zu schneiden, daß der Zuschauer die Gefahr des Bergsteigens am eigenen Leibe zu spüren scheint. Zugleich ist der Grund des mangelnden Publikumsinteresses pointiert: dem Film fehlt die Handlung und dem breiten Publikum die Kompetenz des Kritikers, das technische Verständnis und das künstlerische Sehen.

2.1.3. **„Das Wunder des Schneeschuhs - Teil 2“**

Bei dieser ‚Fuchsjagd auf Schneeschuhen durchs Engadin‘ von 1921/22, so der Untertitel des zweiten Teils des erfolgreichen ersten Skifilms, ging die Erfahrung der Notwendigkeit einer Handlung ein. A. Fanck engagierte den Sieger bei den deutschen olympischen Spielen von 1922 Hannes Schneider und elf weitere Skiläufer, die an der Olympiade teilgenommen hatten, und ließ sie eine Fuchsjagd machen. Die einzige Frau im Film, Fräulein Korff, bestimmt burschikos, daß Hannes Schneider der Fuchs ist, der eine halbe Stunde Vorsprung bekommt. Fräulein Korff fängt durch eine List, sie heftet eine Reiszwecke unter einen Ski des Fuchses, den Fuchs und damit auch den Mann fürs Leben.

Laut ‚Kinematograph‘¹⁷ übertrifft dieser Teil des Schneeschuhs den ersten bei weitem. Auch wurde er in der Uraufführung ‚geradezu enthusiastisch‘ aufgenommen, aber die Qualität der Handlung ließ nach A. Fancks späterem Urteil einiges zu wünschen übrig: „Nun - nur die Durchführung der Story war ungekonnt, aber solche Skiaufnahmen hatte man eben noch nie auf der Leinwand gesehen.”¹⁸

2.1.4. **„Der Berg des Schicksals“**

Der folgende Film ‚Der Berg des Schicksals‘ von 1923/24 erzählt eine einfache Fabel, von Frank Anschau in Kürze erfaßt: „Geschichte einer Familie von Bergsteigern. Der Vater stürzt von dem Teufels Gipfel ab, zwei Männer, die es später versuchen, verunglücken beim Abstieg, der Sohn schwört der Mutter, sich wenigstens diesen Berg nur von unten anzusehen - aber eines Tages muß er doch hinauf, weil dort oben ein Mädchen herumklettert, das er liebt, er hört ihre Hilferufe; der Berg zieht diese Menschen immer wieder zu sich, und nun besiegen sie ihn, nach gefahrvollen und aufregenden Abenteuern.”¹⁹ A. Fanck orientierte sich mit einer Story nicht nur an einem erfolgversprechenden Motiv, einer Liebesgeschichte und drehte erstmalig in einem Atelier mit einem professionellen Operateur, sondern engagierte für die Hauptrolle per Zeitungsannonce einen bergerfahrenen Schauspieler. Bei den ersten Aufnahmen bemerkte A. Fanck schnell, daß es mit den Kletterkünsten des Schauspielers nicht so weit her war und schickte ihn nach Hause. In seiner Not wandte er sich an einen Studenten, den er als Träger und absichernden Bergsteiger engagiert hatte, weil er den ‚prachtvollen und typischen Kopf des Bergmenschen‘²⁰ hatte und ausgezeichnet kletterte. Damit begann die schauspielerische und filmische Karriere von Luis Trenker.

Die ‚Vossische Zeitung‘ titulierte den ‚Berg des Schicksals‘ enthusiastisch als ein ‚geniales Meisterwerk‘, als ‚Wahrheit, ein Abbild der Natur, und eben darum von bezwingender, erobernder Kraft‘, das die Natur in ‚genialster und vollendetster Weise auf die Leinwand‘²¹ bringe. Das ‚Berliner Tageblatt‘ schreibt: „Nach langer Zeit wieder ein repräsentativer deutscher Film; repräsentativ, weil er die Möglichkeiten des Lichtspiels erschöpft. Ein Naturfilm,

¹⁶ Anonym 1921

¹⁷ Kinematograph 16.Jg Nr. 819 S.19f

¹⁸ Fanck 1973 S.137

¹⁹ Frank Anschau 1924, in: Die Weltbühne, Berlin, 20.Jg., Nr.25

²⁰ Fanck 1973 S.142f

²¹ siehe Anonym 1924

eine Bilddichtung, am dichterischsten immer dort, wo er fast sachlich-nüchtern die Natur registriert. Dichterisch auch im Sinne der Photographie, die eine Glanzleistung für sich und wohl in dieser Vollendung von noch keinem deutschen Operateur erreicht worden ist."²² In dieser begeisterten Kritik wird dem Film eine künstlerische Bedeutung zugesprochen, die in der sachlich-nüchternen Naturdarstellung gesehen wird.

Auch für den Weltbühnenautor Frank Anschau kommt das Wesen des Films in diesem Filmgenre zu sich: „Thema ist: die Welt der Berge, der heroische Kampf um die Bezwingung der Berge, der Berg als Mittelpunkt von Schicksalen. Merkwürdig, wie lange es gedauert hat, bis man begriff, daß man mit vollkommen neuen Ausdrucksmitteln vollkommen andre Dinge erfassen kann als früher; denn keine Wortdichtung könnte je so eindringlich das Gleiche darstellen wie dieser Film. Das ist keine Illustration zu irgendeinem schwer zugänglichen Werk, kein Buch-Ersatz, nicht Dramen oder Epen-Ersatz, sondern etwas Selbständiges, in sich Sinnvolles, Neuartiges und durchaus Gelungenes. (...) In diesem Bergfilm aber wächst Alles aus einer Einheit empor: es ist natürlich und wahrhaftig, daß diese Menschen diese Schicksale in dieser Umgebung erleben, und der Geist der Landschaft begegnet uns in vielfacher Gestalt: als menschliches Wesen, als Erlebnis, als Gipfel und Abgrund. / Wunderbare Bilder kühner Klettereien werden gezeigt, und der Regisseur versichert, daß es keine Trickaufnahmen sind. In andern Bildern erweist sich wieder ganz deutlich, daß ein Mensch, der etwas ist, sich im Film wirksam darstellen kann, auch wenn er kein Schauspieler ist. Man könnte aber auch sagen: sogar dann, wenn er Schauspieler ist. / Aus Allem weht hier eine reine, würzige, herrliche Luft. Auf diesem Weg kann man weiter gehen, ohne Erstickungsanfälle zu bekommen. Hier ist die Sache richtig angefaßt. Der Film ist ohne Einschränkung zu bewundern."²³ In diesem Film wird für den damaligen Zuschauer auf eine Weise, wie es nur der Film vermag, erhabene Natur und bewundernswerte sportliche Leistung dargestellt; wobei die Darsteller, ganz im Gegensatz zum Theater, nicht durch ihre schauspielerische Leistung, sondern durch ihre persönliche Integrität wirken. Aus der Sicht von F. Anschau hat A. Fanck in diesem Film etwas Neuartiges geschaffen und damit das Medium Film zu sich selbst kommen lassen.

2.2. Der Kultur-Spielfilm

Die Frage die F. Anschau mit seiner Kritik des Filmes beantwortet lautet: Was ist die spezifische Aufgabe und Funktion des Films im Kanon bürgerlicher Kultur? Obwohl der Film in den Zwanzigern in den Kanon legitimer Kultur aufgenommen war ist selbst ein Jahrzehnt später in den Filmkritiken der Filme Fancks²⁴, ein Diskurs aus der Frühzeit des Films, der die Spezifika des Filmes in einer dokumentarische Darstellungsweise sieht, lebendig. Hier wirken noch die Irritationen, die durch den ‚Griff nach der bürgerlichen Kunst des Schauspiels‘²⁵ und das Eindringen eines industriell produzierten und vertriebenen Kulturproduktes in das bürgerliche Refugium der Kultur evoziert wurden. In diesem Diskurs, der die bürgerliche Aneignung des Mediums am Rand begleitete, wurde der Film als Zeichen der modernen flüchtigen Kultur abgelehnt, wobei auf die Verwandtschaft des Kinematographischen mit Phänomenen und Werten der modernen Massengesellschaft, geprägt durch Fabrik, Eisenbahn und Großstadt, fokussiert wurde.²⁶ Zeitgenossen korrelierten die wahrnehmungspsychologischen Strukturen der Großstadt, den schnellen Wechsel von Bildern und Eindrücken, die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, den Schock, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen²⁷, mit der kinematographischen Psychologie.

Der Genuß im Kino wurde mit dem schnellen Aufleuchten von elektrischen Lampen verglichen, so ‚ganz hochge-spannt und ganz hastig‘²⁸ müsse er sein. Die Großstadtseele, ‚diese ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele‘ sei eine Kinematographenseele.²⁹ Für Egon

²² E.H. 1924

²³ Frank Anschau 1924

²⁴ Beispielsweise das ‚Berliner Tagblatt‘ und der zitierte Frank Anschau zu ‚Der Berg des Schicksals‘. Stellungnahmen dieser Art lassen sich auch für den Film ‚Der heilige Berg‘ in vielen Variationen zitieren.

²⁵ siehe Schlüpmann 1990 S.12

²⁶ siehe Paech 1988 S.126

²⁷ siehe beispielsweise Simmel 1903

²⁸ siehe Rubiner 1906 S.889

²⁹ siehe Kienzl 1911/12 S.219f

Friedell ist das Kino die ästhetische Entsprechung der Zeit, da es ‚kurz, rapid, gleichsam chiffriert‘ sei, etwas ‚Knappes, Präzises, Militärisches‘ habe und gut zu einem ‚Zeitalter der Extracte‘ passe, wo es wenig Sinn für ‚jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt‘³⁰, geben würde.

In vielen zeitgenössischen Kulturräsonnements wird diese städtische Lebensweise als ein Zeichen des Kulturverfalls gedeutet und mit dem Prädikat ‚krank‘ etikettiert. Noch 1926 schreibt G. Pahl³¹ in seiner Dissertation "Die psychologischen Wirkungen des Films", daß der Film mit ‚seinen sensationellen Möglichkeiten, seinem eiligen Handlungsablauf und der Mühelosigkeit seiner Aufnahme‘³² der ‚nervösen Hast des Großstädters‘, das sei eine ‚innerlich verarmte Masse‘, die in der Freizeit keine ‚geistige Mitarbeit, keine innerliche Konzentration‘ aufbringen möchte, sehr entgegen komme. Dem Gros des Kinopublikums, das laut Pahl aus Arbeitern und kleinen Angestellten bestehe, fehle die Urteilsfähigkeit, da sie von ihrer Heimat entwurzelt und einer ‚vom Rationalprinzip beherrschten Berufsarbeit‘³³ unterworfen seien. Dieser Mensch sei dem Kino, als Teil des industriellen Apparates, ebenso wie seiner Arbeit verfallen, da ‚die bildenden Lebensmächte‘, ‚die in früheren Jahrhunderten auch dem Durchschnittsmenschen Inhalt und Halt‘³⁴ gegeben hätten, damit meint G.Pahl vor allem religiöse und familiäre Werte, unwirksam geworden wären.

Das Schema dieser kritischen Kopplung von Kinokritik und Zivilisationskritik folgt dem traditionellen Muster einer Dichotomisierung in Gebildete und eine ihrer Werte beraubte Masse. Kultur bekommt in diesem Argumentationschema die Aufgabe zugesprochen, gegen die städtische Hektik und industrielle Vereinnahmung des Menschen eine Zone der Kontemplation und der Innerlichkeit zu bilden und zugleich den Ungebildeten auf eine höhere Stufe der Kulturaneignung zu heben. G.Pahls Kritik steht im argumentativen Kontext ‚kulturpädagogischer Bewegungen‘³⁵ der Jahrhundertwende. gegen Schmutz und Schund für Volksbildung und Förderung der Sittlichkeit. Gebildete der oberen Mittelschicht, d.h. Professoren, Lehrer und Richter³⁶ versuchten ihre diskursprägende Position im kulturellen Feld zu behaupten, indem sie an einer unvermittelbaren Trennung zwischen dem ‚Ungeschmack im öffentlichen Leben‘ und einer ‚gesunden Kultur‘, die als Kunst in der idealen Sphäre stattfindet, festhielten. Ideale Kultur sei aus der alltäglichen Lebenswelt enthoben und einer Elite vorbehalten, während Massenkultur demgegenüber Geschäftemacherei sei und einen Fuselrausch erzeuge. Dieser gebildeten Elite ging es einerseits um die Verteidigung von Privilegien und andererseits um Versuche einer Selbstsituierung in einer sich schnell wandelnden und unsicheren Lebenswelt. Die bürgerliche Verwaltung der Kunst, die Verbreitung und Gestaltung der Zugangsmöglichkeiten wurden durch die Möglichkeiten der Massenreproduktion unterlaufen.³⁷

Mit der Verortung des Kinos in einem Bereich städtisch geprägter und konsumorientierter Kultur verteidigte eine kulturelle Elite ihr Privileg, die Zugänge zu Kultur und zu Wissen zu kontrollieren. Sie erkannten zutreffend die Gefahr des Mediums für ihre soziale, kulturelle und geschlechtliche Stellung³⁸, denn das Kino gab den Zuschauern respektlose Einblicke in die Welt des Verbrechens, der Sexualität, der Frau, des Adels, bürgerlicher Berufe, aber

³⁰ siehe Friedell 1912 S.509f

³¹ siehe Pahl 1926. Maßstab dieser empirisch angelegten Untersuchung - G.Pahl nimmt in seiner Dissertation von 1926 eine inhaltliche Bestandsaufnahme der Filme, die 1924/25 in die deutschen Kinos kamen vor - ist der Diskurs der dem Film die Aufgabe der Wissensvermittlung und Bildung zuweist. Pahl folgert, daß die meisten Filme kulturell wertlos seien. „Von 165 Filmen gehören 95 der Gattung des minderwertigen ‚Gesellschaftsfilms‘ und mittelmässigen Lustspieles an, 32 sind Abenteuer- und Kriminalfilme, 10 behandeln groteske Stoffe und nur 12 Filme können der Gattung des Kulturfilms unbestritten zugerechnet werden.“ (43) Die sechzehn fehlenden Filme konnte er in keiner Gattung unterbringen und bestimmte sie als ‚Filme, die ethische und ästhetische Ansprüche eines Durchschnittspublikums nicht verletzen‘ würden. (S.43) Der Kulturfilm, Pahls Zukunftshoffnung, tauche zur Zeit im Spielplan der großstädtischen Lichtspieltheater so selten auf, weil ‚die Kinounternehmer sich nicht der kulturellen Verantwortung bewußt‘ seien, ‚die sie als Besitzer einer Anstalt‘ auf sich nehmen würden, ‚von der eine nach Intensität und Breite unwahrscheinlich starke Wirkung auf die Menschheit‘ (S.71) ausgehe.

³² siehe Pahl 1926 S.154

³³ siehe Pahl 1926 S.162

³⁴ siehe Pahl 1926 S.153

³⁵ Populäre Vereine waren beispielsweise der ‚Kunstwartkreis‘ und der ‚Dürerbund‘. Siehe Hausmanninger 1992 S.82. Die gesellschaftliche Bedeutung dieser Bewegung nahm nach dem 1. Weltkrieg rapide ab, meßbar am Schrumpfungsprozeß der Zeitschrift ‚Kunstwart‘, was allerdings nicht bedeutet, daß das über 20 Jahre propagierte Kunst- und Kulturverständnis dieser Vereine seine Orientierungsfunktion, für die unter dem gesellschaftlichen Umstrukturierungsprozeß Leidenden, eingebüßt hätte.

³⁶ siehe Hausmanninger 1992 S.80

³⁷ Die Einflußnahme auf die Inhalte und Gestaltung der Filme war sehr gering, da nicht ästhetische Kriterien, sondern wirtschaftliche Verwertungsgesichtspunkte die Produktion determinierten. Siehe Hausmanninger 1992 S.167f

³⁸ siehe Hausmanninger 1992 S.147, S.159

auch der Armut, die in der strikt segmentierten Gesellschaft der Jahrhundertwende Frauen, Kinder und natürlich auch den ärmeren Schichten verwehrt war.

Zugleich hatte die Kritik der Massenkultur und des Kinos eine gemeinschaftsbildende Funktion - der Kritiker unterschied sich von der Masse, da er sich als Träger der wahren Kultur empfand. Sowohl die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe der Kulturträger als auch die damit verbundene Weltanschauung wies den einzelnen Menschen als Teil einer Elite aus, die im Einklang mit der richtigen deutschen Kultur und im Besitz der Wahrheit den Untergang zeitgenössischer Kultur erlitt. Die gesellschaftliche Hilflosigkeit wurde mit diesem Bewußtsein kompensierbar und die durch Stadt und Industrie geprägten Lebensbedingungen konnten zwar nicht verändert, aber in eine übergeordnete kognitive Ordnung integriert werden.

A.Fancks Filme waren aus dieser Sicht, das zeigen auch der Großteil der zitierten Kritiken, eine Herausforderung für den kinokritischen Gebildeten. Anlässlich des Filmes 'Der heilige Berg' findet sich in Filmkritiken gehäuft die Meinung, Fanck hätte bei seinen Sportfilmen mit dokumentarischen Charakter bleiben sollen. Eine Vielzahl von Kritiken betont das Gegenteil, etwa in der Fachzeitschrift 'Die Filmkorrespondenz' die von Fanck schreibt, er habe sich "sehr schnell durchgesetzt beim Filmpublikum wie bei den Zweiflern am Kinotheater."³⁹ Von A. Fancks Film ‚Der Berg des Schicksals‘ schreibt der Kinozweifler G. Pahl hier würden dem Zuschauer ‚merkwürdige neue Lebensperspektiven‘⁴⁰ eröffnet, indem gezeigt würde, ‚wie Menschen mit der Landschaft, in der sie leben, innerlich verwachsen können‘⁴¹ und indem die Natur ‚zum elementaren Mitspieler‘ würde und so die Handlung aus der Landschaft herauswachse. Es stellt sich die Frage inwieweit A.Fanck bei der Produktion seiner Filme die Forderungen der Kinozweifler berücksichtigte, bzw. wie er die kulturelle Aufgabe des Films einschätzte.

A. Fancks erster dokumentarischer Film war nach eigenen Aussagen 1913 ein Skifilm, bei dem er selbst mitspielte. Der Eindruck den ‚diese paar hundert Meter Film‘ auf ihn gemacht hätten, seien für ihn ‚Schicksal und zweckbestimmend‘⁴² für sein ganzes Leben gewesen, denn die Leidenschaft für das ihm vorher unbekannte bewegte Bild als Weiterentwicklung der Fotografie habe ihn erfaßt und er habe sich damals vorgenommen einen großen Skifilm zu machen, der alle Aspekte des Skifahrens zeige. Der Film, A. Fanck bezeichnet ihn als ‚den Menschen damals neu gegebene Ausdruckskunst‘, wurde zu seiner Lebensaufgabe. Die Finanzierung seines ersten Filmes, schwierig geworden durch den Verlust seines Vermögens, lief über seine ‚Kenntnisse und Liebhaberei‘ für ‚feine, antike Perserteppiche‘. Aus der Perspektive von 1946 überlegt A. Fanck, warum er sich nicht damals einfach einen Finanzier gesucht habe. Er beantwortet die Frage mit seiner damaligen Naivität, es sei nicht auf die Idee gekommen, und auch später, als seine Filme ‚buchstäblich Millionen-Gewinne‘ abgeworfen hätten, habe er nicht ‚so recht das Herz‘ gehabt sich an Finanzleute zu wenden und sich damit ‚in die Fesseln der Filmbranche‘ zu begeben. Das sei das Schicksal der meisten ‚Avantgardisten‘ des Films und die wenigen die sich durchgesetzt hätten, hätten ihre ‚eigenen originellen Vorstellungen‘ verlassen müssen und ‚sich in das bewährte Schema der von den großen Filmkonzernen bevorzugten Filme‘ einfügen müssen.

A. Fanck stellt sich nicht als einen Menschen dar, den die Lebensnotwendigkeiten bestimmen, für den das Filmemachen eine Broterwerbstätigkeit ist, sondern als einen Künstler, der in der leidenschaftlichen Hingabe an das Göttergeschenk der filmischen Ausdruckskunst den Menschen etwas zu geben hatte und der gegenüber der pekuniären Verwertung eine tiefsitzende Abneigung zeigte. Diese Abneigung drückt er zur Zeit des Faschismus⁴³ patriotisch

³⁹ Das Leben im Film vom 20.12.26

⁴⁰ siehe Pahl 1926 S.67

⁴¹ siehe Pahl 1926 S.68

⁴² siehe Fanck 1946. Quelle auch des Folgenden

⁴³ Der Artikel der 1937 in ‚Der deutsche Film‘ veröffentlicht wurde, ist eine gekonnte Selbstinszenierung. A. Fanck behauptet in einer Vorrede, die als Brief an die Schriftleitung abgedruckt ist, daß er den versprochenen Film über die ‚Zukunft des Naturfilms‘ aus Zeitgründen nicht geschrieben hätte, daß er aber stattdessen einen 1928 verfaßten und nicht veröffentlichten Artikel beilegt. In diesem Artikel blickt er einerseits zurück auf sein heroisches Skifahrerleben und sinniert über die Zukunft des Filmes indem er 10 Jahre vorausblickt.

Die Wahrheit dieser Aussagen ist zwar nicht mehr zu überprüfen, aber die Vorteile, die diese Vorverlegung des Artikels einem kaltgestellten Regisseur boten, sind unübersehbar. Einmal konnte er sich anbieten, indem er schon 1928 vorausgesehen haben will, daß es 1938 „endlich wieder einen wirklich deutschen Staat geben wird“, mit einem „wieder deutsch gewordenen Denken“ und andererseits

aus: ‚Alle große deutsche Kunst sei jenseits des Geldes entstanden‘, und ‚daß die Begriffe ‚Kunst‘ und ‚Geld‘ überhaupt Todfeinde sind - daß zwar mit Kunst Geld verdient werden kann, das Geldverdienen aber niemals oberster Zweck einer Kunst sein darf. Daß ihr höchster Zweck vielmehr der ist, der Sehnsucht des eigenen Volkes nach höheren Lebensinhalten zu dienen.“⁴⁴ A. Fanck argumentiert aus einer kulturpädagogischen Perspektive: der Film muß zur Kunst werden, denn nur so kann die Kultur eines Volkes angehoben werden. A. Fanck zeigt sich in diesen Äußerungen als ein Mann mit einer Mission, ‚den großen Massen in den Städten‘ die Realität und Lebendigkeit der Natur zu zeigen. Nur die ‚Sprache des Films‘ könne sich an ‚das ganze Volk wenden‘ und nur der Film könne ‚das Erlebnis der Natur‘⁴⁵ vermitteln. A. Fanck folgt diesem Argumentationsmuster in abgeschwächter Form bis ins Detail. In seinem Beitrag in den ‚Nationalsozialistischen Monatsheften‘ kritisiert er die Schnelligkeit der Bilderfolge. Da wo ‚Begriffe wie Kultur und Natur - Anschauung und Besinnlichkeit‘⁴⁶ eine Rolle spielen würde und das Wort ‚Kultur‘ anfangs, habe ‚der (weitgehend amerikanische Filmbegriff "Tempo" sein Recht verloren‘.

A. Fanck kommt als künstlerisch ambitionierter Fotograf zum Film, dem er in größter Naivität gegenüberstand und zeigt sich in dieser Naivität als kulturbeflissener Bürger. Seine kulturelle Kompetenz bezieht sich nicht nur auf die Kenntnis antiker Perserteppiche, sondern auch auf die Philosophie. Er schreibt in seiner Autobiographie, daß er während seines Geologiestudiums ein Semester Philosophie gehört habe. ‚Den tiefsten Eindruck machte mir dann Schopenhauer. Von ihm kam ich lange Zeit nicht weg; lese übrigens auch heute noch als Achtzigjähriger immer gerne wieder mal in seiner Gesamtausgabe, die über meinem Schreibtisch steht. Geradezu explodiert vor Begeisterung bin ich damals, als ich an Nietzsche geriet. Kaufte mir sofort die große Gesamtausgabe, las fast alle Bände durch, den Zarathustra sogar immer mal wieder.“⁴⁷ Die in Schweinsleder gebundene Ausgabe von Friedrich Nietzsche erfreut ihn nicht nur wegen der ‚wunderbaren deutschen Sprache‘, sondern ‚beeinflusste auch stark seine werdende Weltanschauung‘. Leider habe man den Zarathustra ‚in den Sumpf des intellektuellen Pöbels, den wir gerade heute so verheerend erleben in immer trostloser werdendem Absinken unserer Kultur‘ heruntergezogen. Die Metapher der ‚absinkenden Kultur‘ war schon zu A. Fancks Jugendzeit aktuell und ein Modebegriff der damaligen Kulturkritiker. Diese Selbsteinschätzung ergänzt ein Artikel in ‚Filmwelt‘⁴⁸, wo der Regisseur A. Fanck hauptsächlich durch sein Kulturambiente charakterisiert wird. Schon in den einleitenden Sätzen wird das ‚schöne Biedermeierzimmer‘, ‚in dem jedes Möbel ein Museumsstück‘ sei, mit einem Barockschränk, einem italienischen Renaissancekachelofen, usw. erwähnt. Besondere und längere Passagen behandeln die Bibliothek - alle Bücher seien in feines Schweinsleder gebunden, die Philosophen wären vorhanden, eine alte noch gemalte Bibel bilde das Prunkstück der Sammlung. Ein weiterer Hinweis auf die Kulturbürgerschaft von A. Fanck ist sein dezidiert apolitisches Verhalten. Seine Karriere als Regisseur endete mit seiner Weigerung in die NSDAP einzutreten und sich an den Vorgaben von J. Goebbels zu orientieren. A. Fanck verweigerte sich den neuen Machthabern allerdings nicht aus politischer Überzeugung, sondern weil er mit seinem Selbstbild als autonomes Künstlerindividuum in Konflikt geriet.⁴⁹

A. Fancks kulturellem Ambiente entspricht seine Gleichgültigkeit gegenüber der Kinematographie - was nicht in den Kanon seit Jahrzehnten akzeptierter Kultur gehört wird als ausgegrenzte, niedere Kultur ignoriert. Nachdem er die gestalterischen Möglichkeiten des neuen Mediums erfahren hatte, wendet er sich nicht zu der gesellschaftlichen Praxis in der sich der Film zu etablieren beginnt, sondern erkundet die filmischen Möglichkeiten mit der ‚totale Naivität eines absoluten Anfängers‘⁵⁰, was bedeuten soll, daß er nicht ‚verdorben‘ war, sondern die ‚Wahrheit‘ des

konnte er eine Utopie des Films als Kunst entwerfen und damit gefahrlos den bestehenden Filmbetrieb radikal kritisieren.

⁴⁴ Fanck 1937 S.12

⁴⁵ Fanck 1937 S.10

⁴⁶ siehe Fanck 1942

⁴⁷ Fanck 1973 S.52

⁴⁸ Nr.34 vom 20.8.33, Berlin

⁴⁹ Diese Personencharakterisierung teilt auch G.Knapp in seinem Aufsatz ‚Im Bann der extremen Landschaften‘: "Seine Filme wurden Erfolge, Welterfolge. Und man fing an, sich um ihn zu reißen, man versuchte ihn einzuspannen. Goebbels bot ihm eine Schlüsselposition in der deutschen Filmwirtschaft an, wenn er Parteimitglied werden würde. Er lehnte ab. Wenig später zerriß er einen Vertrag für drei Filme in Hollywood, als ihm die Amerikaner den spektakulären Schluß von ‚SOS Eisberg‘ mit billigen Studioaufnahmen verhunzten. Er wollte frei bleiben, frei wirken."

⁵⁰ Fanck 1973 S.117

Mediums in der Konfrontation mit der Wirklichkeit entwickeln konnte. Er habe dadurch schon früh gemerkt, daß „Filmschauspiel etwas anderes sein müsse als Theaterschauspiel. Nämlich niemals überhöht in Ausdruck und Ge- ste, sondern einfach nur ‚natürlich‘, daß es also möglich sein müsse, im Film auch mit Laiendarstellern zu arbei- ten.“⁵¹ Es sei dahingestellt wie A. Fanck zu dieser Erkenntnis kam, ob über den Weg der autodidaktischen Aneig- nung oder die bewußte oder unbewußte Orientierung an dem Konsens seiner gebildeten Zeitgenossen. Im Einklang mit dem kritischen Diskurs zum Kino sieht A. Fanck die Spezifika des Films im ‚natürlichen‘ Ausdruck, in der ‚ein- fachen, rein realistischen Wiedergabe‘, im ‚Projektionsbild‘ ohne ‚grafische oder malerische Kunststücke‘. Die künstlerische Kreativität des Filmens verlagert er in die Bereiche der Auswahl von Motiv und Ausschnitt⁵² und der ‚Stilisierung der Wirklichkeit‘ „durch weitgehendste ‚Vereinfachung‘ der Linien (vermittels langer Brennweiten), durch Herausschälen des Wesentlichen mit Hilfe des Lichts (extremes Gegenlicht und modellierendes Streiflicht mit Schlagschatten) oder durch subtiles Herausarbeiten der Feinheit der Tonskala (insbesondere des Vorderlichts).“⁵³ Die Kunst liegt für ihn also gerade darin, daß er trotz dieser subjektiven Momente Natur zeigen will, ‚so wie sie ist‘⁵⁴, was er mit dem Zeitbegriff der ‚stilisierten Sachlichkeit‘⁵⁵ bezeichnet.

Nicht nur die Aufnahme, auch der Schnitt ist für A. Fanck ein künstlerisches Verfahren, der musikalischen Kompo- sition vergleichbar. Bei dem Gespräch mit H. Weigel 1976 zitiert er aus dem Gedächtnis Hindemith, der bei ihm in Freiburg zu Besuch den Schnitt des Filmes ‚Der Kampf mit dem Berg‘ verfolgt und gesagt hätte: „Was Sie da mit Ihrem Bildschnitt machen, das ist reine Musik.“⁵⁶ A. Fancks Schnittverfahren, er nennt es ‚freien Schnitt‘, d.h. die Komposition relativ zufällig entstandener Einstellungen, unterscheidet sich fundamental von der herkömmlichen Form des Filmschnitts nach Manuskript. Funktioniere dies wie ein ‚Baukasten‘, so sei sein ‚Einschneiden und Zu- sammensetzen‘ von relativ zufällig⁵⁷ entstandenen Naturaufnahmen ein reines ‚Phantasiespiel‘, eine Improvisation.⁵⁸ A. Fanck stellt sich als Streiter für die Etablierung des Films als die zukünftige Form der Kunst⁵⁹ dar und sieht sich als einen der wenigen Filmkünstler des Filmbetriebs, der in möglichst großer Unabhängigkeit vom cineastischen Betrieb arbeitet.⁶⁰ Diese Außenseiterposition wird jedoch in dem Moment problematisch, in dem er auf den finan- ziellen Erfolg seiner Filme angewiesen war. A. Fancks Ziel ist die Etablierung eines Filmtyps mit überwiegend do- kumentarischem Charakter als Hauptprogramm, was allerdings Konzessionen an die Wünsche und Gewohnheiten des Publikums bedeutete.

Auch der von der Filmkritik gefeierte ‚Berg des Schicksals‘ zog nicht das große Publikum in die Kinos. A. Fanck benennt den Grund: „Er hatte ihnen zu wenig Handlung. Galt vor allem als sogenannter ‚Kulturfilm‘ und ein solcher könne doch keine Kassen bringen. Vor diesem Wort ‚abendfüllender Kulturfilm‘ machten alle Kinobesitzer Hände hoch, und sogar meine späteren großen dramatischen Spielfilme litten immer wieder unter dieser falschen Bezeich- nung. Ich prägte daher den Namen ‚Natur-Spielfilm‘, der sich dann auch einbürgerte.“⁶¹ A. Fanck muß sich zur

⁵¹ Fanck 1973 S.117f

⁵² „Das Wichtigste aber, guter Bildblick und Sinn für Komposition und Schönheit, war mir wohl angeboren. Das brauchte ich aus keinem der Fachbücher zu lernen.“ (Fanck 1973 S.49)

⁵³ Fanck 1931 S.14

⁵⁴ Fanck 1931 S.14

⁵⁵ Fanck 1931 S.14

⁵⁶ Fanck/Weigel 1976 S.5

⁵⁷ „Weil, ich hab' das, was mir die Natur gegeben hat an besonders schönen Motiven, an besonders schönen Schneestürmen, Kux, etc., das mußte ich erwischen. Wenn sowas war, habe ich mir überlegt: was machen wir damit, für was kann ich es brauchen? Und dann hab ich's gedreht und manchmal gar nicht gewußt, was ich damit machen soll.“ (Fanck/Weigel 1976 S.4)

⁵⁸ Zur Festigung des Anspruch der künstlerischen Freiheit betont A. Fanck, daß er selbst wenn er ein Manuskript gehabt hatte, doch die Hälfte des Films improvisiert hätte. Siehe Fanck/Weigel 1976 S.4

⁵⁹ siehe Fanck 1946

⁶⁰ Auf die Frage von H. Weigel, ob er in der Zeit in der er für die UFA gearbeitet habe, die großen Regisseure kennengelernt habe, ant- wortet A. Fanck: „Nein, niemanden!“ (Fanck/Weigel 1976 S.6) Diese Aussage relativiert er in den nächsten Sätzen, weil es später Kon- takte gab, aber zunächst sei er Außenseiter geblieben.

⁶¹ Fanck 1973 S.147. A. Fanck versuchte mit einer Neuetikettierung einen Kompromiß zwischen Bildungsanspruch und Kommerz und nannte seine Filme ‚Natur-Spielfilme‘, also eine Mischung von Spielfilm und Naturfilm. Das Muster nach denen er sein spezielles Genre anfertigte beschrieb er 1942 für den ‚Kultur-Spielfilm‘. Im Gegensatz zur kinoreformerischen Verwendung des Begriffes ‚Kultur‘, der alles dokumentarisch und nichtkommerzielle erfassen sollte, bezeichnete A. Fanck mit dem Begriff lediglich die ‚Kultur eines Vol- kes‘, d.h. dessen Baukunst, Wohnkultur, etc.. Der Kultur-Spielfilm für den er sich stark machte, sollte ganz ähnlich wie sein Natur- Spielfilm eine vereinfachte und verkürzte Filmhandlung mit dokumentarischen Aufnahmen verknüpfen; eine Spielhandlung mit den gespielten Naumburger Stifterfiguren sollte mit den Aufnahmen von den Kulturschätzen des Naumburger Domes abwechseln. Siehe

Erreichung des Zieles, ein möglichst breites Publikum für seine Filme zu finden, dem traditionellen fiktiven Kino annähern, allerdings ohne sich in das Schema des damaligen Kinos einzuordnen⁶². Diese Annäherung bedeutet die Loslösung von dem Prädikat des besonders guten und kulturell wertvollen Kulturfilm und die Kreation einer neuen Filmgattung, dem Natur-Spielfilm.

Die Richtlinien zur Herstellung des Natur-Spielfilms gibt A. Fanck später preis, als er versucht in der nationalsozialistischen Filmherstellung Fuß zu fassen. Er wirbt hier für den Kultur⁶³-Spielfilm, den er folgendermaßen beschreibt: „Denn man braucht die zu erzählende Geschichte, d.h. also die Filmhandlung, nur etwas kürzer und einfacher zu halten als beim normalen, dem hundertprozentigen Spiel-Film - muß versuchen, mit ungefähr nur der Hälfte der sonst aufgewendeten schauspielerischen Szenen auszukommen und das Moment des ‚Ausspielens‘ dieser Schauspielszenen auf das unbedingt nötige Maß herunterzudrücken, um dadurch die nötige Filmmeterlänge zu gewinnen für diejenigen immer wieder einzuflechtenden Teile, in denen nicht erzählt, sondern nur ‚gezeigt‘ werden soll (...).“⁶⁴ Das Rezept für die Mixtur Natur-/Kulturfilm und Spielfilm lautet: die eine Hälfte Kultur, die andere Hälfte Unterhaltung. Der Film ‚Der heilige Berg‘ war der erste Fanck-Film, der nach dieser Methode gedreht und geschnitten wurde.⁶⁵

2.3. ‚Der heilige Berg‘

‚Der heilige Berg‘ entstand erstmalig auf der Grundlage eines Manuskripts - bisher hatte er zwar zu Drehbeginn eine Grundidee, aber die einzelnen Szenen entstanden spontan am Drehort. Mit Manuskript, erstmalig einem Vertrag mit der UFA, relativ langer Drehzeit und den gesammelten Erfahrungen im Hintergrund machte A. Fanck seinen Schritt in die Professionalität. Dies brachte ihm eine Überraschung: „Die Premiere wurde ganz groß aufgezogen im Ufapalast. Leider mit der bombastischen Ankündigung, wie sie die Filmbranche seit je und bis heute nun einmal nicht lassen kann: »Eine Heldenlied aus ragender Höhenwelt«. Mir drehte sich der Magen um! Viele Wochen lang war der Ufapalast ausverkauft mit drei bis vier Vorführungen am Tag. Aber die Kritik! Da tat sich plötzlich etwas für mich ganz Unbegreifliches: Gewiß - zum weitaus größten Teil überschlugen sich die Pressestimmen vor Begeisterung, wie ich es von jeher gewohnt war. Aber eine Anzahl Kritiker in Zeitungen fielen über den Film her, als ob es ihnen ans Leben ginge. Andere Zeitungen wandten sich auch wieder gegen diese Verrisse, die zu wahren Haßgesängen ausarteten, und verteidigten den Film. Ein Pressekrieg, wie es ihn wegen eines Films wohl noch nie gegeben hatte. Der Film wurde ein ganz großes Geschäft, obwohl er fast 500000 Mark gekostet hatte, was aber damals ein ganz normaler Preis war für irgendeinen größeren Spielfilm.“⁶⁶

Auch wenn sich ‚der Magen umdreht‘, die Vermarktung eines Filmes erfordert eine verkaufsfördernde Ankündigung. Mit seiner Integration in die UFA, entsprechender Werbung und Präsentation und der dominierenden Spielhandlung verlor A. Fanck Sympathien - das mußte er verwundert an den Kritiken feststellen, die nicht mehr einhel-

Fanck 1942

⁶² Das zeigen nicht nur die Filme, sondern auch seine Schwierigkeiten einen Produzenten und Finanzier für seine Filme zu finden. A. Fanck wollte, da er pleite war, eine dritte Version der ‚Wunder des Schneeschuhs‘, drehen und fragte den Bankier und Finanzier H.R.Sokal. Dieser war nach den bisherigen Erfahrungen skeptisch und beriet sich mit dem Direktor Levy von der Aafa. Der ließ sich von A. Fanck das Handlungsgerüst vortragen und soll dann gesagt haben: „Lassen wir den Fanck seine gequirlte Affenscheiße machen - er macht doch immer alles anders, als wir es gewohnt sind, wir aber haben dann stets die Rekordkassen.“ (Fanck 1973 S.241) A. Fancks Einschätzung der Millionengewinne die seine Filme eingebracht hätten wurde, soweit mir bekannt, von den Produzenten seiner Filme nicht geteilt. Allein sein erfolgreichster Film, ‚Die weisse Hölle vom Piz Palü‘, den er mit G.W.Pabst zusammen gedreht hatte, war finanziell erfolgreich. A. Fanck begründete die ablehnende Skepsis der Filmproduzenten nicht mit dem fehlenden finanziellen Erfolg, sondern mit der Andersartigkeit und Unüberschaubarkeit seiner Produktionsmethoden. (Siehe Fanck 1946)

⁶³ Anders als im zeitgenössischen Diskurs bezeichnet für Fanck die Prädikation Kulturfilm nicht den Naturfilm, sondern ist auf wesentliche Aussagen „über die Kultur eines Volkes (eventuell auch mehrerer Völker zusammen)“ (Fanck 1942) beschränkt. A. Fanck differenziert die traditionelle Bezeichnung in mehrere Gattungen und nennt neben dem Kulturfilm den Landschaftsfilm, den Dokumentarfilm, den Tierfilm, den Naturfilm.

⁶⁴ Fanck 1942

⁶⁵ An diesem Punkt werden die Differenzen zu den Forderungen der Kinoreformbewegung deutlich. Hätte A.Fancks ‚stilisierte Wirklichkeit‘ schon nicht vor dem Wirklichkeitsgebot eines H.Häfker bestehene können, so korrespondiert der Fancksche Kultur-Spielfilm nicht einmal mehr mit dem Anspruch des Ausschusses, der das offizielle Prädikat des Kulturfilmes verleiht. Im Gegensatz zu Fancks früheren Filmen erhielt ‚Der heilige Berg‘ nicht das Prädikat eines kulturell wertvollen Filmes.

lig lobend, sondern giftig auf die Verbindung von Handlung und Natur reagierten. A. Fancks Versuch, das Massenpublikum mit einem spannenden Bergfilm zu interessieren und zugleich die gebildeten Bedürfnisse zu befriedigen, indem er den Verzicht auf Schauspieler hervorhob und die Echtheit von Bild und Handlung betonte, war teilweise mißlungen. Ein Teil der Kritiker, die den schon lange von der UFA angekündigten ‚großen Kulturfilm‘ als Fancksche Naturdokumentation erwarteten und anstatt dessen einen Film sahen, der auf Spannungselemente setzte und eine zeitgenössische Weltanschauung verbreitete, reagierte verärgert und mit einem Verriß. Ganz anders der Teil professioneller Kinobesucher, der wie A. Fanck selbst im Film ‚Der heilige Berg‘ ein ‚urdeutsch aus der deutschen Romantik entstandenes Werk‘⁶⁷ sahen und bejubelten.

Der Kritiker des ‚Deutsches Tageblatt‘ vom 22.12.26 bezeichnet den Film als ein ‚Wunderwerk‘, in dem ‚so viel Erleben, innerstes Erleben mit der Kamera‘ erfaßt werde, und als ‚eine Symphonie der Schönheit, ein Hohes Lied der göttlichen Natur und Reinheit‘, so daß der Zuschauer ‚vergißt, daß man noch vor wenigen Minuten durch den schmutzigen Alltag mit all seinen Nichtigkeiten geschritten, man vergißt, daß man hierher gekommen ist, um zu kritisieren, man sieht - man erlebt.‘

In der Besprechung im ‚Kinemathograph Nr.1035‘ vom 19.12.1926 wird der Film ‚Der heilige Berg‘ in einen größeren Zusammenhang eingeordnet und als großer Kulturfilm besprochen, ‚bei dem diesmal wirklich in umfassendem und vollstem Maße von Kultur unbedingt die Rede ist‘. „Er ist, um es vorwegzunehmen, eine geniale Meisterleistung, bei der das Schlechteste naturgemäß die Handlung ist, die einigermaßen konstruiert erscheint.“ Der Rezensent des ‚Kinemathograph‘ folgt A. Fancks Versuch, mit einem neuem Genre das Kulturfilmangebot zu erweitern. In die gleiche Kerbe schlägt die ‚Berliner Nachtausgabe‘ vom 18.12.26: Wie auch in den früheren Fanckfilmen seien in diesem Film die Kulturfilmhersteller widerlegt worden, die behauptet hätten, die ‚Sprödigkeit des Stoffes‘ des Kulturfilmes verunmögliche eine ‚Popularisierung‘.

Dieser Popularisierungsthese widerspricht die ‚Lichtbildbühne Nr.301‘ mit dem Lob, daß das ‚ganz große Genie des deutschen Films‘ Arnold Fanck, sich mit dieser seiner jüngsten Tat turmhoch emporgeschwungen‘ habe ‚über die seichten Niederungen des üblichen Spielfilms‘ und bezweifelt, daß ‚die breite Masse ihm hier überall wird folgen können‘.

Auch die ‚Allersteiner Zeitung‘ vom 22.12.26 erkennt und goutiert A. Fancks Absichten weitgehend: „Ein wichtiges Ereignis nicht allein in der diesjährigen Spielzeit, sondern in der Geschichte des deutschen Kulturfilms überhaupt. Ein Film, der sich mit wachsender filmischer Erfahrung an die höchsten Probleme gewagt hat und Leistungen auf allen in Betracht kommenden Gebieten zeigt, die in jeder Hinsicht meisterhaft sind. ‚Der heilige Berg‘ ist ein ‚Kulturfilm‘. In diesen aber ist eine Handlung hineingestellt, die mit der Landschaft völlig verschmilzt, und endlich hat man nicht mehr den Eindruck einem Kulturfilm beizuwohnen, sondern einem überaus spannendem Drama auf herrlichstem und großartigstem Hintergrunde.“

Von der ‚Halleschen Zeitung‘ vom 16.2.27 wird dem Film die Qualität zugesprochen, das ‚unberechtigtes Vorurteil gegen den Film ‚der Gebildeten‘ zu verändern, da hier die ‚absolut reine Handlung in eine außergewöhnliche künstlerische Höhe gehoben‘ würde durch die ‚noch nie dagewesene Gemäldequalität der wunderbaren Bilder‘. Der Rezensent wies dem Film das Prädikat Kulturfilm zu, weil die Handlung mit der Landschaft übereinstimme, genauer noch in der Leipziger Abendpost vom 15.1.27: „Wie hier Menschenschicksal verbunden wird mit der Erhabenheit der Natur, das konnte nur ein Mensch in lebendige Bilder einfangen, der mit dieser Bergwelt innig verwachsen ist.“ Auch die ‚Deutsche Tageszeitung‘ (Berlin 18.12.26) lobt diese Verbindung von Mensch und Natur: „Vor allem aber hat er diesmal Menschen geschaffen, die der sie umgebenden Natur gleichwertig sind. Natur und Menschen erklären sich gegenseitig.“

Die zitierten Rezensenten⁶⁸ erkennen und loben die Absicht des Regisseurs und feiern ihn als den deutschen dichterischen und poetischen Filmkünstler. Sie akzeptieren bereitwillig die Erweiterung des Kulturfilmes oder in abge-

⁶⁶ Fanck 1973 S.161

⁶⁷ Fanck 1973 S.165

⁶⁸ Diese und noch viele mehr. A. Fanck hat in dem von ihm herausgegebenen Heft zum Film auf mehreren Seiten enthusiastisch lobende Rezensionen gesammelt und veröffentlicht.

schwächer Form des ernstzunehmenden künstlerisch wertvollen Filmes, die A. Fanck mit der Einfügung einer utopischen, idealisierten, klassisch tragischen⁶⁹ oder märchenhaften Spielhandlung kreiert.

So enthusiastisch das Lob, so vehement die Kritik. ‚Unabhängig von der Gesinnung‘, A. Eggebrecht⁷⁰ konstatiert zu Beginn seiner Kritik eine ‚faustdicke Fidus-Stimmung‘ und eine ‚aufdringliche Propaganda für Höhenmenschentum und Edelblond‘, ginge es bei diesem Film ‚um den Sinn des Films überhaupt‘. Hier werde, so A. Eggebrecht, ‚der schamloseste Mißbrauch mit den wunderbaren Möglichkeiten der Lichtbildkunst getrieben, der je da war.‘ Dieser Mißbrauch bestehe in der Verbindung herrlicher Naturfotografie mit ‚albernem Tänzerinnengehüpfe‘ und einer ‚trüben und in jedem Sinn peinlichen Liebesgeschichte‘. ‚Zu einer Filmkunst verhält sich dieser Seelenkitsch vor Alpenhintergründen wie eine Zirkus-Busch-Pantomine zu einem Drama.‘ A. Eggebrecht vermutet, daß bei dieser ‚Entartung‘ A. Fancks die Ufa-Kulturabteilung ihre Finger im Spiel habe, denn seit diese sich der Freiburger Sportfilme angenommen habe, sei ‚ihre Kultur zum Teufel‘.

Während für A. Eggebrecht mit der Vermischung von mißlungener und ideologischer Narration und herrlicher Naturfotografie der Sinn des Films auf dem Spiel steht, was auf filmästhetische Ambitionen schließen läßt, ist S. Kracauer weder in seiner Filmkritik, noch in seiner Schrift von 1947 ein engagierter Teilnehmer am Diskurs um den guten Film, denn aus seiner Sicht wirkt sich das fiktionale Element ‚nicht störend auf die Dokumentaraufnahmen der schweigenden Welt des Hochgebirges‘⁷¹ aus. Auch in S. Kracauers Besprechung des Film „Der heilige Berg“ am 4.3.1927 in der FZ trennt er die beiden Aspekte, beurteilt die Handlung als eine ‚gigantische Komposition aus Körperkultur-Phantasien, Sonnentrottelei und kosmischem Geschwöge‘, das selbst den ‚abgehärteten Routinier‘ aus dem Gleichgewicht brächte, und zählt andererseits eine ganze Reihe wundervoll gelungener Naturaufnahmen auf. Die zentrale Figur des Films ‚Den Freund‘ charakterisiert S. Kracauer als pathologischen Fall, während die Heldin wie ‚von Fidus entworfen‘ sei.

Die erhitzte Rezensionsdebatte um A. Fancks Film ‚Der heilige Berg‘, die sich zwischen enthusiastischer Begeisterung - ‚ein Werk, das in der Geschichte der Kinematographie als Spitzenleistung seinen Platz finden wird‘⁷² - und vehementer Einschätzung als ‚unerträgliche Großmäuligkeit und betrügerische Aufgedunsenheit, schlimmer als in einer Hitlerversammlung‘⁷³ bewegt, scheidet sich an der Narration des Films. Sowohl die Kritiken aus dem kulturpädagogischen und völkischen Lager als auch die Rezensenten des ‚Vorwärts‘ und der ‚Roten Fahne‘ erfreuen sich am volksbildenden Charakter der Fanckschen Naturdarstellung. Selbst harte Kritiker der Filmhandlung, wie Axel Eggebrecht oder Siegfried Kracauer, heben die dokumentarischen Teile des Films als besonders gelungen hervor.

Was ist das besonders faszinierende bzw. abstoßende an der Narration? A. Fanck baut den Film um einen häufig verwendeten Plot: Zwei junge Männer, Freunde, lieben dieselbe Frau. Bei einer Klettertour der Freunde wird nach einem Wortwechsel deutlich, daß sie beide Diotima begehren. Das Aufbrausen des einen verursacht den Absturz des anderen, der nun unter einem Felsvorsprung am Sicherungsseil baumelt und erfriert. Das Gefühl der Treue zum Freund verhindert, daß der Verursacher des Absturzes das Sicherungsseil mit dem toten Freund losläßt, sondern die ganze Nacht festhält und am Morgen aus Erschöpfung und Verwirrung in den Abgrund stürzt.

Die Fancksche Durchführung dieses simplen Narrationsschemas ist mit Unwahrscheinlichkeiten und schwer nachvollziehbaren Sprüngen gespickt. Wie kommt Diotima vom Meer auf die Bühne eines alpinen Nobelhotels? Was macht der Freund in diesem Hotel? Wie kommen Diotima und Vigo gleichzeitig in die Heimat ‚Des Freundes‘ und treffen sich dabei immer unabhängig voneinander, obwohl sowohl Diotima als auch Vigo ein augenscheinlich gutes Verhältnis zur Mutter ‚Des Freundes‘ haben? Wieso versucht die Mutter nicht zu vermitteln, als ihr Vigo von seiner

⁶⁹ 8 Uhr-Blatt, Nürnberg, 9.2.27: „Dieser Film ist auch in der Handlung wundervoll. Die Handlung weltenfern allem, was man gemeinhin als ‚Kino‘ bezeichnet, ist stark verinnerlicht, seelisch tiefschürfend, trotzdem aber voll ungeheurer Spannung, zu atemberaubender dramatischer Wucht anwachsend. Der Ausgang ist traurig im bürgerlichen Sinn, aber tragisch wie eine antike Tragödie oder wie ein nordisches Heldenlied.“

⁷⁰ Die Weltbühne vom 11.1.27, Axel Eggebrecht

⁷¹ Kracauer 1947 S.119

⁷² Berliner Nachtausgabe, Berlin 18.12.26

⁷³ Der Montag Morgen, Berlin 20.12.26

Verliebtheit zu der Tänzerin berichtet? Wie kommt es, daß ‚Der Freund‘ weder zu seinem guten Freund Vigo von seiner bevorstehenden Verlobung, noch seiner zukünftigen Verlobten von seinem besten Freund Vigo erzählt hat? Wieso unternimmt ‚Der Freund‘ die schwierige Matterhornbesteigung alleine, nimmt aber für die Monte Santo Nordwandbesteigung den vom Skirennen ausgepowerten Freund mit? Wie ist es möglich, daß Vigo seinen Freund nicht auf sein seltsames Verhalten beim Hoteltanz Diotimas angesprochen hat? Der gutwillige Rezipient ist geneigt, die eine oder andere Frage dem Zufall zuzuschreiben, in seiner Gesamtheit stellt sich allerdings das Problem, die Gründe für die mißlungene Narration zu suchen.

Ein ähnliches Bild ergibt sich im Blick auf die Konstruktion der Hauptdarsteller. Welche gesellschaftliche und soziale Basis haben die Hauptdarsteller? Wie kommen die für Diotima verwendeten, sich ausschließenden Wahrnehmungsschemata des Geschlechtscharakters, des Naturwesens Frau, des Mädchens und der Mütterlichkeit zusammen? Wie ist es möglich, daß ‚Der Freund‘ als Sinnbild des heroischen und idealen Mannes vom Tanz einer Frau in seiner persönlichen Integrität so erschüttert werden kann, daß er sich nur durch die Bezwingung des höchsten Gipfels wieder selbst findet und er in Anwesenheit seiner Mutter wieder zum Jungen wird?

Das Besondere an dieser ganz normalen Geschichte ist der Versuch einen neuen Narrationstypus zu kreieren, der den Kulturfilm und den Spielfilm miteinander verbindet. Nicht nur die Naturaufnahmen, auch die Handlung soll in einer speziellen künstlerischen Form – Fanck nennt die Filmgattung „Dramatische Dichtung in Bildern aus der Natur“ – Lebenswirklichkeit authentisch abbilden. Dabei geht es nicht um das Prinzip, denn A. Fancks bildliche Stilisierung⁷⁴ von Natur und das Zusammenschneiden von Naturbildern, die filmisch scheinbar eine Einheit bilden, aber zeitlich und räumlich weit auseinander liegen⁷⁵, sind ebenfalls idealisierte Naturerfahrung, sondern um den ideologischen Charakter der Fanckschen Verbindung von Natur und Mensch zu einer ‚idealen‘ Geschichte.

⁷⁴ Fanck gebrauchte beispielsweise für die Landschaftsdarstellung Objektive mit langen Brennweiten, um die Erhabenheit der Berge adäquater darzustellen. Die lange Brennweite vergrößert entferntere Gegenstände und reduziert die Bildtiefe, so daß der Bildmittelgrund verschwindet. Siehe Weigel 1976 S.26

⁷⁵ Die Bilder von Diotima in den Narzissenwiesen sind nicht, wie es die Handlung suggeriert, am Fuß des Matterhorn aufgenommen, sondern in Maloja und die Wolkenzusammenballungen, mit denen die Begegnung von ‚Dem Freund‘ und Diotima am Matterhorn endet, könnten aus Fancks Wolkenfilm stammen, der vier Jahre zuvor gedreht wurde.

3. Die authentische Abbildung von Natur

Das von der UFA angekündigte ‚Heldenlied aus ragender Höhenwelt‘ begann, ganz im Gegensatz zu dieser sensationell klingenden Vermarktung, mit einem Zwischentitel, der den Kulturfilmanteil des Naturspielfilms markiert. Der Text lautet: „Die in dem Film DER HEILIGE BERG mitwirkenden bekannten Sportleute bitten das Publikum, ihre Leistungen nicht für photographische Tricks zu halten, für die sie sich nicht hergeben würden. / Sämtliche Freiaufnahmen wurden wirklich in den Bergen, und zwar in den schönsten Gegenden der Alpen in 1 1/2-jähriger Arbeit gemacht. Das große Skirennen wurde gefahren von deutschen, norwegischen und österreichischen Meisterfahrern. / Das Manuskript zu der ort- und zeitlos im Gebirge spielenden Handlung entstand aus wirklichen Erlebnissen eines 20-jährigen Lebens im Hochgebirge.“

A. Fanck beansprucht auf verschiedenen Ebenen, authentische Wirklichkeit darzustellen. Es ist ihm wichtig besonders hervorzuheben, daß die Leistungen der Skifahrer keine filmischen Tricks sind, und daß die Naturaufnahmen nicht im Atelier, sondern wirklich in den Bergen gedreht wurden. Obwohl die Handlung dem formalen Charakteristikum der Utopie entspricht - sie wird als ort- und zeitlos angekündigt - soll sie auf wirklichen Erfahrungen des Autors und Regisseurs basieren, also entfernt von jeder Fiktion die Menschen, Denkweisen des Hochgebirges wirklichkeitsnah wiedergeben.

In der Präsentation der Mitspieler des Films unterscheidet A. Fanck erneut die Fraktionen Sportler und Schauspieler. Die einzige Schauspielerin des Films war Frieda Richard, die die Mutter ‚Des Freundes‘ spielt, die dann auch in den meisten Innenaufnahmen auftaucht. Alle anderen Mitspieler werden als Sportler angekündigt, die aus der Sicht von A. Fanck die Titulierung als Schauspieler für eine Entwürdigung ihrer sportlichen Leistungen¹ gehalten hätten.

A. Fancks Strategien der Annäherung von Wirklichkeit und filmischer Abbildung werden als Authentizität der Naturbilder und der Darstellung von Teilen der zeitgenössischen Kritik positiv angemerkt. ‚Die Filmkorrespondenz‘ vom 20.12.26 wünscht Leni Riefenstahl, daß ‚ein gütiges Geschick sie vor der Routine der Stars und vor Aufgaben bewahren‘ möge, ‚in denen sie nicht ganz echt sein darf!‘. Das ‚Deutsches Tageblatt‘ vom 22.12.26 fragt rhetorisch nach den Darstellern und antwortet: ‚Keine Stars, sondern Menschen, wirkliche, große und reine Menschen‘, die sich willig der Hauptdarstellerin Natur unterordnen würden.

Das Zauberwort der Fanckschen Filme, seiner erklärten Absichten, aller von mir gesichteten Filmkritiken und der kinoreformerischen Wesensbestimmung des Filmes ist die fotografisch genaue Darstellung von Natur. Der Film wird in diesem Diskurs als eine Weiterentwicklung der Fotografie verstanden, die als ‚Pencil of nature‘ gesehen wird, wie es der Fotografiepionier William Henry Fox Talbot ausdrückt, oder wie A. Fancks Freund Schneeberger schreibt: Die Natur führe ‚ihre eigene Regie die von der Kamera nur zu erfassen‘ sei. Die Annahme einer Objektivität, die im technischen Verfahren der Aufnahme und Wiedergabe von Wirklichkeit festgemacht wird und die sich mit Mareys Bewegungsfotografien als Hilfsmittel der wissenschaftlichen Naturbeobachtung eindrucksvoll bestätigt, basiert auf der Kulturpraktik und der Weltanschauung zentralperspektivischer Wirklichkeitsreduktion. Der Anspruch, Natur in ihrem wirklichen Sein und aller Natürlichkeit zu zeigen, enthält die Hypothese, daß die zweidimensionale Abbildung dem Abgebildeten real entspricht, daß der Kinobesucher die abgebildete Natur wie reale Natur erleben könne, und daß die ästhetische Aneignung von Natur diese in ihrer Eigenständigkeit erfassen könne. Dieser Anspruch soll aus der Perspektive seiner kulturhistorischen Implikationen überprüft werden.

¹ Seine Darsteller mußten sich von künstlich erzeugten, aber echten Lawinen begraben lassen, über echte Gletscherspalten balancieren und, wenn es die Dramaturgie vorsah, hineinfallen. Die Darstellerin der Diotima, Leni Riefenstahl, deren filmische Karriere mit diesem Film begann, berichtet in ihrer Autobiographie von 1987 ausführlich und lustvoll von den körperlichen Verletzungen, die ihr A. Fancks filmischer Anspruch eingebracht hatte.

3.1. Kulturpraktik Zentralperspektive

3.1.1. Zur Entwicklung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert

Die Grundlagen der zentralperspektivischen Wahrnehmung entwickelte der Architekt und Künstler Filippo Brunelleschi (1377-1446), indem er einen neuartigen empirisch-mathematischen Zugriff auf das Problem der architektonischen Konstruktion praktizierte. Er systematisierte das praktisch-konstruktive Handeln zu einem Verfahrensprinzip, indem er eine optische Apparatur mit einem Spiegel entwarf, so daß er die Komplexität des normalen Sehvorgangs auf ein räumlich exakt fixiertes Auge als Spitze einer Sehpyramide reduzieren konnte. Brunelleschi zeichnete mit Hilfe dieser Apparatur² die Außenansicht des Tempels von San Giovanni in Florenz von einem fixierten Sehpunkt aus. Danach konstruierte er eine ‚Maschine‘ deren Anwendung augenfällig bewies, daß das gemalte Bild absolut identisch mit der Vorlage war. Brunelleschis Biograph, Antonio Manetti (1423-1497) äußert sich über das Experiment, ein ausgeklügeltes System von Spiegelungen, bei dem der Betrachter abwechselnd auf die Kirche und den Platz und auf Brunelleschis Bild blicken konnte und erstaunt feststellen mußte, daß sich Bild und reale Kirche vollkommen entsprachen, folgendermaßen: „Und ich habe es in Händen gehalten und mehrere Male zu meiner Zeit gesehen und kann dafür Zeugnis ablegen.“³

Für jedermann nachkontrollierbar hatte Brunelleschi mit diesem Experiment den Nachweis erbracht, daß die perspektivische Abbildung der Wirklichkeit ‚entspricht‘. Tatsächlich basiert die täuschende Ähnlichkeit auf der Reduktion des Sehens auf ein Auge, das durch die technische Anordnung und Fixierung die Spitze einer Sehpyramide bildet, und auf einem ausgeklügelten System von Spiegelung und Lochvorrichtung. Der Trick besteht darin, zwischen dem Gegenstand und dem Wahrnehmenden apparativ eine Distanz herzustellen, so daß die Augenfälligkeit der Erscheinung durch eine Spiegelung gebrochen wird und Sehen auf ein in der Apparatur stillgestelltes Auge reduziert werden kann.

Ohne einen direkten kausalen Zusammenhang herstellen zu wollen, interpretiere ich die Entwicklung und Durchsetzung der zentralperspektivischen Konstruktion im 15. Jahrhundert als eine von vielen Reaktionen auf eine soziale, bevölkerungspolitische und kriegsbedingte Verunsicherung⁴. Der Wahrnehmungsvorgang wurde objektiviert, indem er von den situativ-sozialen Beimischungen und religiösen Interpretationen gereinigt wurde. Wirklichkeitsinterpretation, in der traditionellen Gesellschaft⁵ primär ein gemeinschaftsabhängiges und gemeinschaftsbildendes Konstrukt

² siehe die schematische Zeichnung bei Busch 1989 S.64

³ Antonio Manetti in Busch 1989 S.64

⁴ Obwohl die Katastrophen des 14. Jahrhunderts zunächst die Entwicklung einer objektiven Naturwahrnehmung behinderten, waren sie gleichzeitig eine Grundbedingung für die Entwicklung neuzeitlicher Wahrnehmungsmuster. Der ‚mittelalterliche Mensch‘ wurde durch die veränderten materiellen Lebensbedingungen gezwungen, den sicherheitsgewährenden Bereich der überschaubaren Gemeinschaft zu verlassen. Die materiellen Unsicherheiten wiederholten sich in den großen Erschütterungen des 14. Jahrhunderts auf einer Ebene der Sinnggebung: Der 1337 begonnene hundertjährige Krieg zwischen Frankreich und England zerstörte die Einheit des Herrscherhauses; das Kirchenschisma von 1378 erschütterte das Haus Gottes als hierarchisch gegliedertes Vorbild für die Organisation des Sozialen und die Vermittlung des Heiligen und die Pest tötete zwischen 1347 bis 1351 ein Drittel der Bevölkerung. (Siehe Sting 1991 S.85) Diese einschneidenden Ereignisse waren für viele Menschen Anlaß, die sicherheitsgewährenden Sinninstanzen, wie Religion und Kaiser in Frage zu stellen und neue Sicherheiten zu suchen. Der Ordnungsschwund öffnete die Möglichkeiten für die Erprobung neuer Wirklichkeitsstrukturierungen, die Schöpfung schien mit einem Mal von der Aktivität des Menschen beeinflussbar und der erkennende Mensch übertrug das Prädikat des erzeugenden Gottes auf sich. (Siehe Blumenberg 1965 S.35f, 76, ders. 1966 S. 109,90f, 124, 136, 157f. und Busch 1989 S.98)

⁵ Da unser Wahrnehmungsverhalten ein Ergebnis kultureller Entwicklung ist und mit einem europäischen Habitus verschmolzen ist, kann es nicht intentional verändert werden. Eine mögliche Distanzierung bietet der Blick auf andere Kulturen oder auf die eigene Geschichte, etwa die Rekonstruktion mittelalterlichen Wahrnehmungsverhaltens. Das nicht zentralperspektivisch determinierte Wahrnehmungsverhalten habe, so McLuhan, das Visuelle noch nicht vom Taktilen abgespalten, der Raum werde konkret-gegenständlich wahrgenommen und habe nur als körperlich erfassbarer einen Sinn. (Siehe McLuhan 1968 S.78) S.Sting findet beispielsweise in der mittelalterlichen Literatur keine eindeutige, personenunabhängige Topographie, so daß der Raum in verschiedene Zonen zerfallen würde, die Wahrnehmung der Natur sich mit der Handlungssphäre des Helden vermische, ‚deren Wahrnehmung von den darin lebenden Subjekten, Gemeinschaften und konkreten Begebenheiten‘ abhängt und darüber hinaus ‚kein allgemeines, objektives Maß und kein objektiver, vom konkreten Leben unabhängiger Raum‘ existiere. (siehe Sting 1991 S.50) Der Raum, der über die direkte sinnliche Erfahrbarkeit hinausging, wurde mit Einheiten des menschlichen Lebens gemessen, in Armlänge, Fuß, Schritt, Armbrustschuß, Tagwerk und Tagesreise. Aus der heutigen Sicht wirkt das Mittelalter als eine Welt in der der Mensch seine sozialen und gegenständlichen Beziehungen konkret-sinnlich erfahren konnte und sich nicht als Individuum in Beziehung zum topographischen und zum sozialen Raum stellte, da er nicht als Einzel-

eines Außen, wurde zur subjektiven Erzeugung von Wirklichkeit nach ‚objektiven‘ Regeln. Die Produktionsregeln der Wahrnehmung wurden zum stabilisierenden allgemeinen Element, während das inhaltliche Moment subjektiv wurde, d.h. mit Unsicherheiten behaftet war, ständig neu hergestellt und der Situation angepaßt werden mußte.⁶ Mit der wissenschaftlichen Möglichkeit, die Erscheinungen der Natur zu mathematisieren⁷ und zu naturalisieren, mit der Lösung aus der Gemeinschaft, der Explosion der sozialen Interdependenzen und mit der Subjektivierung von Sicherheitsbedürfnissen wurde auch eine Schneise geschlagen für die Entwicklung und gesellschaftliche Durchsetzung der Zentralperspektive.

Das neue Anschauungspostulat, das zum Beginn des 15. Jahrhunderts Eingang in Wissenschaft und Kunst der Renaissancekultur gefunden hatte, entwickelte sich zunächst als die Unterscheidung von Theologie und Welterklärung und dann als Vertrauen in die Kompetenz der Vernunft als Organ einer neuen Wissenschaftlichkeit. Die Regionen, die dem menschlichen Auge entzogen waren, schienen durch die Entwicklung und Anwendung von optischen Geräten, Spiegeln, Fernrohren, Mikroskopen, erfahrbar.⁸ Das bisher Unsichtbare konnte von seinen religiösen Dimensionen gelöst werden und wurde zum Gegenstand menschlicher Erkenntnis. Die einfache sinnliche Anschauung wurde dabei schrittweise durch regulierte, operationalisierte Erkenntnisweisen überschritten.⁹

ner aus ihm heraustreten konnte. Das Unbekannte der Welt wurde mit den bekannten alltäglichen Erfahrungen mit dem eigenen Leib und dem eigenen Empfinden, das auf die Natur projiziert wurde, erklärt und erträglich gestaltet.

⁶ Das Paradebeispiel des neuzeitlichen Bewußtseins von der Täuschbarkeit ist Descartes methodischer Zweifel in der 2. Meditation, die flugs zu einem universellen Zweifel und der philosophischen Position des Skeptizismus ausgeweitet wird.

⁷ Die Mathematisierung der Wirklichkeit fand in den Anfängen im Kontext der Veränderung der religiösen Wirklichkeitsinterpretationen statt. Im 12. Jahrhundert lernte der Bürger- oder Mönchswissenschaftler den Blick auf sich selbst zu richten und versuchte, die von Gott geschaffene Ordnung zu verstehen. Naturerkenntnis wurde zur Gotteserkenntnis, die aber den Menschen als das höchste entwickelte Geschöpf und als Erkennenden zugleich zum Teilhaber Gottes machte. (siehe Borst 1986 S.513ff; McLuhan 1968 S.251f) In einem nächsten Schritt zerschneidete Wilhelm von Occam (1285-1349) die Verbindung von Glauben und Wissen, indem er die gesamte Theologie dem Bereich des Glaubens zuordnete und postulierte, daß Gottes Existenz nicht mehr rational bewiesen werden müsse. Wenn die Theologie keine Wissenschaft mit exakten Beweisen sein kann, wird der Weg für eine unabhängige Naturwissenschaft frei, in der der Mensch mit Hilfe von mathematischen Prinzipien die von Gott geschaffene Welt erkennen kann. Aber erst mit der Forderung von Nikolaus von Kues (1401-1464) nach einer objektiven und das heißt quantitativen Erfassung von Naturphänomenen wurde das über Jahrhunderte geltende Augustinische Modell von Natur als Symbol des Willens Gottes überwunden. Im Übergang zur Neuzeit bekam die Realitätserfassung einen neuen Stellenwert, da die Orientierung an antiken und kirchlichen Autoritäten zugunsten des Vertrauens in eigene Erfahrungen und Beobachtungen nachließ. In mittelalterlicher Denktradition wurde die Frage, wie viele Zähne ein Pferd habe nicht mit einer Untersuchung des Pferdegebisses entschieden, sondern indem der Gelehrte bei Aristoteles nachschlug. (siehe Mayr 1984 S.77)

Albertus Magnus begann vorsichtig mit einer Überprüfung von angelesenen Theorien durch Beobachtung und Experiment und sein Schüler Roger Bacon (1210-1292) gilt schon als der Begründer neuzeitlicher, d.h. experimentierender Naturwissenschaft. Der platonische Realismus von Thomas von Aquin wurde vom Nominalismus, mit der radikalen Unterscheidung von Bezeichnung und Bezeichnetem, abgelöst und zum Leitbild der gelehrten Welt. Dieses kognitive Ordnungsverfahren zerstrümmerte den magischen Zusammenhang der in der mittelalterlichen Identifizierung von Bild und Abgebildetem bestand, so daß die mit magischer Kraft ausgestatteten Sinnbilder zu Ab-Bildern wurden.

⁸ siehe Busch 1989 S.95

⁹ Für den gläubigen Menschen und Gottesdienstbesucher hatten diese Spezialistendiskurse die Auswirkung, daß sich die Bilder in den Kirchen veränderten. Vor der Renaissance vermittelte die Kunst, im Dienst der Religion stehend, dem Nichtschreibekundigen den Wortlaut heiliger Texte bildhaft als Wort-für-Wort-Übersetzung. Dazu genügte ein festgelegtes Darstellungsrepertoire: Muster von Menschen, Tieren, Pflanzen, Gesichtern, Landschaften, Architektur, Klischees von Gesten und Formeln für Stehen, Sitzen und Gehen. (siehe Perrig 1991 S.650) Das nominalistische Denkschema befreite die Malerei von der Einengung auf eine Art von Bilderschrift und ermöglichte es die gelehrte Zitatensymbolik durch eine drastische Anschaulichkeit zu ersetzen. Die Inhalte der Bibel, etwa der Tempel Salomos, sollte nun nicht mehr symbolisch, sondern so wirklich dargestellt werden, daß die Anschaulichkeit des Augenzeugenerlebnisses zum Auftakt einer geistigen Erkenntnis werden konnte. Damit wich die Einheit von Kunst und religiösem Ritual zugunsten einer kalkulierten ästhetischen Inszenierung, die den Menschen aus der Sicherheit der traditionellen Symbolik herausnahm, so daß er gegenüber dem Bild auf sich alleine gestellt war und dessen Bedeutung selbst zu einer Erfahrung organisieren mußte. (siehe Busch 1989 S.50)

In Italien entwickelte Giotto und seine Schule, im Auftrag der Intellektuellen des Bettelordens der Franziskaner, die die Herzen der Menschen erreichen wollten, eine wirklichkeitsnahe Malerei. Sie leiteten aus der Optik eine Handvoll solider Faustregeln über die Wahrnehmung für die Malerei ab und versuchten in erweiterter handwerklicher Kompetenz die Anweisungen des theologischen Auftraggebers, vorwiegend der Franziskaner und deren bürgerliche Anhänger, zu erfüllen. Sie begannen ein mit dem ‚leiblichen Blick‘ durchgeführtes Naturstudium und versuchten Figuren und Dimensionen auf einer zweidimensionalen Bildfläche räumlich zu organisieren.

Die Befreiung aus den christlichen Symbolsystemen war jedoch nicht von Dauer, da durch die Wirtschaftskrisen, Unwetterkatastrophen, Pestepidemien in der Toskana im 14. Jahrhundert sich die Bürger von den liberalen Franziskaner abwandten. Die bürgerlichen Stiftungsgelder flossen vermehrt in die Richtung des Mönchsordens, dessen eiserne Moral, Disziplin und Gelehrsamkeit Rettung versprach, den Dominikanern als den Hütern der Orthodoxie, den Feinden alles Neuen und den Spürhunden der Inquisition. Für die Kunst hatte das zur Folge, daß die von Giotto und seinem Umfeld begonnene Erkundung neuer Darstellungsmöglichkeiten zunächst nicht weitergeführt wurde.

3.1.2. Die Aufwertung des Künstlers

Die gesellschaftliche Durchsetzung¹⁰ der perspektivischen Wahrnehmung zu einem allgemeingültigen Verfahren benötigte nicht nur günstige historische Rahmenbedingungen, sondern basierte ebenfalls auf den sozialen Interessen der Künstler, denen sich mit der Anwendung der wissenschaftlichen Methode der Zentralperspektive die Möglichkeit bot, vom Handwerker zum Künstler aufzusteigen. Die ersten Propagandisten der Zentralperspektive, die Söhne von Notaren Brunelleschi, Ghiberti und Masaccio oder Donatello, Sohn einer Bankiersfamilie, die alle mehr Neigung zur Malerei, Plastik, Architektur als zu den väterlichen Berufen zeigten¹¹, orientieren sich nicht an den traditionellen Normen von Stand und Beruf, sondern begaben sich einige soziale Stufen hinunter zum Handwerk. Mit einem Selbstbewußtsein ausgestattet, das die Standesgrenzen ignorierte, nutzten sie das neue, wissenschaftliche Verfahren der Wirklichkeitsdarstellung als ein gewichtiges Argument für die Anerkennung der Malerzunft zur ‚arte liberalis‘, was einen höheren sozialen und gesellschaftlichen Status (vom Handwerker zum Künstler/Wissenschaftler) bedeutete.¹²

Das Maler- und Bildhauerhandwerk konnte nur zu einem freien Beruf werden, wenn der Hersteller des Bildes (bisher der ausführende Handwerker) nicht nur die Ausführung, sondern auch die selbständige, geistige Konzeption des Kunstwerkes übernahm. Die Konzeptionsbefugnis konnte über das Architekturstudium erlangt werden, da der Architekt durch seine Kenntnisse der Geometrie zu den Gebildeten zählte. Die zweite, schwierigere Möglichkeit bestand im Nachweis, daß der Künstler über besondere, außergewöhnliche Kenntnisse, etwa der zentralperspektivischen Darstellung verfügte.¹³ Brunelleschi, Ghiberti und Donatello nutzten beide Wege: Sie galten als gebildet, da sie sachverständige Mitglieder der Florentiner Dombauhütte waren, und sie arbeiteten an der Verwissenschaftlichung der handwerklichen Faustregeln. Sie praktizierten einen engen Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst, denn in beiden Bereichen gestattet die perspektivische Raumkonstruktion eine präzise und konstante Messung von Größen- und Raumverhältnissen.

In diesem Kampf um die gesellschaftliche Wertigkeit der Kunst hatte A. Dürer für den deutschen Sprachraum einen bedeutenden Stellenwert. A. Dürers künstlerisches Selbstverständnis wurde von seiner sozialen Umgebung, der Vater war ein angesehener Goldschmiedemeister in Nürnberg, von den ersten Regungen an gefördert. Er konnte sich mit seinem Wunsch Maler zu werden gegen die Absichten seines Vaters durchsetzen, weil die Tafelmalerei in der

¹⁰ Gesellschaftliche Durchsetzung bezieht sich im 15. und 16. Jahrhundert auf die kulturelle Praxis und Überlieferung einer zahlenmäßig sehr kleinen Elite in Europa. In Italien, einem Zentrum der Renaissancekultur, lebte der größte Teil der Bevölkerung, in traditionell determinierten religiösen und sozialen Lebenskontexten. P.Burke (siehe Burke 1988, S.351ff) zählt zwischen 1420 und 1540 bei etwa 9-10 Millionen Einwohner in Italien 600 Maler, Bildhauer, Architekten, Schriftsteller, Humanisten, Naturwissenschaftler und Musiker zu dieser kreativen Elite, die unser Bild von diesen 120 Jahren bestimmen. So seltsam eine solche zahlenmäßige Erfassung anmutet und so fragwürdig sie sein mag, ermöglicht sie eine Vorstellung von der ungefähren Größenordnung.

Während die Kluft zwischen einer Kunst für die Schicht von Gebildeten und der Volkskunst zu Beginn des 15. Jahrhunderts noch nicht groß war, vertieft sie sich im Zuge der Verweltlichung der Kunst - so trennt sich der höfische Tanz vom Volkstanz und das gelehrte, an antiken Mustern orientierte Drama setzt sich gegenüber den Mysterienspielen durch. Sehr deutlich wird die Wissensklüft in der Malerei - die Anzahl der Bilder mit weltlichen Themen betrug nach P.Burke um 1420 fünf und stieg bis 1530 auf zwanzig Prozent. Vorausgesetzt der Ungebildete bekam die Bilder überhaupt zu sehen, mußten ihm die neuen weltlichen Motive ohne eine klassische Bildung unverstänlich bleiben. Siehe Burke 1988 S.42

¹¹ siehe Perrig 1991 S.662f und Busch 1989 S.61ff

¹² Um 1573, als sich P.Veronese vor der Inquisition verantworten mußte und nach seinem Beruf gefragt wurde, waren die Bildmaler noch mit den Textilmalern, den Vergoldern, den Buchmalern, den Herstellern von Spielkarten, den Maskenmalern in einer Zunft. „Das neue Selbstverständnis der Maler, nicht einer handwerklichen »ars mechanica« nachzugehen wie die Vergolder oder die Vorhangmaler, sondern einer freien Kunst einer »ars liberalis«, wie die Msuiker, die Dichter oder die Philosophen, war mit der zünftisehnen Handwerkerwelt nicht mehr zu vereinbaren. Zu einer Akademie wie der 1563 von Giorgio Vasari in Florenz gegründeten, in der die Künstler ihrer eigenen Ambitionen und Interessen vertraten, ist es in Venedig aber erst 1754 gekommen. Tizian, Tintoretto und Veronese baten deshalb 1566, zusammen mit Palladio, um Aufnahme in Florenz.“ (Huse 1986 S.205)

¹³ siehe Perrig 1991 S.662f

zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein finanziell lohnendes Metier geworden war,¹⁴ und sich die Malerei auf dem Weg vom bloßen Handwerk zur Anerkennung als Kunst befand.¹⁵

A. Dürer hatte in zwei Venedigbesuchen¹⁶ (Herbst 1494 bis Frühjahr 1495 und Spätsommer 1505 bis Januar 1507) die avancierteste Kunsttheorie kennengelernt¹⁷ und sich zu eigen gemacht. Dürers Kunsttheorie stellte, wie in der italienischen Renaissance nicht ungewöhnlich, eine Verbindung zwischen Kunst, Schönheit und Wissenschaft her. Im Hintergrund von Dürers Satz ‚Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie‘¹⁸ steht nicht ein Darstellungsprinzip des Realismus, sondern ein idealistisches Programm, das die Natur in ihrer ‚eigentlichen‘ Gestalt, als mathematisch, geometrisch konstruierte Harmonie ihrer Teile abbilden will. Die ‚Unterweysung der Messung mit Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern‘, 1525 von Koberger, dem Paten Dürers, in Nürnberg gedruckt, behandelt mathematische Figuren als von Gott eingepflanzte Vorbilder des menschlichen Geistes.¹⁹

A. Dürer wollte mit seinen theoretischen Schriften den mit allen Nachteilen für die soziale Stellung des Künstlers kunsttheoretisch etwas rückständigen Norden mit seiner Lehre von den richtigen Proportionen reformieren. Er schreibt 1525 in seinem Widmungsschreiben an Willibald Pirckheimer, daß die bisherige Malerei, auch wenn sie mit noch soviel Fleiß und Begabung ausgeführt sei, dem ‚rechten Kenner‘, der die perspektivischen ‚Unrichtigkeiten in einem Gemälde‘ sehen könne, unangenehm sei. Es komme nun darauf an, die Kunst der Malerei auf die Grundlage der ‚Kunst der Messung‘ zu stellen und so ‚allen kunstbeflissenen Jünglingen eine Grundlage zu schaffen und Anleitung zu geben, wie sie sich der Messung mittels Zirkel und Richtscheit bedienen und daraus die rechte Wahrheit erkennen und vor Augen sehen mögen, damit die nicht allein Lust und Liebe zur Kunst fassen sondern auch zu einem richtigen und besseren Verständnis derselben gelangen mögen.‘²⁰ Die Bedeutung von Dürers theoretischen und kunstpädagogischen Arbeiten wird vorstellbar, wenn man bedenkt, daß Dürer noch ein Jahrhundert nach seinem Tod als Autor fast so berühmt wie als Künstler war.

Es ging A. Dürer und W. Pirckheimer um Kontrolle und Vereinheitlichung der Darstellung äußerer Wirklichkeit und um die Überwindung einer Darstellungstradition, die sich an der sozialen und religiösen Wertigkeit der Gegenstände orientierte. Diese für die Elite schon überwundenen, sicherheitsverbürgenden Normen sollten durch die abstrakte Sicherheit des perspektivischen Sehens als das natürliche und richtige ersetzt werden.

3.1.3. Die Bedingungen der Zentralperspektive

¹⁴ siehe Winkler 1957 S.11

¹⁵ Genau dafür setzt sich A. Dürer in seinen letzten 10 Lebensjahren für den Norden Europas ein. In einer lateinischen Übersetzung von Dürers »Proportionslehre« schreibt der Übersetzer Camerarius in einem Beiwort, daß es Dürers Verdienst sei, die Praxis zum philosophischen System erhoben zu haben, was es seit der Antike nicht mehr gegeben habe. Siehe Musper 1965 S.36.

¹⁶ Der Grund für Dürers erste Reise nach Venedig ist ebenso ungewiß wie spannend. Die Wanderjahre lagen hinter ihm. Er war im Frühjahr des gleichen Jahres verheiratet worden und hätte sich mit der Gründung und dem Aufbau einer eigenen Werkstatt beschäftigen müssen. Die Bildungsreise wurde im Norden erst Jahrzehnte später zum notwendigen Ritual des Kunstgesinnten. Als Gründe bleiben: Dürer floh vor der Pest in Nürnberg; er wußte von der Bedeutung Venedigs und war als „neuzeitlicher“ Mensch an Neuerungen und methodischen Verbesserungen interessiert; oder er erhoffte sich von dem damaligen Zentrum der Buchdruckerkunst finanziellen Erfolg.

¹⁷ Bei der ersten Reise kopierte er viel Mantegna, der als der Grundstein der venezianischen Landschaftsmalerei bezeichnet wird.

¹⁸ zitiert nach Musper 1965 S.34

¹⁹ siehe Musper 1965 S.36

²⁰ Thausing 1970 S.54f



Die Bedingungen der Erzeugung von Wirklichkeit mit mathematischer Exaktheit werden mit einer Betrachtung von A. Dürers Holzschnitt ‚Der Zeichner des liegenden Weibes‘, das 1538 in der 3. Ausgabe des Buches²¹ ‚Vier Bücher von menschlicher Proportion‘ erschien und also aus dem Nachlaß Dürers in das 1525 zuerst erschienene Werk eingefügt wurde, deutlich. Der Stich ist in der Mitte durch ein Gitter zweigeteilt. Auf der linken Seite ist eine nackte Frau abgebildet, die auf Kissen mit abgewinkelten Unterschenkeln direkt vor dem Gitter auf einem Tisch liegt. Der Zeichner hat also die schwierige Aufgabe, eine perspektivisch korrekte Verkürzung eines längsgestreckten Körpers zu konstruieren. Der Bildbetrachter schaut dagegen auf die Frau wie auf eine vor dem Betrachter hingestreckte, schlafende Venus.²² Hinter ihr geht der Blick durch ein offenes Fenster auf eine angedeutete liebliche Landschaft mit einer kleinen Stadt, Hügeln und See oder Meer. Währenddessen diese Tischseite geradezu üppig von Kissen, Tuch und Frau bedeckt ist, steht auf der Seite des Zeichners ein Tintenfaß und ein Peilstab, und ein kadriertes Zeichenblatt füllt den Tischrest fast aus. Der Zeichner sitzt gerade mit dem rechten Auge direkt vor der Spitze des Stabes, die Hände und Unterarme liegen auf dem Papier. Der Fensterausblick des Zeichners ist durch ein großes kaktusähnliches Gebilde versperrt, so daß nichts seine Konzentration stören kann. Der Zeichner ist unbeweglich in seine Zeichenhilfe eingespannt und muß, wenn er sich dennoch bewegt, genau den gleichen Visierpunkt wieder einnehmen. Wie mit einem Zielfernrohr kann der Zeichner von dem festen Fixierpunkt seines Auges über die Stabspitze und das Gitternetz den genauen Ort jeden Teilpunktes des Frauenkörpers bestimmen. A. Dürers Zeichner diszipliniert seinen Blick mit Hilfe eines Instruments, das sowohl seinen Blick genau festgelegt als auch das dargestellte Objekt in einem Rahmen und Koordinatensystem festgelegt.

Die Sinnlichkeit²³ von A. Dürers Zeichner ist wie bei Brunelleschis Experiment auf ein Auge reduziert, das Bestandteil einer Darstellungsmaschine ist, denn allein durch die Reduktion des Konfigurationssystems der Sinne auf ein stillgestelltes Auge ist die Objektivität²⁴ des perspektivischen Sehens gewährleistet. Die zentralperspektivische Raumkonstruktion geht von einem einzelnen und unbewegten Auge aus, von dem als angenommenem Ausgangspunkt Verbindungslinien zu den darzustellenden Raumgebilden gezogen werden. Durch diese imaginäre Verbindung wird ein planer Durchschnitt gelegt, den wir als adäquate Wiedergabe unseres Sehbildes akzeptieren und der zweidimensional abbildbar ist. In diesem geometrischen Raum haben die Elemente keine substantielle, sondern eine rein

²¹ Das Lehrbuch, das die richtige Art des Sehens und der Darstellung vermitteln soll, markiert den Ort Dürers in den Strategien der Durchsetzung und Verbreitung der perspektivischen Wahrheit.

²² Anstelle des sonst das Begehren versinnbildlichenden cupido ist hier der Zeichner anwesend. Der Frauenakt ist eine Erfindung und Entdeckung der venezianischen Malerei des 16. Jahrhundert. Erst die spätere Literatur hat diese Art von Bildern auf Venus getauft, selbst wenn das Bild kein Attribut der Liebesgöttin enthielt. Es ist nicht mehr auszumachen ob die Modelle Kammerzofen, Kurtisanen oder Damen von Stand waren. „Der Ort solcher Akte war selbstverständlich ein privater. In den Sammlungen konnte man sie finden oder auch in Schlafzimmern. Der Sammler Odoni hatte eine von Savoldo gemalte Nackte hinter einem Vorhang über dem Bett hängen.“ (Huse 1986 S.297)

²³ Der Begriff Sinnlichkeit enthält die fünf Sinne, die Gefühle, das sinnlich-phantastische Vorstellungsvermögen (Assoziationsströme), die sog. praktischen Sinne (lieben, hoffen, trauern, lernen, wollen usf.) und die gesellschaftlichen Sinne (die vielen, vom Kontakt der sinnlichen Gemeinwesen untereinander durchwachsenen Augen, Ohren, Phantasien, Lern-, Wachstums- und Heilungsprozesse usf.). Er bezeichnet die Gesamtheit dieser einzelnen Aspekte und beschreibt als historisch konkretes Moment das Verhältnis, in dem diese Einzelaspekte zueinander stehen. In dem Maß wie die zentralperspektivische Methode zu einer wichtigen ordnungstiftenden Methode avancierte, wurde das Auge als von allen Zufälligkeiten gereinigte Instanz zum Fokus von Wirklichkeitserfahrung. Siehe Busch 1989 S.83

²⁴ siehe Kersting 1989 S.41

funktionelle Funktion. Im homogenen Raum sind die Gegenstände inhaltlich leer, da sie nur durch ihre Relation zueinander definiert werden, d.h. bloße Lagebestimmungen sind.

Ein spezifisches Moment des ‚realen Gesichtsinns‘, die Möglichkeit des strahlenförmigen Sehens, wird in dieser Apparatur zum dominanten Perzeptionsmoment, und die Neigung des menschlichen Raumerlebens, ‚einzelne Zonen und Gegenstandsbereiche für sich wahrzunehmen und affektiv zu besetzen‘²⁵, muß beschnitten werden. Der Raum, der mit Hilfe beider Augen erfahrbar ist, ist an ein räumlich begrenztes Gebiet gebunden. Innerhalb dieses gesehnen Raumes hat jeder Ort seine spezielle Bedeutung. Das an konkreten Einzelheiten reiche, diffuse Chaos des beidäugigen Sehens mit seinen elementaren Evidenzen und der Lebendigkeit konkreter Erfahrung wird mit den objektivierenden Möglichkeiten präziser und konstanter Bestimmung von Größen- und Raumverhältnissen²⁶ stark eingeschränkt.

Der Kontext, in dem Dürers ‚Der Zeichner des liegenden Weibes‘ steht²⁷, weist darauf hin, daß das dargestellte Objekt gleichgültig ist. Die Kadrierung und Auflösung aller Gegenstände in ihre Einzelbestandteile scheint es gleichgültig zu machen, ob das Auge eine Kanne, den Pelz eines Patriarchen oder den Körper einer nackten, ausgebreiteten Frau in Besitz nimmt. Für A. Dürer und seine Zeit war die Darstellung einer nackten Frau keineswegs so unproblematisch und emotionslos wie es für den Zeichner des liegenden Weibes zu sein scheint. Die im Deutschland des 15. und 16. Jahrhunderts dominierende christliche Moral erniedrigte den nackten Körper, verband ihn mit direkter niederer Lust und verbot die Darstellung. K. Clark spekulierte, daß Dürer als Lehrjunge erfahren haben muß, daß in Italien die nackte Frau zu einem Motiv der Kunst geworden war. In Dürers Zeichnung von 1493 mit dem seltsamen Titel: ‚Nackte Nürnberger Hausfrau mittleren Alters‘ sieht K.Clark ein ‚neugieriges Entsetzen‘. Dürer sei sich nicht sicher gewesen, wie eine nackte Frau darzustellen sei, da die die gotischen Normen nicht mehr mit den Interessen des Künstlers harmonierten und das Neue in Deutschland noch nicht angekommen gewesen sei.²⁸

Dürers Ausweg bestand in der Konzentration auf die Besonderheiten des Körpers und die geometrische Analyse der menschlichen Figur - er las nachweisbar um 1500 Vitruvius und versuchte dessen Maßverhältnisse anzuwenden. Der gottähnliche Mensch sollte mit einer mathematisch vollkommenen Figur, dem Kreis und dem Quadrat, übereinstimmen.²⁹ Nach 1507 gab Dürer es auf, sich in der Aktdarstellung am geometrischen Schema zu orientieren, und versuchte ideale Maßverhältnisse aus der Natur herzuleiten.

Die Suche nach einem harmonischen mathematischen Schema des menschlichen Körpers und die technische Segmentierung dient sowohl einer Darstellungsabsicht als auch der Beherrschung der anziehenden, erotischen Kraft des Frauenkörpers. Die Instrumente verpflichten das Auge auf eine absolute Präsenz und ermöglichen dem Zeichner die Wahrnehmung der Frau, befreit von allen affektiven und sonstigen Beimischungen. Die Reduktion weiblicher körperhafter Erotik auf ihre perspektivisch bestimmbare Nacktheit macht das gefährliche Moment beherrschbar und ist sowohl Voraussetzung für die Verinnerlichung der Norm als auch für die Entwicklung einer voyeuristischen Lust an der Nacktheit. Mit der Perfektionierung der Selbstkontrolle wird der Blick sexualisiert bei gleichzeitiger Distanzierung - die reale Frau wird zum Bild, und Begehren wird zur ästhetischen Lust.³⁰ Der Sehstrahl trifft das Ding an seinem Ort und kommt nicht damit in Berührung, so daß das mögliche körperliche Begehren gebannt ist. Das ‚reine Auge‘³¹ hält dem Zeichner die Frau vom Leib, die eigenen Bedürfnisse im Zaum und gestattet so eine folgenlose Begutachtung des ‚Objektes Frau‘.

²⁵ siehe Koschorke 1990 S.62f

²⁶ siehe Koschorke 1990 S.44

²⁷ Es gibt da noch den ‚Zeichner der Laute‘, den des ‚sitzenden Mannes‘ und den ‚der Kanne‘.

²⁸ siehe Clark 1958 S.328

²⁹ Diese Anleitung war allerdings nicht sonderlich vielversprechend, da, so Clark, vom Gesichtspunkt der exakten Geometrie ein Gorilla harmonischer ist, als ein Mensch. Siehe Clark 1958 S.17

³⁰ siehe Kleinspehn 1989 S.145

³¹ siehe Kersting 1989 S.41

Distanz, Ausschaltung von körperlicher und sinnlicher Spontaneität und Komplexitätsreduktion sind die zentralen Strukturbestimmungen der zentralperspektivischen Anordnung.³² Der Gesichtssinn garantiert zwar kein zusammenhängendes Erleben, aber ein leibvergessenes, objektivierendes Erkennen, während die Leibsinn etwas anarchisches und vor allem rein subjektives haben.³³ Die gesellschaftliche Akzeptanz und praktische Anwendung der zentralperspektivischen Ordnung verändert den sinnlichen Weltbezug und korreliert notwendig mit Veränderungen des gesellschaftlichen Menschen. Die neuzeitlichen Anweisungen zu einem angemessenen Verhalten zeigen den Beginn einer psychologischen Betrachtungsweise. Norbert Elias behauptet: ‚Die Menschen formen sich und andere mit größerer Bewußtheit als im Mittelalter‘³⁴ und meint damit, daß die kritische Selbstbeobachtung und das strategische Verhalten das moderne Subjekt formen. Das Bewußtsein seiner selbst als Person, die sich selbst darstellt, die sich in ganz bestimmter Weise verhalten muß, um ein zukünftiges Ziel zu erreichen, und die Einschätzung des Anderen nach seinem Äußeren und der Konsistenz seines Verhaltens machen das Sehen zur zentralen Instanz individueller Erfahrung und Weltinterpretation.³⁵

Der moderne Mensch, Höfling oder bürgerlicher Kaufmann, war gezwungen zu sich selbst auf Distanz zu gehen, sich immer wieder zu prüfen und zu bewerten, Verhaltensweisen zu entwickeln und ein ästhetisches Bewußtsein von der Welt und sich selbst zu kultivieren. Die Kontrolle der eigenen Natur verlangt eine Abstraktion und Partialisierung des Leibes. Mit dem Zwang zum antizipatorischen Denken und zur Affektregulation und der bewußten Herstellung eines Bildes von sich selbst wird der Körper mit seinen Affekten und Trieben und vor allem als Spiegel des Inneren zur Bedrohung.³⁶ Das führt einerseits zu der von N.Elias beschriebenen Verlagerung von körperlichen Verrichtungen hinter die Kulissen in eine Privatsphäre und andererseits zur Verlagerung von Lustenergien auf das Sehen.³⁷ Wie am Beispiel von Dürers Zeichner entwickelt, wurde der ästhetische Blick für die gesellschaftliche Klasse zum Produzenten angenehmer Empfindungen, die sich sowohl durch die Bereitschaft auszeichnet, die Befriedigung spontaner körperlicher Bedürfnisse aufzuschieben, als auch die Kompetenz und Muse hat, über das Auge vermittelte lustvolle Momente zu genießen.

Die Entwicklung und Anwendung der zentralperspektivischen Ordnung betraf in einem ersten Schritt besonders die Praxis der Architektur, der bildenden Künste und der Wissenschaften – ist aber mit der Vorstellung eines homogenen Raumes eine Weltinterpretation.³⁸ Auf der Basis der Abstraktion von faktischem Sehen und von individuellen Wertungen scheint ‚Wirklichkeit‘ geometrisch adäquat abbildbar zu sein, Sehen wurde rational begründbar und die Dinge geometrisch, d.h. ebenfalls rational darstellbar.³⁹ Das Individuum ist im zentralperspektivischen Wahrnehmungsmodus einerseits auf feste, mathematisch-exakte Regeln verpflichtet, bezieht andererseits diese Regeln auf die ‚normalen‘ Bedingungen des Seheindrucks und kann die Wirkung des Dargestellten durch die frei wählbare Lage des subjektiven Blickpunktes bestimmen. Zwischen Mensch und Gegenstand schafft die zentralperspektivische Konstruktion eine Distanz, die sie gleichzeitig aufhebt, indem sie die dem Menschen in selbständigem Dasein gegenüberstehende Ding-Welt in das Auge des Menschen hineinzieht. Die Außenwelt wird in diesem Wahrnehmungsmodus befestigt und systematisiert, die Ichsphäre erweitert. Die Perspektive ordnet die Welt der Erscheinungen, ohne sie zu erklären, sie ist gesellschaftlich ein ‚Instrument der sinnlich-gedanklichen Aneignung von Welt‘⁴⁰, insofern dieses zwischen dem Widerspruch einer theoretischen unendlichen Vorstellungswelt und der Erfahrung eines

³² Es ist bezeichnend, wie sehr die sinnliche Reduktion der Herstellung eines objektiven Bildes der Rezeptionssituation im bürgerlichen Kino ähnelt.

³³ Das Hören als Gerichtetes ist viel schwieriger, weil der Klang den Raum erfüllt, sich verteilt, schlecht fixiert werden kann. Sehen ist dagegen ein Fixieren, ein in den Blick fassen. Die Spezialisierung eines Sinnes realisiert sich auf Kosten des Energieverbrauchs anderer Sinne. Siehe Kersting 1989 S.33ff

³⁴ Elias 1976/I S.102

³⁵ siehe Kleinspehn 1989 S.71

³⁶ siehe Kleinspehn 1989 S.58

³⁷ siehe Elias 1976/2 S.406

³⁸ E. Panofsky charakterisierte das zentralperspektivische Konstruktionsprinzip treffend als symbolische Form, d.h. einen geistigen Bedeutungsinhalt. Siehe Panofsky 1980 S.108

³⁹ siehe Steiner 1991 S.440

⁴⁰ Eberle 1986 S.93

notwendig endlichen Erfahrungsraumes vermittelt. Die Körper im Feld der Wahrnehmung werden ihres konkreten Inhaltes entkleidet und zu Punkten im Raum, deren Lage mathematisch-geometrisch bestimmbar ist. Die Dinge haben ein funktionales und kein substantielles Sein mehr, da sie strukturell gleichartig sind.⁴¹

Das Orientierungssystem der traditionellen Gesellschaft, ein Konglomerat aus religiösen und gemeinschaftlichen Regeln, überschaubaren Sozialbeziehungen, Ritualen und Mythen, wurde sukzessive durch individualisierte interpersonale Beziehungen abgelöst, in denen sich neue Sicherheiten und Ängste herausbildeten, die um die symbolische Form des homogenen Raumes gruppiert waren. Wirklichkeitsinterpretation war in der traditionellen Gesellschaft zentral von der direkten Umgebung abhängige Weltwahrnehmung, wobei die Sinne als Schöpfer einer authentischen, außerhalb des Subjekts existierenden Welt fungiert hatten. Neuzeitlich wahrgenommene Wirklichkeit ist demgegenüber eine subjektive Schöpfung nach objektiven Regeln. Die Form der Wahrnehmung ist das stabilisierende allgemeine Element, während das inhaltliche Moment subjektiv wird, immer wieder neu hergestellt werden muß und prinzipiell der Täuschung ausgesetzt ist. Die Konzentration auf das Auge ist eine Reaktion auf die verlorene Gewißheit und das neue Bewußtsein der Täuschbarkeit und drückt ein Bedürfnis nach Sicherheit durch soziale und wissenschaftliche Objektivierung aus. Das Auge ist ein Kontrollinstrument und zugleich der wichtigste Bezugspunkt einer neuzeitlichen Identität.

Erweitert in die Bereiche des sozialen Lebens, ist die Kulturpraktik der zentralperspektivischen Raumkonstruktion nicht nur eine Möglichkeit in zweidimensionalen Zeichnungen die Illusion eines dreidimensionalen Raumes zu erzeugen, sondern ein Ordnungsverfahren. Das kognitive Schema eines homogenen Raumes ist die Voraussetzung für den modernen naturwissenschaftlichen und ästhetischen Bezug zu Natur. Gelöst aus traditionellen religiösen und mythischen Vorstellungen, wird Natur Gegenstand der Naturwissenschaft und der Ästhetik, die sie ihren Zwecken unterordnet. Natur wird in diesen Diskursen einerseits nach dem Ziel der faktischen Herrschaft und andererseits als Quelle von Lust und damit auch der Herstellung moderner Transzendenzerfahrung und zur Kompensation der negativen Folgen des Modernisierungsprozesses organisiert.

Mit der Etablierung des ‚reinen Auges‘ entsteht eine Distanz zur betrachteten Natur, d.h. zu den Modalitäten der Reproduktion und zur eigenen Körperlichkeit, das die Kontrolle eigener Affekte und die gedanklichen Distanz des Menschen zu sich selbst als Selbstreflexion beinhaltet. Der Gewinn an Distanz geht einher mit der Veränderung der sinnlichen Konfiguration zugunsten des Auges, das als Instrument der Selbstbeobachtung und der sozialen Kontrolle trainiert, zugleich aber auch als Quelle von Lustempfindungen gestärkt wird. Mit der Konzipierung eines in sich widerspruchsfreien, d.h. von besonderen Qualitäten der Gegenstände gereinigten, räumlichen Ensembles zu einer unendlichen Erfahrungswelt mit einer mathematischen Unendlichkeitsvorstellung wird die größtmögliche Beherrschbarkeit der Wahrnehmungsgegenstände aufgebaut.

3.2. Zentralperspektivische Darstellungspraktiken

Im Prozeß der Anwendung und Verbreiterung dieser kognitiven Ordnung wurde das Verhältnis des Menschen zu sich und seiner Welt vollständig umgestaltet - eine Entwicklung, die sehr lange dauerte und auf den verschiedensten kulturellen Techniken basierte. Die Idealisierung der Natur durch die Landschaftsmalerei, die Präsentation des Fremden durch die Laterna Magica, die Etablierung des Menschen als Herrscher des Wahrnehmungsraumes, etwa im Panorama, und die Einübung des Sehens mit den technischen Mitteln der exakten Zeichnung waren Schritte auf dem Weg zur heutigen ‚Unhinterfragbarkeit‘ der zentralperspektivischen Wahrnehmung.

Über lange Zeit war das Interesse an der zentralperspektivischen Methode wissenschaftlich oder künstlerisch, erst im 18. Jahrhundert prägte das Thema Zentralperspektive ‚den gesamten bürgerlich-höfischen Kulturbetrieb‘, weil es in einer ‚Mischung aus privater Neugier, mondäner Unterhaltung sowie ernsthafter Naturforschung und theoretischen

⁴¹ Das Postulat der Homogenität weitet sich über den Raum auf die Zeit aus. Beides wird von der konkreten Erfahrung abgetrennt und in gleiche, berechenbare Abschnitte unterteilt, die in endlosem Prozeß aufeinander folgen. Das unendliche Raum-Zeit-Kontinuum ist durch

scher Reflexion⁴² in viele Bereiche des gesellschaftlichen Lebens eindringen konnte.

Die Camera obscura⁴³ substituierte als mechanische Übersetzung des Sehens das Auge und produzierte objektive Wirklichkeitsbilder und diente als ein Handwerkszeug der Abbildung, als ein Spielzeug der höfischen Kultur und als Instrument präziser wissenschaftlicher Beobachtung.⁴⁴ Die Camera obscura war sukzessive von der dunklen Kammer⁴⁵ zur umgebauten Sänfte, zur Vorrichtung, die über den Kopf gestülpt werden mußte, bis hin zur Box⁴⁶, die dem Körper des Wahrnehmenden als Äußeres gegenübertrat, entwickelt worden. Mit der transportablen Camera obscura, wie sie Johann Zahn 1665⁴⁷ in seiner Schrift über die Optik abbildete, wurde das Hilfsmittel zum körperfremden, äußerlichen Mittel, das nur noch bedient werden mußte.

An diesem Instrument, das lediglich zum ‚objektive Sehen‘ anleiten sollte, zeigt sich die Dichotomisierung der Kultur, die für die Interpretation von A. Fancks Filmen einen wichtigen Schlüssel darstellt. Die verschiedenen Nutzungen der Camera obscura, von der geographischen und landschaftskartierenden wissenschaftlichen Funktion, über die Erstellung malerischer Ansichten zur Demonstration eigener Welt- und Reiseerfahrung bis hin zum höfischen Spielzeug, haben für den Nutzer eine jeweils verschiedene Distinktionskraft und damit auch gesellschaftliche Wertschätzung. Das wird bei dem Darstellungspendant zur Camera obscura, der Laterna Magica noch augenfälliger.

Die Camera obscura war eine zentrale Technik, mit der das zentralperspektivische Sehen geübt wurde und deren allgemeine Kenntnis und Handhabung eine Vorstellung von der Objektivität der Abbildung verbreiten konnte. Dieses Instrument der Abbildung von Wirklichkeit wurde schon sehr früh von der Projektion von Bildern mit Hilfe einer künstlichen Lichtquelle durch die ‚Laterna magica‘ ergänzt. Das Projektionsverfahren⁴⁸ der Laterna magica war, wie die älteste bekannte Vorführung einer Reihe von Bildern durch den Mathematiklehrer Andres Tacquet (1612-1660) im Jahr 1653 mit Bildern seiner Chinareise in Löwen zeigt, schon früh bekannt. Der Lichtbildervortrag von A. Tacquet zeigt eine über Jahrhunderte übliche Verwendungsform: den informativen und bildenden Vortrag, oft als Vermittlung von Fremdem.

Die zweite Nutzungsform war die bewußte Täuschung in der Erzeugung von realistischen Illusionsbildern. Der Geisterseher Schröpfer beispielsweise, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Leipziger Klostersgasse ein Kaffeehaus führte, nutzte das versteckte Projektionsgerät bei seinen nekromantischen (heute spiritistischen) Sitzungen. Nachdem einige Alkoholika konsumiert worden waren, wurde der Raum verdunkelt und der vorgeladene Geist eines Verstorbenen erschien über einem Altar. Die Gäste, darunter auch einige, die mit sehr kritischen Absichten gekommen waren, fanden nicht heraus, daß dieser Geist mit einer Laterna Magica von hinten gegen aufsteigenden Rauch projiziert wurde.⁴⁹

Von Mitte des 19. Jahrhunderts an gab es den Beruf des Vortragsreisenden, der mit seinem Publikum ‚komplette Reisen mit dem Medium Bild - durch den Orient, durch Asien, nach Ägypten oder nach Afrika‘⁵⁰ unternahm. Die Vorträge wurden durch die Presse und durch Flugblätter angekündigt und in einem Theatersaal abgehalten. Auf der Bühne war eine große, transparente Leinwand gespannt, hinter der, für den Zuschauer verborgen, mehrere Projekti-

mechanische Gesetze beherrscht, die mir Hilfe der Mathematik bestimmbar sind. Siehe Eberle 1986 S.89

⁴² siehe Busch 1989 S.109f

⁴³ Die Camera obscura tauchte schon in einer Abhandlung des arabischen Gelehrten Ibn al Haitam (965-1039), auch Alhazan genannt, über die Beobachtung einer Sonnenfinsternis auf. Er hatte das Problem nicht direkt in die Sonne schauen zu können dadurch gelöst, daß er in einem abgedunkelten Zimmer die Sonne durch ein enges, rundes Loch auf die gegenüberliegende Wand projizierte. (siehe Zglinicki 1979 S.45f und Busch 1989 S.93ff) Bei R. Bacon (1214-1294) tauchte das Prinzip erneut auf, aber erst der Architekt Filippo Brunelleschi (1377-1446) entwickelte die Camera obscura soweit, daß er mit Hilfe dieser Apparatur die Methode der zentralperspektivischen Konstruktion entwickeln und systematisieren konnte. Busch ist der Meinung, daß Leonardo da Vinci die Camera obscura erfunden hat. Siehe Busch 1989 S.89 und S.100f

⁴⁴ siehe Busch 1989 S.104

⁴⁵ siehe die Abbildung bei Busch 1989 S.110

⁴⁶ siehe die Abbildung bei Busch 1989 S.104

⁴⁷ siehe Busch 1989 S.105

⁴⁸ Als Maschine erfunden wird sie nach F. Zglinicki von dem niederländischen Physikers Christian Huygens (1629-1695). Siehe Zglinicki 1956 S.55

⁴⁹ siehe Zglinicki 1956 S.67

⁵⁰ Scheurer 1987 S.51

onsmaschinen standen, die Überblendungen und ungewöhnliche Effekte ermöglichten. Der Vortragsstil war eine Mischung aus Unterhaltung und Belehrung, zugeschnitten für den wissenschaftlich nicht gebildeten, aber interessierten Laien. Die gebotenen Phänomene bestanden aus einer Mischung von Belehrung und Unterhaltung, da die Erzeugung von Effekten im Dienst einer Inszenierung von Wirklichkeit ein zentrales Anliegen der Vorführungen war.

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die *Laterna Magica* von ihrem Ruf als Illusions- und Schauergerät gelöst und war vollständig in die bürgerliche Kulturvorstellung integriert; sogar Schulen wurden mit dem Gerät ausgestattet. Endgültig mit der Etablierung einer Projektionsfachzeitschrift 1877 durch die Herstellerfirma Liesegang in Düsseldorf war die ‚Schreckenslaterne‘ des 18. Jahrhunderts als ein seriöses wissenschaftliches Gerät anerkannt.

Das fotografische Verfahren als Kombination der *Camera obscura* und lichtempfindlicher Stoffe wurde im 19. Jahrhundert durch Amateurwissenschaftler und Bastler entwickelt. Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) versuchte mittels der *Camera obscura* Bilder zu erzeugen, diese fotografisch auf eine Druckplatte zu ätzen und als Druck zu vervielfältigen. Es ging ihm in erster Linie um eine möglichst realistische und detailgetreue Abbildung der Natur, um ein Netzhautbild.⁵¹ J.N.Niépce arbeitete mit Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) zusammen, der schwerpunktmäßig an einem ‚natürlichen Automatismus der Reproduktion‘ interessiert war und sich auf die ‚Einfachheit und Wahrheit‘ der Natur berief, die sich mit dem fotografischen Verfahren selbst abbildete.⁵²

Der englische Fotopionier William Henry Fox Talbot (1800-1877) hatte die Technifizierung der Aufzeichnung des flüchtigen Augenblicks zu seinem vorrangigen Interesse erklärt. Er wollte die Außenwelt ‚einfangen‘, ‚bannen‘, ‚festhalten‘⁵³ und publizierte, um sich von den künstlerisch manipulierten Daguerreotypien abzusetzen - schon in den ersten Entwicklungsschritten des neuen Mediums wurden die Positionen im Feld besetzt - ein Buch mit Photographien, das er ‚Pencil of Nature‘ nannte. Die Photographien wurden ausführlich erläutert, die Umstände der Aufnahme mitgeteilt, so daß aus der Abbildung ein Dokument mit für damalige Verhältnisse befremdender Detailgenauigkeit wurde.⁵⁴

Die erste Generation naturwissenschaftlich inspirierter Fotografieanhänger bewunderte weniger die dargestellten Inhalte, sondern eher den ‚fotografischen Prozeß und die geheimnisvolle Erscheinung des exakten Bildes auf der Platte‘⁵⁵ als Sprache der Natur. Diese naturwissenschaftlich interessierten Bastler verbesserten sukzessive Material und Verfahren zu Beginn des 19. Jahrhunderts und testeten die Möglichkeiten des neuen Mediums. Der Kunstkritiker Julius Manien (1804-1874) bestimmte den Standort des fotografischen Verfahrens als den Zeitpunkt in der Geschichte, wo der Mensch die Natur, im Fall der Fotografie, das Licht, dazu bringe, für ihn zu arbeiten. Der Mensch werde zum Weltenschöpfer, indem er Meister der kontrollierten Anwendung der Naturprozesse würde.

Zugleich ist mit der exakten Abbildung von Wirklichkeit - die Betrachter von Bildern erstaunten darüber, daß sie auf dem Bild die Wirklichkeit genauer oder detaillierter sahen - ein Zustand erreicht, wo die äußere Welt dem Menschen lückenlos zur Verfügung zu stehen schien. Das fotografische Bild wurde als das Produkt eines nichtintentionalen chemo-physikalischen Reproduktionsprozesses, als ein perfektes Analogon der Wirklichkeit interpretiert: die Wirklichkeit, Natur- als auch gesellschaftliche Erscheinungen, wurde durch das Verfahren objektiviert. Eine flüchtige und unüberschaubare Welt konnte mit naturgesetzlicher Widerspiegelung festgehalten werden, so daß sich die subjektive Wahrnehmung am objektiven Bild bestätigen konnte.⁵⁶ Die Objektivität und Verallgemeinerbarkeit konnte durch ein von der subjektiven Sinnlichkeit völlig losgelöstes technisches Verfahren hergestellt werden. Die Fotografie schien wirklicher als die bloße Wahrnehmung und lieferte das perfektere und detailliertere Wirklichkeitsabbild, da sie unabhängig vom subjektiven Auge das Ergebnis eines nicht intentionalen chemo-physikalischen Prozesses war.⁵⁷

⁵¹ siehe Busch 1989 S.194

⁵² siehe Busch 1989 S.196

⁵³ siehe Busch 1989 S.191f

⁵⁴ siehe Busch 1989 S.202

⁵⁵ Busch 1989 S.221

⁵⁶ siehe Busch 1989 S.203

⁵⁷ siehe Kersting 1989 S.51

Das Gefühl von subjektiver Macht über die Wirklichkeit, legitimiert durch das technische Instrument⁵⁸, bedeutete zugleich einen weiteren Schritt der Entmachtung subjektiver Sinnlichkeit. Die Fotografie war als objektive Kunst des Beobachtens ein Baustein der Etablierung des identischen Selbst im 19. Jahrhundert, insofern die Natur zum Objekt⁵⁹ wurde und der Mensch sich selbst zum Erkenntnisobjekt erhob und zivilisatorisch formte.

Für den Menschen des 19. Jahrhunderts war mit der Fotografie historisch der Moment erreicht, an dem durch die scheinbare Abwesenheit menschlicher Intention und Subjektivität die Darstellung von Wirklichkeit einen objektiven Status zugesprochen bekam. Mit Hilfe des technischen Verfahrens, das der Natur ermögliche mit Licht selbständig die fotografische Platte zu beschreiben, sollte eine Generalinventur der sichtbaren Welt, ‚zumindest der Denkmäler, Stadtlandschaft und Naturlandschaften‘⁶⁰, vorgenommen werden.

Ganz analog zu A. Fancks Übergang von der Fotografie zum Film zog die Weiterentwicklung der Fotografie zum Film in ihren technischen Möglichkeiten der Wirklichkeitsdarstellung das bürgerliche Interesse auf sich. Anlässlich des Osnabrücker Stadtmarktes von 1897 wurden im Hotel ‚Drei Kronen‘ 14 kurze Filme vorgeführt, die alltägliche Vorgänge zeigten, so zum Beispiel: ‚Ein Portal der Firma Stollwerck in Köln, die Arbeiter begeben sich während der Mittagspause heimwärts. Interessant ist die Allee im Jardin des plantes in Paris, die Ankunft eines Dampfers in Newyork, eine Newyorker Straßenszene, Tigerfütterung im Zoologischen Garten, eine Pferdeschwemme und vieles Andere‘⁶¹. Die ‚Osnabrücker Zeitung‘ hob am 15.3.1897 besonders die Bewegung hervor, wie das Spritzen des Wassers am Fuß eines Jungen, der ein Boot an Land zieht, oder das vom Wind bewegte Laub.

Die Adaption des neuen Mediums Film vollzog sich analog zur Fotografie: Dort war es ebenfalls die Bewunderung der Detailgenauigkeit, die den gebildeten Zeitgenossen faszinierte. Die ‚Osnabrücker Volkszeitung‘ zeigte sich begeistert von der Möglichkeit, ‚lebende Szenen naturgetreu‘, d.h. ‚wie sie sich in Wirklichkeit im täglichen Leben ereignen‘ würden, wiedergegeben zu finden. Das bildungsbeflissene Interesse konzentrierte sich allerdings in erster Linie auf den Apparat, ‚welcher geeignet‘ sei, ‚das Interesse weiterer Kreise in höchstem Maße für sich in Anspruch zu nehmen‘⁶², der diese Natur- und Wirklichkeitstreue herstellt und dessen Konstruktion ‚bereitwilligst erläutert‘ würde. Das ‚Osnabrücker Tageblatt‘ empfahl besonders den ‚Leitern der hiesigen Anstalten‘ das ‚Interesse der Schüler‘ auf diese ‚hochinteressanten Eindrücke‘ zu lenken.

3.3. Der Anspruch der Wirklichkeitsdarstellung

Das Paradigma von der Echtheit der A. Fanckschen Naturaufnahmen basiert auf der Selbstverständlichkeit, mit der der moderne Mensch die zentralperspektivische Abbildung als eine exakte Wiedergabe von Wirklichkeit interpretiert. Die Fotografie erschien den Zeitgenossen als das Verfahren, mit dessen Hilfe Natur und die gesamte sichtbare Welt unabhängig von Subjekt und von historischen und gesellschaftlichen Formungen in ihrer wirklichen Erscheinung abgebildet werden könne. Die historische Rekonstruktion von Aspekten dieser modernen Wahrnehmungsstrategie zeigte, daß die zentralperspektivische Wirklichkeitsabbildung historisch relativ zur Entwicklung des modernen Menschen, der modernen Gesellschaft, des kapitalistischen und wissenschaftlichen Wertehorizonts entstanden ist und sich allgemein durchsetzen konnte.

Aus dem neutralen, raumvermessenden Blick, der zugleich eine symbolische Form der Weltaneignung darstellt, ist die Lust der Berührung eliminiert, die soziale und wissenschaftliche Objektivierung von Welt angelegt und damit nach dem Verlust der alten religiösen und sozialen Sicherheiten ein Ordnungsverfahren erarbeitet, das Wirklichkeit und speziell Natur für das Individuum verfügbar und genießbar macht. Der traditionelle Blick auf Natur sucht in ihr Zeichen, las die Naturphänomene wie eine Schrift und deutet sie als gottgesandte Verheißung oder Warnung, die

⁵⁸ siehe Busch 1989 S.227

⁵⁹ Natur wird zum Objekt insofern der ‚geregelte Diskurs der Wissenschaften und das technische Instrumentarium der Erkenntnisinstrumente‘ zwischen Mensch und Natur treten. Siehe Busch 1989 S.231

⁶⁰ siehe Busch 1989 S.218

⁶¹ Osnabrücker Tageblatt am 16.3.1897

⁶² Osnabrücker Tageblatt am 16.3.1897

immer auf die konkrete Lebenswelt bezogen ist. Die kontextunabhängige Deutung der zentralperspektivischen Wahrnehmung von Naturvorgängen benötigt eine Distanzierungs- und Abstraktionsfähigkeit, die sich erst in der Neuzeit herausbildet⁶³ und die durchgeistigte Natur entzaubern konnte. Die göttliche Gegenwart im Denken von Natur verlagert sich vom strengen zeichensetzenden Gott zum durchschaubaren, berechenbaren und gütigen Gott und schließlich zu einem sich immer weiter vervollständigenden wissenschaftlichen Erklärungssystem.⁶⁴ Dieses ‚natürliche‘, d.h. immanent verfahrenende Erklärungsprinzip, das die Naturphänomene aus einer Naturgesetzlichkeit kausal abzuleiten versucht, benötigt keinen Rekurs mehr auf Gott.⁶⁵ Die sichtbare Natur wird nicht als Manifestation eines machtvollen unsichtbaren Willens, sondern als ein erklärbarer und rekonstruierbarer Zusammenhang wahrgenommen.⁶⁶

Die Wissenschaften trainieren ein Wahrnehmungsverhalten, in der die äußere und innere Natur zum Objekt formiert wird und sich der Mensch⁶⁷ mit der Aneignung einer Reflexionsinstanz zum Erkenntnisobjekt selbst erhebt. Die zentralperspektivische Wahrnehmung in der Kunst, der Wissenschaft und im Zuge der Verallgemeinerung dieser Fähigkeit auch im Alltag ist eine Methode, die dem einzelnen Menschen in einer Zeit, in der die traditionellen Sicherheiten wie die Religion und die soziale Dimension überschaubarer Lebensumstände verloren gehen, eine Form von Ordnung anbietet. Es galt nicht mehr: Ich bin Teil einer Dorfgemeinschaft in einer von Gott verbürgten Ordnung, sondern ich gliedere mich in eine Ordnung ein, die ich mir nach den gleichen abstrakten Prinzipien wie alle anderen visuell angeeignet und bewertet habe. Die Geometrisierung und Mathematisierung von Erscheinungen und Gegenständen im Raum wird zu der Methode der Bestätigung und Objektivierung des subjektiven Seheindrucks.

Das Postulat einer Subjekt und Kultur überschreitenden Objektivität, das der Fotografie und dem Film im Diskurs um die Abbildung von Wirklichkeit zugeschrieben wird, zeigt sich in der kulturhistorischen Betrachtung als das Produkt eines langen Lernprozesses der europäischen Modernisierung und einer radikalen Reduktion der Sinnlichkeit und der Objektwelt. Die kinematographische ‚reine‘ und ‚objektive‘ Darstellung von Natur und der kontemplative Genuß dieser Bilder sind eine unreflektierte Übernahme der an Kunst und an zentralperspektivischen Maschinen trainierten ästhetischen Wahrnehmung, die ein Herrschaftsverhältnis des Menschen zur inneren und äußeren Natur impliziert. Die distanzierende Augensinnlichkeit und die kognitiven Entwürfe über angemessenes Verhalten und eine naturgesetzlich geordnete Natur formen einen disziplinierten Menschen, der Natur einerseits rücksichtslos ausbeutet und andererseits als Landschaft kognitiv aneignet und kompensatorisch genießt.

Damit sitzt der von A. Fanck und der Mehrzahl der Filmkritiker vertretene Anspruch auf die Darstellung wirklichen Lebens und unberührter Natur dem auf, was sie bekämpfen, nämlich der modernen Welt mit ihrer spezifischen Wahrnehmung. Der Anspruch an die Naturdarstellung im Kino als Teil des Kampfes für eine neue Kultur, die gegen die Modernisierungen gerichtet ist, wird unter der historischen Perspektive zu einer sich selbst widersprechenden Forderung. Die ästhetische Aneignung von Natur reproduziert das Herrschaftsverhältnis der Moderne, sofern es nicht innerhalb des Aneignungsprozesses reflektiert wird. Auch der, in der aktuellen Diskussion, von E. Rentschler⁶⁸ vorgetragene Versuch den Bergfilm neu zu bewerten, schlägt aus historischer Perspektive fehl. E. Rentschler schreibt, A. Fanck gelinge es in seinen Filmen ‚unmittelbare Realitätserfahrungen‘ zu vermitteln, in Natur einzudringen und dennoch ‚ihre Geheimnisse zu wahren‘. Es sei seine besondere Fähigkeit mit dem kinematographischen Apparat in eine unberührte Bergwelt einzudringen und der Natur, die ohne Vermittlung der Kamera stumm bliebe, Leben und Beweglichkeit zu verleihen. Es sei dies eine ‚bemerkenswerte Variante des romantischen Transzendentalismus‘ die das ‚unbewußte Leben der Natur zu bewußtem Ausdruck‘⁶⁹ bringe. Die Formulierung des ‚unbewußten Lebens der Natur‘, die ‚Neubelegung der Interaktion mit der physischen Welt‘ und die Vermittlung ‚unmittelbarer

⁶³ siehe Begemann 1987 S.76

⁶⁴ siehe Groethuysen 1927 S.143-193

⁶⁵ zum Naturbegriff des 18. Jahrhunderts siehe: Nobis 1967 S.37-58 und Spaemann 1967 S.59-74

⁶⁶ siehe Begemann 1987 S.69

⁶⁷ Dieser allgemeine Mensch ist ein sozialer: Zunächst in der Renaissance ist es eine kleine Elite von kultur- und wissenschaftsbeflissenen Stadtbürgern. Je mehr Menschen sich an moderne, d.h. städtische, industrialisierte und distanzierende Lebensformen anpassen umso verbreiteter wird dieses Wahrnehmungsverhalten, das immer zugleich auch Selbstwahrnehmung und Selbstkonstituierung ist.

⁶⁸ siehe Einleitung, Rentschler 1992

⁶⁹ siehe Rentschler 1992 S.13

Realitätserfahrungen', die Rentschler Fancks Filmen attestiert, sind Sehnsüchte und Projektionen problematischer innerer und äußerer Natur.

Der zentralperspektivische Abbildungsmodus ist die unhintergehbare Form moderner medialer Darstellungsmodi, und die Selbstverständlichkeit, mit der wir diesen Darstellungsmodus akzeptieren und anwenden, täuscht über seine radikale Reduktion ebenso hinweg, wie darüber, daß es dem ‚normalen‘ beidäugigen Sehen nicht entspricht. Der Anspruch von A. Fanck, echte Natur, authentische sportliche Leistungen und reale Handlungen darzustellen, deckt sich mit der zeitgenössischen Teilöffentlichkeit, die die Funktion des Films in seinen dokumentarischen Möglichkeiten sehen. Die Konfrontation der Absicht und filmischen Leistung von A. Fanck mit den Bedingungen der Kulturtechnik Zentralperspektive zeigt, daß die Behauptung der Darstellung authentischer Wirklichkeit durch den Film in sich widersprüchlich ist. Zugleich zeigt die Rekonstruktion einzelner Aspekte des Diskurses, daß die Behauptung des richtigen Sehens und der objektiven Darstellung mit einem großen Distinktionsgewinn für den einzelnen Diskursteilnehmer verbunden ist. Der individuelle Gebrauch der Abbildungs- und Darstellungsmedien war nicht nur Teilhabe an bestimmten gesellschaftlichen Konventionen, sondern auch in starkem Maße eine Entscheidung für eine Positionierung im künstlerischen Feld.

Der A. Fancksche Anspruch der Darstellung von authentischer Realität enthält neben dem Vertrauen auf die technische Produktion von Wirklichkeit den Aspekt der Echtheit der Aufnahmen der sportlichen Leistungen seiner Darsteller und von schöner und erhabener Natur. Die Kritiken zeigen, daß A. Fanck diese Darstellung gelungen ist. Béla Balázs, der im Vorwort zu Arnold Fancks Filmbuch ‚Stürme über dem Montblanc‘ von 1931 zum ‚Fall Dr. Fanck‘ Stellung nimmt, bringt diese spezifische Leistung A. Fancks und damit auch dessen originären Beitrag zur Filmgeschichte auf den Punkt. Nach B. Balázs kann der Film anders als die Malerei oder die Bühne die Masse und das Erhabene darstellen: „Das Pathos der Größen ist eine Wirkung, die keine andere Kunst so wie der Film ausüben kann. Ein wogendes Meer, ein Gletscher über Wolken, ein Wald im Sturm oder die schmerzende Unendlichkeit einer Wüste sind Bilder, vor denen man Aug in Aug mit dem Kosmos steht. Die Malerei kann diese überwältigende Monumentalität nicht haben, weil das stehende Bild dem Zuschauer ermöglicht, einen Standpunkt, eine feste Position ihm gegenüber zu finden. Aber in der unheimlichen Bewegung dieser kosmischen Größen erscheint der Rhythmus, der Wellenschlag der Ewigkeit, in dem das betäubte Menschenherz untergehen muß.“⁷⁰ In solchen Filmen werde das ‚Gesicht der Erde‘ gezeigt, ‚die Physiognomie des Erdballs, des Himmelskörpers, der, im Sternraum der Unendlichkeit schwebend, das kleine Getier der Menschen auf seinem Rücken‘⁷¹ trage. Diese Beobachtungen unterstreichen B. Balázs These von der Undarstellbarkeit des Erhabenen in den klassischen Künsten. Das Große, Erhabene, Gewalttätige würde den Rahmen sprengen oder wie B. Balázs sehr treffend zusammenfaßt: Der Betrachter findet gegenüber dem gemalten oder fotografierten Großen einen Standort. Es liegt in den Regeln der zentralperspektivischen Konstruktion: Das gerahmte Erhabene wird unweigerlich zum Schönen. A. Fanck ist für B. Balázs derjenige, der die Naturerhabenheit darstellen kann. Er habe ‚zum ersten Mal das Riesenpathos kosmischer Naturgröße im Film erstehen lassen‘, so daß der Rezipient ‚Aug‘ in Aug dem finstern Weltall⁷² gegenüberstehe.

A. Fancks ‚freier Schnitt‘, die souveräne Kameraführung und der Anspruch immer neue und immer ungewöhnlichere Bilder und Kamerapositionen zu präsentieren, erfüllt beispielhaft die Bedingungen, mit denen das Gefühl des Erhabenen über eine Desorientierung und Überraschung des damaligen Zuschauers möglich war. Mit einer Filmsequenz vom Ende des Films ‚Der heilige Berg‘ will ich eine solche Passage beispielhaft vorführen.

‚Der Freund‘ und Vigo sind nach der Entdeckung der scheinbaren Untreue Diotimas, wie der Zwischentitel (Schrift 110: ‚Vor der furchtbaren Santo Nordwand‘) verdeutlicht, am Fuß des Berges angekommen. Bild 110.1 zeigt für vier Sekunden eine Felswüste in der eine Orientierung schwer fällt und auch die Bergsteiger nur schwer erkennbar

⁷⁰ Balázs 1924 S.86f

⁷¹ siehe Balázs 1924 S.87

⁷² siehe Balázs 1931

sind. Ein kleines Schneedreieck mit zwei sich bewegenden Punkten ist einzige Orientierungsmöglichkeit. Die Konturen der Felsmassen sind nur erahnbar, und die Spitze der Sehpypamide ist ebenfalls scheinbar ortlos. Die Menschen sind aus dem Zentrum gerückt und werden vom Wirrwarr der Steinmassen bildlich erschlagen.

Das nächste Filmbild zeigt den schneebedeckten Fuß einer Felswand für drei Sekunden. Die Bergsteiger sind auf dem weißen Untergrund gut auszumachen. Der Bildausschnitt ist von der Totale zur Halbtotale verkleinert und wird im nächsten Bild (110.3) auf eine halbnah Einstellung verringert. Die Tätigkeit der Freunde, sie ziehen ihre Skier aus und bereiten sich für den Aufstieg vor, ist in der zwei Sekunden währenden Einstellung gerade so auszumachen. Es folgt ein zweisekündiger Blick (110.4) auf eine schwarze Felswand, wobei Schnee von oben herunterfällt. Diese Bilderfolge wird wiederholt, wobei die beiden Männer für fünf Sekunden bei Ihrer Tätigkeit gezeigt werden, während der Schneefall vor der Felswand wieder nur einen Augenblick eingeblendet wird. Mit der Einstellung 110.7 werden für eine Sekunde erneut die beiden Männer gezeigt, danach sieht der Zuschauer zwei Sekunden in das skeptische Gesicht Vigos und aus dessen Perspektive folgt ein zwei sekündiger Schwenk die Felswand nach oben.

A. Fanck setzt dieses Verfahren in der folgenden Darstellung der Bergersteigung fort. Ein schneller Wechsel der Bilder, einer kurzen Einblendung einer Totalen, die einen Kletterer an einer senkrecht abfallenden Wand zeigt, folgt schockhaft unvermittelt die zweisekündige Nahaufnahme einer Hand, die im Schnee nach einem Halt sucht.

Diese Filmbilder sind so geschnitten, daß der Zuschauer einen Eindruck von der Zielstrebigkeit der Freunde, von der besorgten Skepsis Vigos und wenn nicht der Aussichtslosigkeit, so doch zumindest den unüberschaubaren Schwierigkeiten des Unternehmens bekommt. Der Zuschauer erhält in diesen Bildern nicht die geringste Chance einer Verortung oder eines Überblicks. Zusätzlich zu der Schwierigkeit, sich in der tendenziell rahmensprengenden Aufnahme zu orientieren, sind die Aufnahmen nur ausgesprochen kurz sichtbar und erzeugen als Schockmomente eine Verunsicherung und damit die Ausgangssituation des Erhabenen. Im Gegensatz zu den Bergsteigern, die eine Blickorientierung herstellen und durch ihre konkrete Tätigkeit und das Selbstgefühl eines funktionierenden Körpers diese Unsicherheit überwinden konnten, war der Kinozuschauer dieser Desorientierung hilflos ausgesetzt. Er konnte lediglich seine bisherigen Seherfahrungen mobilisieren – für den damaligen Zuschauer waren die Filme A. Fancks, mit ihren relativen schnellen Schnitten und den oft nicht konventionellen Perspektivwechseln, etwas grundsätzlich Neues. Die Wirkung des Erhabenen wird nicht über das einzelne Kinobild erreicht, sondern über die spezifische Kinosituation: dem Zusammenspiel von völliger körperlicher Ruhigstellung und einem ungewohnten Seherlebnis.

Der Genuß der A. Fanckschen Erhabenheitsdarstellung basiert auf einer doppelten Täuschung: der Vortäuschung echter Natur im zentralperspektivischen Bild und der Illusion der Aufhebung der zentralperspektivischen Reduktion durch den Film. Der von B. Balázs positiv konnotierte Verlust eines festen Standortes im Kino entsteht durch die ‚Geschwindigkeit der Sukzession bei der Projektion der Bilder im Kino‘⁷³.

⁷³ siehe Rudel 1985 S.20f und Fischer 1997 S.95f

4. Die Charakterisierung von Diotima

4.1. Naturwesen Frau

Der Film ‚Der heilige Berg‘ beginnt mit der Bestimmung des Wesens der Frau. Nach der Aufzählung der Mitwirkenden zeigt das erste Bild (BILD 1.6) für vier Sekunden in Leinwandgröße das Gesicht einer Frau mit geschlossenen Augen. Sie wirkt versunken, meditativ und ruht in sich, das Gesicht scheint aus einer anderen Welt und hat etwas von einer Totenmaske. Der Zuschauer hat eine Vorstellung von der Person, die durch den folgenden Zwischentitel charakterisiert wird: „Dort wo der Fels steil und trotzig in die Brandung abfällt - ist ihre Heimat" (SCHRIFT 2). Diese Heimat wird als das weite und schöne Meer, ‚das wilde, - in grenzenlose Fernen schweifende‘¹, wie der Kommentar von A. Fanck präzisiert, vom Ufer aus zelebriert. Damit werden die kulturellen Wahrnehmungsschemata: das Meer ist ewig, endlos und brandet in immergleicher Bewegung an den Fels, es ist der Urgrund alles Seins, angesprochen. In dieser wilden und ursprünglichen Umgebung wird sich der moderne Mensch seiner Beschränktheit und Sterblichkeit bewußt, erfährt sich aber auch als Teil eines Ganzen.

Die nächste Schrifttafel (SCHRIFT 3) klärt über ein weiteres Verhältnis von Meer und Frau auf: „Das Meer ist ihre Liebe, das wilde grenzenlose.“ Die Innigkeit dieser Liebe zeigt das folgende Bild (BILD 3.1): eine Meereslandschaft mit einem Fels im Vordergrund, wobei ein Fünftel des Bildes Meer und der Rest Himmel ist, in das Diotima sehr langsam eingeblendet wird. Die Frau füllt die ganze Bildfläche aus und bekommt so selbst die Dimension eines Landschaftsbildes. Diotima sitzt auf einem Felsen, hat beide Arme um die Knie geschlungen und blickt versunken in die gleiche Richtung wie der Zuschauer, nämlich auf das Meer. Diese Haltung meditativer Naturbetrachtung wird noch gesteigert, indem sie langsam ihren Kopf in die rechte Hand senkt. Der Kamerablickpunkt ist weit unten, so daß der Horizont riesig ist und die Weite und Einsamkeit der Meereslandschaft hervorsticht. Die im Zwischentitel angekündigte Liebe der Frau zum Meer wird bildlich als Verschmelzung umgesetzt: die Frau versenkt sich in die Natur und wird gleichzeitig mit der Einblendung ins Bild, d.h. ins Wasser eingesenkt. Die Einblendung Diotimas betont die Verbundenheit, das Verschmelzen Diotimas mit dieser Heimatnatur. In weniger als einer halben Minute ist Diotima in wesentlichen Zügen durch die Verbindung von Text und hintereinander geschnittenen Naturfotografien als die einsame, besondere Frau, die sich in abweisender, menschenfeindlicher Natur heimisch fühlt, also ebenfalls wild, stark und entschlossen ist, charakterisiert. Diese Charakterisierung ist mit filmischen Mitteln durch die Vorherrschaft von Totale und weichen Überblendungen bestimmt.

Diotimas Blickrichtung, der Zuschauer sieht die Frau von der Seite, aber auf ihren Hinterkopf, suggeriert, daß Frau und Kinobesucher gemeinsam von weit oben durch Felsen hindurch auf den Strand und das Meer sehen (BILD 3.2). Auf der linken Bildseite spiegelt sich die Sonne im Meer, rechts wird das Bild durch eine Felswand begrenzt. Während in den bisherigen Aufnahmen ein Ganzes den Ausschnitt füllen sollte und der Vordergrund fehlte, fokussieren die folgenden Einstellungen auf den Übergang zwischen Vorder- und Mittelgrund: Ein Stein wird von sonnenglitzernden Wellen umspült (BILD 3.3); das Licht der Sonne glitzert in den Wellen wie Sternenstaub; hinter einer von Steinen gerahmten Weide blinkt die Sonne. (BILD 3.4) Die Weide und Diotima haben eine ähnliche Form, sie kauern am Meeresstrand und scheinen Bestandteil ein und derselben Naturordnung. Durch die Wiederholung der Einblendung der Frau in die Meereslandschaft (BILD 3.5) werden die vorhergehenden ‚schönen Naturphotografien‘ in einen Zusammenhang mit der Frau gebracht.

Die wilde Natur wird durch Bildausschnitt und Reihenfolge auf die menschlichen Verhältnisse zurechtgeschnitten. Zugleich wird der Mensch naturalisiert, indem er mit der Natur seines Herkunftsraumes in eine kausale Abhängigkeit gestellt wird. Diotima wird so in der Natur plaziert, daß sie als ‚natürlicher‘ Bestandteil einer ursprünglichen, d.h. nicht kulturierten, wilden, grenzenlosen Meernatur wahrgenommen werden kann und ihr Charakter als Frau durch die elementare Kraft der Szenerie geprägt ist. A. Fanck mobilisiert hier ein zeitgenössisch gängiges Wahr-

¹ Fanck 1925

nehmungsmuster für die Frau als Wasserwesen². In den zwanziger Jahren sind besonders Schemata aktiv, in denen die Frau als Nymphe, Melusine, Undine, Sirene oder Nixe in direkte Nähe zu Natur gerückt wird und sie als Symbol erotischen und naturhaften, d.h. des noch nicht zivilisierten Menschen wahrgenommen werden kann³.

Der Topos weiblicher Naturhaftigkeit begleitet den Prozeß der Zivilisierung immer wieder rekurrierend auf das idealistische Konstrukt des naturgegebenen Gefängnisses der Triebe und der menschlichen Befähigung zur Herrschaft des Intellekts. Platon vergleicht im Dialog ‚Timaios‘⁴ das Weltall mit einem Tier, spricht dem ‚Weltalltier‘ eine weibliche Seele, die Weltseele zu, die der Urgrund der Bewegung im Weltall, das Bindeglied zwischen ‚den unwandelbaren, ewigen Formen und der wandelbaren, vernunftbegabten, zeitlichen Welt der Natur‘ sei und die über den ihr unterworfenen Körper herrsche. Im Neuplatonismus wird mit Plotin (204-270) die Seele geteilt und der höhere Teil des Menschen der Seele mit den göttlichen Ideen zugesprochen, während der untere Teil die Erscheinungswelt erzeuge. Die maßgebenden christlichen Traditionen konnotieren den Bereich des Geistes und der Ideen männlich, im Gegenzug Natur und Materie weiblich.

Der Dualismus von Leib und Seele verschärft sich im Mittelalter, da die Ursünde des Menschen mit seiner Leiblichkeit gleichgesetzt wird und körperliche Begierden als Urgrund aller Sündhaftigkeit gelten. Geschlechtliches Begehren und unkontrollierte Sinnlichkeit werden von dem maßgeblichen Scholastiker Thomas von Aquin als Inbegriff des Teuflischen und als Zeichen von Animalität gewertet, da ‚der Mensch im Geschlechtsakt tierisch‘ würde, ‚weil er die Lust am Akt und die Glut der Begierde nicht durch Vernunft zügeln‘⁵ könne. Diese Leibfeindlichkeit prägt den Umgang mit dem Körper, ist ein Instrument sozialer Distinktion und führt zu einer weitreichenden Diskriminierung der Frau, der als biblische Eva die Schuld am Sündenfall und an der Paradiesvertreibung zugesprochen wird. Die Frau, so dieses mittelalterliche Verstehensmodell, behindere als Verkörperung der Sündhaftigkeit mit ihrer weiblichen Verderbtheit, Lasterhaftigkeit und Genußsucht den Mann am gottgefälligen und asketischen Leben. Thomas von Aquin stellt fest: ‚Die Frau ist wegen der Schwäche ihres Verstandes wie auch ihres Körpers dem Manne untergeordnet‘ und folgert: es ‚steht fest, daß das Weib dazu bestimmt ist, in der Botmäßigkeit des Mannes zu leben, und daß sie keine Macht über sich selber hat‘⁶. Die Naturnähe der Frau beinhaltet eine Affinität zum Tierischen, d.h. eine Existenz ohne Verstand und Seele, die aus einer angenommenen Schwäche für leibliche Begierden abgeleitet wird.

Aus historischer Perspektive zeigt sich die Naturverhaftetheit Diotimas als eine Rolle, die der Frau im Kontext zunehmender Disziplinierung der Natur des Menschen zugeschrieben wird. Die Etablierung der bürgerlich-industriellen Gesellschaft erfordert eine starke Kontrolle von Körper und Trieben, so daß der Körper, ‚als Reservoir des Naturhaften‘ in eine unterirdische Geschichte der Herrschaft gedrängt wird. ‚Mit dem Verschwinden des Körpers werden die Frauen als die Repräsentantinnen des im Zivilisationsprozeß exkommunizierten Körpers zu Natur- und Körperwesen erklärt, während der Mann explizit als Kultur- und Verstandeswesen definiert ist.‘⁷ Die ‚Natürlichkeit der neuen Frau‘ der zwanziger Jahre schließt an einen Diskurs⁸ an, der im Kontext der neuzeitlichen Modernisierung die Frau und das Weibliche als ein Reservat der Natur thematisiert. Die Symbolisierungen des Weiblichen korrelieren mit den Sehnsüchten nach Entgrenzung und Auflösung, für den von den Forderungen zivilisatorischer

² K.Theweleit untersucht in seiner Studie ‚Männerphantasien‘ (1977) die Darstellungen der Frau im Zusammenhang mit Wasser und konstatiert ‚einen Fluß ohne Ende und riesig breit, der so durch die Literaturen fließt‘ (Theweleit 1977 S.292). Immer wieder erscheine die Frau aus dem Wasser, als Wasser, als kühlendes Meer, reissender Strom, unbegrenztes Gewässer, immer Verlockung und Gefahr für den Mann konnotierend.

Mit der Zuordnung von Wasser und Weiblichkeit als Naturnähe der Frau ist die Gefährdung des Mannes konnotiert: ‚Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan‘, in die Tiefe, in das Verderben. Siehe Böhme 1988a S.14.

Siehe auch: Böhme, H. 1988; Stoffer 1966; Nowack 1886; Benwell, Gwen/Waugh, Arthur 1962; Zuercher 1975; Heinisch 1981.

³ siehe Dürr 1978 S.56ff

⁴ siehe Merchant 1987

⁵ Thomas von Aquin zitiert nach Roloff 1983 S.92

⁶ Aquin 1958 S.39

⁷ Klein 1992 S.12

⁸ Es kann und soll bei meinem historischen Rekurs nicht um eine historisch exakte Rekonstruktion des Topos ‚Naturwesen Frau‘ gehen, sondern um ein Bewußtsein für die Struktur, die in dem Schema präsent ist.

Disziplinierung besonders geforderten Mann. Die Frau hat in diesem Bedeutungsfeld die doppelte Bedeutung von Eros und Tod, von Glückspenderin und Verführerin.⁹ Sie ist im Raum der Wünsche und Phantasien ein noch technisch unkolonisiertes Territorium, Gefahr und Glück verheißend. Dieses Potential der Frau war in den zwanziger Jahren gegenwärtig. Zahlenmäßig ein verschwindender Prozentsatz, dagegen umso öffentlichkeitswirksamer waren Frauen aus Künstlerzirkeln und der intellektuellen Reformbewegung, die die herrschende Moral - die Frauen waren auf Jungfernschaft und absolute Treue verpflichtet, während dem Mann fast alles zugestanden wurde - attackierten und die ‚freie Liebe‘ propagierten und teilweise sogar lebten, wie Helene Stöcker oder Franziska von Reventlow.¹⁰

Die gemeinsame historische Wurzel der schwärmerischen Anbetung der Frau als naturnahes Wesen und andererseits ihre Verdammung als dämonisches Naturwesen liegt in der mythischen Auffassung, daß die Frau biologisch der Natur näher sei als der Mann.¹¹ Das Konstrukt eines Naturwesens Frau und eines Kulturwesens Mann ist eine Abstraktion von der realen Frau und enthält notwendig einen ‚offenen oder latenten Aspekt von Aggressivität und Gewalt‘¹². Die Frau ist dem Denken des Mannes ein ‚natürlicher‘ Rohstoff¹³ - ideell war sie das, was der Mann werden wollte, was er im Kunstwerk wiederherzustellen versuchte, während der faktische Zugriff auf die Frau der Naturbeherrschung ähnelt. Die Idee der Versöhnung und die Faktizität der Herrschaft und zweckhaften Unterordnung gehören zusammen, so daß die Frau zum doppelten Garanten männlichen Glücks werden kann: Einerseits ‚Trägerprinzip einer regressiv-utopischen Einheitssehnsucht‘¹⁴ und andererseits absolut verfügbar im Alltag. Diese doppelte Verwertung der Frau im Produktionsprozeß setzt voraus, daß sie aus dem öffentlichen Arbeitsleben herausgehalten wird, sie soll sich ihre Naivität und Unmittelbarkeit und Undifferenziertheit bewahren. Die Idealisierung des abstrakten Prinzips Weiblichkeit vollzieht sich auf der Basis der Unterdrückung der realen Frau.¹⁵

A. Fanck entschied sich letztendlich für dieses Modell eines männergefährdenden Naturwesens Frau, denn der Film endet nicht, wie es die Verwirklichung der Bestimmung von Mann und Frau nahelegen würde, im trauten Heim mit einer als Ehefrau gebändigten Naturgewalt, sondern in der Katastrophe. Diotimas Natur, ihre starke Affinität zum ungebändigtem Meer, das unbeständig immer neue Formen annimmt, führt, wie es die Mutter ‚Des Freundes‘ vorhersagt, zum Tod des Mannes: ‚Nie wird sich das Meer mit dem Fels vermählen‘. Die wichtige Differenz zum historischen Vorbild besteht in der Heraustrennung des konstituierenden Aspekts der Sexualität. Diotima wird in der Natur, selbst wenn sie ikonologisch an die Nixendarstellung angelehnt am Wasser auf einem Stein sitzt, nicht so plziert, daß ihre sexuelle Ausstrahlung betont wird. Auch auf ‚Den Freund‘ wirkt Diotima nicht über sexuelle Attraktion, schon die erste Begegnung mit einem Kopfbild Diotimas im Hotelfoyer verunsichert ihn deutlich sichtbar. Es liegt in der Logik der Inszenierung, daß die starke Reaktion ‚Des Freundes‘ auf Diotimas Tanz, seine Flucht in die Berge, nicht einer sexuellen Verwirrung entspringt, sondern einer schicksalhaften Ahnung. A. Fancks Diotima ist trotz des Hexentanzes kein männerverschlingendes Naturwesen, sondern eine asexuelle Lebensreformerin, die das Schöne in die Bergwelt bringt. Bei ihrer Suche nach dem komplementären Mann dringt sie in ihrer ‚unschuldigen Naturhaftigkeit‘ in die intakte, gefestigte und harmonische Männerwelt ein. Mit sicherem ‚Gespür‘ für die unterirdische Geschichte¹⁶, die Drohung der unkontrollierten chaotischen Natur durch die Frau als Hexe, läßt A. Fanck

⁹ siehe Böhme, H. 1988 S.212

¹⁰ siehe Frevert 1990 S.97f. Ausnahmefrauen wie die Lehrerin Helene Stöcker und Franziska von Reventlow nahmen sich Liebhaber. Obwohl verfemte Außenseiterinnen hatten ihre Ideen einen starken Widerhall - lösten in Intellektuellenkreisen Diskussionen über eine neue Ethik aus, das bekannteste Beispiel sind die Gespräche um Max und Marianne Weber. Im Umkreis intellektueller Reformbewegungen wurde zu dieser Zeit an den herkömmlichen Begriffen von Liebe, Sexualität und Ehe gearbeitet. Stichworte wie ‚freie Liebe‘ auch für Frauen kursierten.

¹¹ siehe Hermand 1971; Dohm 1978; Stephan 1981

¹² siehe Stephan 1981 S.121

¹³ siehe Bovenschen 1979 S.36 und Schlaffer, Heinz 1973 S.66

K.Theweleit sieht den Grund darin, daß die Frau nie unmittelbarer Träger von historischen Prozessen war, sondern immer das Objekt und somit ein zu vergesellschaftendes Stück Natur. Theweleit 1977 S.303

¹⁴ siehe Bovenschen 1979 S.33

¹⁵ siehe Scheffler 1908 S.23

¹⁶ Trotz der Eliminierung des Sexuellen ist in A. Fancks Thematisierung des Mann-Frau-Konfliktes die Angst des Mannes vor dem männerfressenden Monster Frau gegenwärtig. Otto Weiningers vehementer Kampf gegen die ‚moderne Koitus-Kultur‘ und die ‚Unterwerfung des Mannes unter die sexuellen Ansprüche der Frau‘ entsprach einem allgemeinen Männlichkeitssozialisationsmuster. Das Bild

Diotima ihren Hexentanz¹⁷ im Hotel aufführen, während die Freunde am Berg um ihr Leben kämpfen.

4.2. Geschlechtscharakter der Frau

A. Fanck verwendet für die Charakterisierung Diotimas nicht nur das Schema der Frau als Wasser- und Naturwesen, sondern verortet sie ebenfalls in dem zeitgenössischen Schema des Geschlechtscharakters. Nachdem der Zuschauer durch den Zwischentitel erfahren hat, daß Diotimas Heimat und Liebe die karge und harte Küstenlandschaft und das Meer ist, erfährt er nun: „Ihr Leben aber das ist der Tanz, Ausdruck ihrer stürmischen Seele.“ (SCHRIFT 4) Die Person wird hier mit einem Adjektiv beschrieben, das der Naturbeschreibung entnommen ist: ‚die stürmische See‘ ist eine gebräuchliche Verbindung, während für sich genommen eine ‚stürmische Seele‘ ungewöhnlich klingt. Im Filmmanuskript ist die ‚stürmische Seele‘ eine ‚glühende Seele‘, die ‚sich einen starken Leib zum Ausdruck all ihres stürmischen Lebens‘ schuf. Die Zuschreibung ‚stürmisch‘ ist allerdings im Filmkontext sinnlich erfahrbar und intuitiv plausibel. In dem Maß, wie der Rezipient diese begriffliche Charakterisierung in ihrem Kontext als zutreffend empfindet, wird Diotima als Naturerscheinung akzeptiert.

In der ersten Einstellung (BILD 4.1) geht die Sonne auf. Ein dunkles Bild mit einem runden flimmernden Ball in der Mitte der unteren Bildhälfte. Das Bild wird heller, links und rechts erscheinen rahmende Felsen in V-Form, der Blick geht auf das Meer, am Horizont leuchtet die Sonne. Der Zuschauer sieht diesen Sonnenaufgang mit Diotimas Augen, die ähnlich der romantischen Rückenfigur auf dem rechten Felsen steht, die Sonne begrüßt und aus dem Bild eilt. Im Anschluß an das erste Bild - Diotima verschwand nach rechts aus dem Bild - eilt sie von links tanzend in ein Bild (BILD 4.2), in dessen rechter Hälfte eine Felssäule nach rechts hin begrenzt wird. Diotima scheint zu schweben, da der Boden nicht zu sehen ist. In der folgenden Einstellung (BILD 4.3) tanzt Diotima vor einem, aus der Halbtotale aufgenommen, riesigen Horizont (4/5 Horizont, 1/5 Meer) mit der Sonne im Hintergrund. Sie ist durch die Gegenbeleuchtung besonders gut konturiert, hebt sich vor dem Himmel als einzelne Person ab und scheint auf dem Wasser des Meeres zu tanzen. Der bodenlose Tanz verstärkt den Märchencharakter und die Unwirklichkeit des Films.

Während in der Charakterisierungssequenz durch die vielen Einblendungen mehr die Gemeinschaft Diotimas mit der Landschaft thematisiert wurde, ist der Tanz Ausdruck ihrer Eigenständigkeit und Individualität und gleichzeitig wirkt Diotima durch die Totale mit ihrem Tanz als Naturelement in dieser Landschaft. In der nächsten Einstellung (BILD 4.4) kehrt Diotima auf den Boden zurück - sie wird in einer Halbtotale, die den Fels im Meer zeigt, gefilmt - und ermöglicht dem Zuschauer so eine Verortung. Die Kamera nähert sich bis auf amerikanische Einstellung (BILD 4.5) an, Diotima reißt die Arme hoch und verweilt so eine Weile, an die ‚Lichtgestalt‘ von Fidus erinnernd. Die erhobenen Arme markieren eine Aufnahmebereitschaft: der Brustkorb ist geweitet und zum tiefen Einatmen gezwungen.

Mit dem folgenden Zwischentitel wird der eigentliche Tanz, wie in einer Revuevorführung, als die nächste Nummer, angekündigt: „Diotimas Tanz an das Meer. Diotima: Die Tänzerin Leni Riefenstahl“ (SCHRIFT 5). Ein 23 Sekunden dauernder Bildwechsel (BILDWECHSEL 5.1-5.5) beginnt mit der Tänzerin, die die Arme hochwirft, als würde sie das Meer, das sich in riesigen Wellen an einer Kaimauer bricht, dirigieren. Das Meer scheint auf Diotimas Bewegungen hin zu reagieren - eine Interpretation, die auch durch das Filmmanuskript nahegelegt wird: „Im jugendlichen Übermut ihres machtbegierigen Wesens tritt sie vor das stürmische Meer und gebietet ihm Ruhe! Und die Brandung gleitet zurück - die Welle sinkt in sich zusammen, langsam und zögernd; ruhig, wie in verhaltener Erwartung liegt das Meer vor dem herrischen Willen des jugendlichen Mädchens.“ Dabei wechseln die Naheinstellungen, von unten Diotima zeigend, ab mit der Totale von oben, wenn das Meer an die Kaimauern¹⁸ bricht und zerstäubt. Die Handlungen sind

der selbständigen und verführerischen Frau war für viele Männer eine Bedrohung. Die Angst drückte sich in Otto Weiningers ‚Geschlecht und Charakter‘ von 1903 aus, wo vehement über die Unterwerfung des Mannes unter die Koitus-Kultur der Frau gestritten wird. Diese femme fatale war kein Naturwesen mehr, sondern die Stadtfrau, die sich souverän der Machtmittel moderner Zivilisation bedient. Siehe Frevert 1990 S.100 und Huster 1987 S.145

¹⁷ Mary Wigmans Hexentanz war einer der berühmtesten Tänze der Ausdruckskultur.

¹⁸ Ich erinnere an meine Behauptung vom vorigen Kapitel: Die Kaimauern und das mit einem Mal stürmische Meer stehen in überhaupt keinem Zusammenhang zu den vorhergehenden Bildern ruhigen Meeres und scheinbar unberührter Natur. A. Fanck benötigt sie, um die

parallel montiert, so daß der Eindruck eines Dialogs entsteht: Diotima dirigiert das Meer, indem sie sich seinem Rhythmus anpaßt. Dem Befriedigung ausdrückenden Gesicht Diotimas ist zu entnehmen, daß sie sich als Herrscherin der Natur fühlt. Die Wahl der Perspektive klärt die Machtverhältnisse bildlich: Diotima wirkt aus der Untersicht, extrem nah und gegen den Himmel gesehen, machtvoll und göttlich. Das Meer scheint aus der Entfernung und von oben gefilmt beherrschbar, selbst wenn es sich noch so wild gebärdet.

Diotimas Machtgefühl wird allerdings als Illusion entlarvt, da sie im Schlußbild der Sequenz vom Meer aufgenommen wird. Eine Totale von oben zeigt Diotima mit erhobenen Armen auf einem Felsblock (BILD 5.6) stehend, Wellen rollen heran und hüllen sie mit Gischt ein. Sie wirkt, als hätte sie sich der Naturgewalt ergeben und der folgende Tanz zeigt diese Anpassung als Mimesis an die Natur. Nun, ‚vor der verstummten Natur - dem erstarrten Fels und gebändigten Meere - tanzt sie ihren Tanz jugendlichen Übermutes, tanzt allen jauchzenden, ungebändigten Willen zum Leben aus ihrer ungestümen Seele‘, wie A. Fanck im Filmmanuskript schreibt.

Wie schon in den Einstellungen 5.1-5.5 wechseln Bilder von Diotima, die vor einem Fels die Wellenbewegung nachahmt, mit Aufnahmen von Wellen in verschiedenen Einstellungsgrößen (BILD 5.7.-5.21). Filmaufnahmen von kleineren Wellen, die sich an einer Felsnase brechen, folgen Bildern der Tänzerin, die vor dem Horizont auf dem glänzenden Meer tanzt. Diotima eignet sich mit ihren Bewegungen die Macht, Gewalt und Schönheit des Meeres an: sie tanzt mit weitausladenden Bewegungen die stürmische See; sie tanzt die rollenden Wellen im Moment der Brechung mit einem Abknicken des Oberkörpers, hin- und herlaufend auf einer Landzunge; sie tanzt das sich am Fels brechende, aus- und ablaufende Wasser. Diese mimetische Aneignung thematisiert eine Verstehensform von Natur, die aus dem ganzheitlichen Fühlen und Nachahmen ihrer Erscheinungen folgt. Der Tanz wird mit einem Schwarzbild beendet und Diotima erscheint als Brustbild (BILD 5.25) nimmt die Arme, die hinter dem Kopf waren, herunter, ihr Gesichtsausdruck ist melancholisch zweifelnd. A. Fanck kommentiert diese Melancholie im Filmmanuskript: „Doch zu gewaltig steht rings leblose, ewige Natur. - Unsicher und schwankend erkennt auch der kraftgestählte Leib des Mädchens seine Grenzen, und in einem zusammensinkenden Körper erlebt die tanzende Seele alles Unvollkommene des einsamen Menschen.“ A. Fanck hat Diotima mit den Bildern und dem Kommentar als Naturgewalt oder zumindest außerirdisches Wesen charakterisiert.

Das Ende dieses Teils markiert eine Einstellung (BILD 5.26), die von oben einen kleinen Ausschnitt des Meeres nach einem Wellenangriff zeigt. Das Chaos beruhigt sich, der weiße Schaum verteilt sich, und das Bild mit seinen kleinen tänzelnden Wellen strahlt Ruhe aus. Die Tänzerin auf dem Stein im Meer geht in die Knie (BILD 5.27), Gischt umspült sie und läßt sie unter dem Horizont im Dunkel des Meeres verschwinden. Es folgen Einstellungen vom Meer als Symbol der gleichgültigen und ewigen Natur, und schließlich wird Diotima zusammengekauert vor der Felswand gezeigt. (BILD 5.31) A. Fanck kommentiert im Filmmanuskript: „Da erwächst im Herzen des erwachenden kindlichen Mädchens die weite Sehnsucht nach der Zweiheit, - - der große, lebensumspannende W i l l e z u r L i e b e !“ Liebe, das macht dieser Kommentar deutlich, ist in dem Film keine soziale Kategorie, sondern eine der Natur.

Die folgende Einstellung (BILD 5.32) wiederholt ein Motiv des Vorspanns (BILD 1.3), die langsame Einblendung einer Kette von Gebirgsgipfeln in das Meer im Abendlicht, als inneres Bild der Frau. Sie erhebt sich langsam, wie aus einer Meditation - der Zuschauer hat Zeit sich auf das Meditative einzulassen, da die Einstellungsdauer 9 Sekunden beträgt.

Der zweite Teil der Vision (BILD 5.33) zeigt einen von unten fotografierten Mann auf einem Fels. Er steht auf der Spitze eines Berges vor dem Himmel und schaut schräg von unten in die Unendlichkeit. Es gibt keine Verbindung zwischen ihm und dem Himmel, so daß der Beobachterstandpunkt örtlich nicht bestimmbar ist. Im Hintergrund ziehen Wolken schnell von hinten nach vorne, bzw. von unten aus dem Nichts nach oben, während sich der Mann nicht bewegt, sondern andächtig nach links aus dem Bild sieht. Die Zuschauer sehen sein scharf konturiertes Gesichtprofil als eine prägnante Silhouette im Gegenlicht ausgebildet. Dieser männlichen Bildikone werden die Eigenschaften steinern, fest, unbeugsam und willensstark zugeordnet. Aus der Sicht von Diotima lautet A. Fancks Kommentar: „Und langsam erscheint ihr aus dem schimmernden Lichte, in dem das abendliche Meer versinkt, eine ferne Gestalt, - - stark und trotzig auf dem steilsten Gipfel eines erhabenen Gebirges. Dort, wo der Fels sich in den Him-

mel emporgeschwungen hat, so hoch und scharf, daß nur ein Einziger noch Platz findet auf schmalstem Gipfel, steht in verschwimmender Höhe die männliche Gestalt des E i n z i g e n , der stark genug ist für ihre mächtige Seele. Er, der die Natur bezwingen konnte, der dem Gebirge seinen höchsten Gipfel abrang, eine ferne, trotzigstarke Lichtgestalt - - er ist es, den ihre Liebe sucht.“ Der Kommentar verdeutlicht den Sinn des Kampfes von Diotima mit dem Meer: Nur dieser einzige Mann, der Herrscher über die Berge, der Bezwingen der höchsten Gipfel kann sie ergänzen. Mit dieser Verortung Diotimas als werdende Frau, die ihre Bestimmung in der Verbindung mit dem ergänzenden Mann sieht, mobilisiert A. Fanck das dominante Wahrnehmungsschema des weiblichen Geschlechts, das mit den Idealen der Hausfrau und den Eigenschaften ‚Passivität, Bescheidenheit, Fleiß, Güte, Anpassung, Emotionalität und Tugendhaftigkeit‘¹⁹ korrespondiert.

Die dominanten bürgerlichen Diskurse zu Beginn des 19. Jahrhunderts um die Funktion der Frau, auf denen A. Fancks Charakterisierung von Diotima aufbauen kann, schreiben der Frau von der Natur festgelegte Geschlechtsmerkmale und damit eine bestimmte Rolle im gesellschaftlichen Zusammenleben zu. Im Kontext der Äußerungen von 122 deutschen Professoren zum Problem des Frauenstudiums um 1900 schreibt Max Planck, „daß die Natur selbst der Frau ihren Beruf als Mutter und als Hausfrau vorgeschrieben hat, und daß Naturgesetze unter keinen Umständen ohne schwere Schädigungen, welche sich im vorliegenden Falle besonders an dem nachwachsenden Geschlecht zeigen würden, ignoriert werden können.“²⁰

Diese männliche Zuschreibung der Mutterrolle als die Natur der Frau wird durch Äußerungen aus der Frauenbewegung gestützt. Elisabeth Gnauck-Kühne²¹ diskutiert beispielsweise die Frage ‚Ehe und Beruf‘ versus ‚Ehe oder Beruf‘ und entscheidet sich für die Ehe ohne Beruf. Die Frau könne nicht nach beiden Seiten ein ganzer Mensch sein und der ‚Hausmutterberuf‘ schließe ‚sowohl physiologische wie auch andere, und zwar unwägbare Leistungen‘ ein.²² Die Aufgabe der Frau wird auch von anderen Frauenrechtlerinnen in der Konzentration auf die Mutterschaft²³ gesehen. Für Else Wirminghaus²⁴ ist die Frau als Mutter und Erzieherin Trägerin der Volksgesundheit. Die Frau müsse ‚eine physiologische Kultur des weiblichen Körpers‘ entwickeln und ‚mit dem körperlichen Freiwerden auch ihre geistige Freiheit‘²⁵ pflegen, so daß die Naturnähe der Frau auf die Gesundheit von Volk und Rasse wirken könne.²⁶

Über diesen Argumentationsstrang, die Distanz der Frau durch ihre Natur²⁷ zu den Pathologien der Moderne (Vermassung, Mechanisierung, Versachlichung und Entseelung), wird die weitergehende Position vorgetragen, daß die Frau über das Berufsleben gesellschaftlich wirksam werden müsse. Die Frau müsse, so die Frauenrechtlerin Helene Lange, gegen die Versachlichung der Welt auf allen Ebenen mütterlich-menschlich wirken, so ‚daß die Frau aus der Welt des Mannes eine Welt schaffe, die das Gepräge beider Geschlechter‘²⁸ tragen würde. Das schöne Geschlecht

¹⁹ siehe Frevert 1979 S.83

²⁰ Planck 1897

²¹ siehe Gnauck-Kühne 1910. Der Aufsatz wird von der Kunswartredaktion in einer späteren Ausgabe ausdrücklich als eine Wiedergabe der Redaktionsmeinung bezeichnet.

²² „Die Kinder wollen nicht nur geboren, sondern auch gepflegt und erzogen sein; der Mann will nicht nur eine Gattin, er will auch ein geordnetes, behagliches, sicheres Heim haben, und ein Heim aus dem Material von vier Wänden, Geräten, Kleidung, Nahrungsmitteln bilden und leblose Masse mit Harmonie füllen; Wärme, Freude, Anmut als Schönheitsschleier darum weben, das kann nur die Frau.“ (Gnauck-Kühne 1910)

²³ siehe Mayreder 1907 S.420-422. Sie forderte eine Erziehung der Frau, ‚die das weibliche Geschlecht zu seiner natürlichen Bestimmung tauglich machen‘ sollte, und d.h. sie ‚in erster Linie körperlich und geistig für die Aufgabe der Mutterschaft vorbereiten‘ müßte, da die Aufgabe als Mutter ‚die Natur dem weiblichen Organismus als die wichtigste und verantwortungsvollste Rolle im Leben der Gattung zugeteilt‘ habe. (Siehe Mayreder 1905 S.99. Siehe auch Frevert 1986 S.124f) R.Mayreder definierte Geschlechtlichkeit als eine Zweckmäßigkeitseinrichtung der seelischen Beschaffenheit des Gattungswesens durch die Natur mit der teleologischen Wirkung der Eroberungsbefähigung des Mannes und der Mutterschaft der Frau.

²⁴ siehe Wirminghaus 1911

²⁵ siehe Möller 1912

²⁶ Die Aufgabe der gesunden und schönen Frau für die Volksgemeinschaft wird in diesem Kontext besonders hoch bewertet, da die meisten Kinder von physisch und psychisch Minderwertigen stammen würden und die Volksgesundheit gefährdet sei. „Nur, wenn es uns gelingt, unsere Mädchen fähig und willig zu freudiger Mutterschaft zu machen, werden wir als Kulturvolk weiterbestehen.“ (Ulbricht 1913)

²⁷ Avenarius zitiert aus der Gründungsschrift des Bundes: „Sie (die schematische Gleichstellung von Mann und Frau) versucht, der Natur überall Gewalt anzutun, die überall die Wirkungskreise der beiden Geschlechter scharf abgegrenzt und strenge Arbeitsteilung durchgeführt hat.“ (Avenarius 1912)

²⁸ zitiert nach Frevert 1986 S.166

sei zwar zur Mutterschaft bestimmt, aber die Gesellschaft benötige auch einen weiblichen Kultureinfluß, der in frauenspezifischen Berufen, d.h. als Lehrerin, Ärztin, Richterin, die männliche Schöpfung mit weiblichen Ideen vervollkommne.²⁹ Der Beruf der heranwachsenden Frau müsse auf die spätere Hausfrauentätigkeit der Frau vorbereiten und im Bereich der Erziehung, krankenpflegerischer oder sozialer Tätigkeiten liegen. Die Frau soll Berufe ausüben, für die sie von Natur aus tauglicher sei. Zu intensive Beanspruchung der Nervenkraft und der Körperkraft würden demgegenüber die Frau und die noch ungeborene Nachkommenschaft zugrunde richten.³⁰ Keinesfalls dürfe die Frau sich dem modernen ‚Fachmenschentum‘ unterordnen, das die persönliche Entwicklung hemmen würde. Die Frau habe als Mutter hier gegenüber dem Mann den Vorteil, sich selbst zu verwirklichen, und die Aufgabe, eine ‚reine Vollmenschlichkeit‘ zu entwickeln, so daß die Frauen ‚heutzutage tatsächlich oft geradezu die Hüterinnen des persönlichen Lebens‘ würden.³¹ Die Frauenrechtlerin Krukenberg-Conze schrieb: „Es schwebt uns allen immer die Frau als Ideal vor, die Zeit hat für Ausgestaltung ihres eigenen inneren Menschen, aber auch für die Gewissens- und Seelennöte anderer, die Frau, zu der man kommen darf, wie zu einer stillen seligen Insel.“³²

Dieses Modell eines naturgegebenen Unterschiedes legt den Mann auf ein öffentliches Leben und die Frau auf eine mütterlich-häusliche Existenz fest.³³ Es ist zugleich ein Schichtenmodell, da die Erwerbsarbeit des Mannes genug einbringen mußte, um eine Familie unterhalten zu können - eine Forderung, die nur das gehobene Bürgertum erfüllen konnte. Zugleich wird so eine ungleiche Altersstruktur festgelegt, da die meisten Männer zwischen 30 und 35 Jahren etwa 10 Jahre jüngere Frauen heirateten.³⁴ Während die Frau nach der Schule nichts anderes mehr zu tun hatte, als einen Mann zu suchen, die fortschrittlichen Theorien forderten lediglich, daß die Zeit der Suche mit einem frauenadäquaten Beruf gesellschaftlich sinnvoll strukturiert werden sollte, zeichnete sich der heiratsfähige Mann dadurch aus, daß er beruflich schon etabliert war. Der Unterschied in Alter und gesellschaftlicher Erfahrung, der Mann war welterfahren, das Kapital der Frau ihre Unerfahrenheit, war die ideale Voraussetzung, um die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern festzuschreiben, die mit der verschiedenen Natur von Mann und Frau legitimiert wurden.

Diotima, ein junges Mädchen auf dem Weg zur Frau, entdeckt im Ausdruckstanz ihr Frausein, verwirklicht sich aber auch im Tanz als Beruf und stärkt so, ganz im Sinn der Forderungen der Frauenbewegung, den weiblichen Einfluß auf die zeitgenössische Kultur. Die Charakterisierung von Diotima orientiert sich an den ‚typischen‘ Eigenschaften der Frau, wie Streben nach dem Mann als Ergänzung der eigenen Person, Suche nach Schönheit, Perfektionierung der mütterlichen Körperlichkeit durch Rhythmik und Gymnastik und der Ausstattung mit einer visionären Kraft, die aus der Übereinstimmung mit dem Wesen als Frau erwachsen soll.³⁵ Diese Wahrnehmungsschemata basieren auf einem Modell spezifisch weiblicher und männlicher Eigenschaften, gegen die zu verstoßen soviel bedeutet, wie sich gegen ein Naturgesetz zu stellen und damit den Kulturverfall zu beschleunigen. Die Geltung und Bedeutung dieses Schemas überprüfe ich mit einem sehr knappen Rekurs auf die Entwicklung der Familie im 18. und 19. Jahrhundert.

Dieses Wahrnehmungsschema für Frau und Mann bildete sich im Prozeß der Entwicklung des Bürgertums heraus, wo mit der sukzessiven Trennung von privat und öffentlich die Frau aus dem Prozeß selbständiger ökonomischer Produktion sukzessive ausgeschlossen wurde. Die Produktionsfamilie löste sich auf und die arbeitsteilige Produkti-

²⁹ siehe Frevert 1990 S.97. Aber selbst in den für Frauen prädestinierten, den helfenden Berufen war die akademische Frau nicht gefragt. Der Ärzteverband beschloß, daß maximal 5% der künftigen Arztstellen mit Frauen besetzt werden dürfen. Siehe Vollmer-Heitmann 1993 S.190

³⁰ siehe Landsberg-Lennep 1910

³¹ siehe Ullmann 1912

³² Krukenberg-Conze 1912

³³ siehe Frevert 1990 S.90

³⁴ siehe Frevert 1990 S.91

³⁵ Mit dem von Diotima filmisch angedeuteten Geschlechtsmodell hätte die Frau nach Bode ihre Rolle der ‚Befreiung der deutschen Seele von den aufgezwungenen Fesseln intellektueller Vergewaltigung‘ wieder eingenommen. Die Frau müsse wieder beginnen, „sich als Priesterin des rhythmisch lodernenden Feuers der Vesta zu fühlen, das der schweifenden Seele des Mannes die Heimat gibt im stillen Wirken und Ausstrahlen eingeborener Gewalten, die in ruhigem Rhythmus schwingend dem schicksalschweren Ansturm des Mannes das Woge und Wind vermählende Bett geben“. (Bode 1923 S.73f)

onssphäre des ‚ganzen Hauses‘ spaltete sich in die öffentliche Sphäre der Produktion und die private Sphäre des Haushaltes.³⁶ Der Haushalt bekam einen rein reproduktiven Charakter und war in Relation zur früheren gemeinsamen Wirtschaft mit einer Abwertung der Frau verbunden.³⁷ Dieser Prozeß bedingte notwendig eine Ablösung von den alten Rollen des ‚Hausvaters‘ und der ‚Hausmutter‘. Das Wertesystem der ständischen Gesellschaft, das Mann und Frau durch die Zuweisung von Funktionen, Rechten und Pflichten innerhalb des Hauses definierte, verlor seine ordnende Funktion.

Die eheliche Kommunikation verlief nicht mehr über die gemeinsame Produktion, sondern über die symbolischen Formen der Repräsentation, so daß die geistig-seelischen Eigenschaften des Menschen die praktischen Handlungen tendenziell verdrängten. Die Frau verlor ihren positionalen Status, etwa als Tochter eines Meisters und wurde aufgrund ihrer persönlichen Eigenschaften geliebt. In dieses Konzept der Liebesheirat, das sich als öffentlich-normativer Diskurs in einem Widerspruch zur Praxis befand³⁸, wurde Sexualität integriert, so daß von nun an Liebe, Sexualität und Ehe diskursiv verbunden waren. Die Konzeption der Ehe als Liebesverbindung schlug sich auch in der Rechtsprechung nieder, indem 1875/76 mit der Einführung der Zivilehe und der Aufnahme ins BGB um 1900 die Eheschließung als Rechtsvertrag zwischen zwei Individuen definiert wurde. Die offiziellen Voraussetzungen einer Ehe bestanden von da an in nichts Anderem mehr, als im Einverständnis zwischen Mann und Frau.³⁹

Das traditionelle Gefüge der Familie mit der unhinterfragbaren Herrschaft des Mannes wurde brüchig, und aus der Ehe wurde ein Vertrag⁴⁰. Diese faktische Emanzipation der Frau aus dem Machtbereich von Ehemann und Vater und ihre Integration in die bürgerliche Gesellschaft machte neue Legitimationsanstrengungen nötig, mit deren Hilfe die bürgerliche Frau in den Bereich der Familie begrenzt werden konnte.⁴¹ Die Legitimation der sich entwickelnden Familienverbände gelang mit der Herausarbeitung geschlechtsspezifischer Naturbegabungen und der Annahme, daß die Frau ihre spezifische Menschlichkeit, bestehend aus Hingabe, im Inneren der bürgerlichen Familie verwirklichen könne.⁴²

Der Brockhaus des Jahres 1815 stilisiert den Gegensatz weiblich und männlich folgendermaßen: „Der Mann muß erwerben, das Weib sucht zu erhalten; der Mann mit Gewalt, das Weib mit Güte oder List. Jener gehört dem geräuschvollen öffentlichen Leben, dieses dem stillen häuslichen Zirkel. Der Mann arbeitet im Schweiße seines Angesichts und bedarf erschöpft der tiefen Ruhe; das Weib ist geschäftig immerdar, in nimmer ruhender Betriebsamkeit. Der Mann stemmt sich dem Schicksal selbst entgegen, und trotz schon zu Boden liegend noch der Gewalt; willig beugt das Weib sein Haupt und findet Trost und Hilfe noch in seinen Tränen.“⁴³ Diese Bestimmung von Mann und Frau ist am universalisierenden Prinzip des Geschlechtscharakters orientiert, wonach die Frau von Natur aus für den häuslichen Bereich zuständig ist, sich in ihrer Form die Idee der Schönheit, der Sympathie und Liebe, aber auch der Wankelmütigkeit zeigt, während der Mann dem öffentlichen Leben angehört und die Idee der Stärke und der berechnenden Vernunft verkörpert.⁴⁴ Der Bereich gesellschaftlicher Produktion dient als Metaphernlieferant für Vorstellungen vom Mann, der mit Aktivität, Rationalität, Vernunft, Geist, Kultur konnotiert ist. Weiblichkeit, synonym für reproduktive Arbeit, wird mit Passivität, Emotionalität, Intuition, Körperlichkeit und Naturhaftigkeit gleichgesetzt. Die Gesellschaftlichkeit der Frau wird nach diesem Vorstellungsschema nun in erster Linie in ihrem Körper, dem, was ihre Natur ausmacht, gesehen. Ihre produktive Tätigkeit wird nicht mehr als Arbeit, sondern als natürliche Bestimmung der Frau, als Resultat ihrer physischen Beschaffenheit definiert.

Die bürgerliche Frau wird, von körperlicher Tätigkeit entlastet, zum organisatorischen und repräsentativen Zentrum

³⁶ Das veraltete Muster des ‚ganzen Hauses‘ wird zwischen 1780 und 1810 durch ein neues Orientierungsmuster ersetzt. Siehe Hausen 1976 S.370

³⁷ siehe Sieder 1987 S.134

³⁸ siehe Sieder 1987 S.131

³⁹ siehe Weber-Kellermann 1974 S.98f

⁴⁰ Nach K.Hausen ist die Übertragung wegen der Strukturanalogie von Staat und Familie naheliegend.

⁴¹ siehe Hausen 1976 S.372

⁴² K.Hausen führt J.G.Fichte, Grundlagen des Naturrechts nach Den prinzipien der Wissenschaftslehre, 1.Anhang: Familienrecht von 1796; Kants Vorlesungen über ‚Anthropologie in pragmatischer Hinsicht‘ von 1798 und W.v.Humboldts ‚Plan einer vergleichenden Anthropologie‘ von 1795 und seine zur gleichen Zeit in den ‚Horen‘ veröffentlichten Aufsätze ‚Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur‘ und ‚Über männliche und weibliche Form‘ an. Siehe Hausen 1976 S.373f.

⁴³ Brockhaus 1815 S.211

⁴⁴ siehe Hausen 1976 S.364

des Haushaltes des Mannes, der in seinem Heim ein Refugium vorfinden soll, in dem er sich vom Konkurrenzkampf des öffentlichen Lebens erholen kann. Die bürgerliche Familie wird einerseits zur Sphäre der Repräsentation, wobei die Frau mit ihrer Schönheit und Bildung weniger sich selbst, als den beruflichen Erfolg des Mannes repräsentiert, und andererseits zu einem Raum der Ruhe, der Intimität, der Erholung und der Harmonie stilisiert. Während also für den bürgerlichen Mann die Ehe nur einen Aspekt neben der beruflichen Existenz ausmacht, ist die Frau ausschließlich auf die häusliche Sphäre beschränkt und mit Haushaltung und Kinderaufzucht beschäftigt. Dieser Zustand wird in besonderen Diskursen zu einer naturgegebenen Charaktereigenschaft, als Prädestination der Frau für Haus und Kind idealisiert.⁴⁵

An der Gegenwärtigkeit dieses Diskurses geschlechtsspezifischer Vorherbestimmung partizipiert A. Fanck mit der Vision Diotimas von ihrer notwendigen Ergänzung im Mann. Die bürgerliche Vorstellung von Ehe, Liebe, Sexualität und der Rolle der Frau entwickelte sich vom Außenseiterdiskurs des Kulturbürgers des 18. Jahrhundert zum dominanten Wahrnehmungsmodell. Die radikale Reduktion der Frau auf den Haushalt, eine noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in wenigen Bürgerfamilien etablierte neue Frauenrolle, setzte sich im Laufe des Jahrhunderts zu einer in der bürgerlichen Öffentlichkeit allgemein anerkannten Norm durch. In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts veränderte sich das Bild von der Frau. Während des Ersten Weltkrieges⁴⁶ mußte, durch die Knappheit von Lebensmitteln, Heizmaterial und Kleidung, auch die gutbürgerliche Frau, entgegen ihren geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, organisieren, planen, konservieren, reparieren und in Männerberufen arbeiten. Teilweise mußten die bürgerlichen Familien ihre Dienstmädchen entlassen, da die militärische Entlohnung der eingezogenen Männer unter dem früheren Lohn lag und gleichzeitig die Lebenshaltungskosten stiegen. Dadurch mußten viele bürgerliche Frauen, die vor dem Krieg noch nicht gegen Lohn gearbeitet hatten, eine regelmäßige Erwerbsarbeit aufnehmen. Je länger der Krieg dauerte, etwa die Hälfte der Männer zwischen 15 und 60 Jahren waren eingezogen⁴⁷, umso mehr Frauen übten körperlich anstrengende Männerarbeit in den kriegswichtigen Industriezweigen aus. 1917 arbeiteten⁴⁸ 700 000 Frauen in der Maschinen-, Metall- und Chemieindustrie - sechsmal mehr als 1913. Frauen waren in der Öffentlichkeit als Briefträgerinnen, Eisenbahnerinnen, Lastwagenfahrerinnen oder mit einem Preßlufthammer zu sehen. Damit war, für jeden sichtbar, die reinliche Scheidung zwischen Männer- und Frauenarbeit hinfällig geworden und die Gleichheit der Frau praktisch erwiesen. Die traditionelle Geschlechterteilung wurde so für alle sichtbar in Frage gestellt.⁴⁹ Auch die letzte Domäne des Mannes, die akademische Laufbahn, wurde von der Frau in den Zwanzigern erobert. Die Frau wurde um die Jahrhundertwende zum Studium zugelassen, so daß am Ende der zwanziger Jahre 12000 akademisch ausgebildete Frauen berufstätig waren. Im Wintersemester 1931/32 studierten 20000 Frauen, das waren 16% aller Studierenden.⁵⁰

Der Veränderungsschub des Verhältnisses der Geschlechter, der sich mit dem 1. Weltkrieg vollzogen hatte und sich auch im politischen Klima ausdrückte, hatte im Stadtbild seinen markantesten Ausdruck im Bild der emanzipierten jungen Frau, die sich die langen Haare abschnitt, Sport trieb⁵¹, in der Öffentlichkeit rauchte⁵² und eventuell sogar

⁴⁵ Die Hausarbeit war keine Arbeit mehr, sondern wurde zum Liebesdienst idyllisiert - der Rationalität des Erwerbslebens stand die Sentimentalität der Familie gegenüber. Die ideale Frau hatte den Haushalt ohne sichtbare Arbeit im Griff, war schöngeistig gebildet, konnte gut Klavierspielen und erzeugte eine Atmosphäre der Harmonie.

⁴⁶ Der Erste Weltkrieg hatte die Situation der Frau verändert, da die Frau vermehrt in den Arbeitsprozeß einbezogen worden war und den Beweis für die Gleichrangigkeit von Mann und Frau gebracht hatte. Für die Frauenrechtlerin Gertrud Bäumer, seit 1910 Vorsitzende des BDF, bedeutete dieser Krieg eine Befreiung vom Geschlechtscharakter und der ‚materialistischen-technischen Ordnung des 19. Jahrhunderts‘ (siehe Frevert 1986 S.147) und die Chance der vollwertigen Einbeziehung der Frau in die nationale Produktions- und Wertegemeinschaft. Die Frauenverbände und -vereine hatten sich gleich zu Beginn des Krieges zu einer Zentralorganisation zusammengeschlossen, um die karitative Fürsorge als ‚Heimkämpferinnen‘ (Gertrud Bäumer, siehe Frevert 1986 S.156) - der Geschlechtscharakter: Frau in der Fürsorge, Mann an der Front fand hier seine Anwendung - effizient organisieren zu können. Diese Arbeit wurde als eine kriegspolitische Aufgabe öffentlich anerkannt.

⁴⁷ siehe Sieder 1987 S.212

⁴⁸ siehe Frevert 1986 S.151

⁴⁹ siehe Frevert 1990 S.104

⁵⁰ siehe Peukert 1987 S.103

⁵¹ Die Zahl der sporttreibenden Frauen überschritt in den Zwanzigern die Millionengrenze. Der sportgestählte Frauenkörper stellt das Schönheitsideal der korsettierten Dame in Frage. Siehe Vollmer-Heitmann 1993 S.27f

⁵² Das Rauchen war eine männliche Domäne - den Frauen war der Genuß von Konfekt beigeordnet. Lediglich Prostituierte rauchten in der Öffentlichkeit. Die Durchbrechung des Tabus evozierte eine umfangreiche Studie von R.Hofstätter von 1924, in der weibliches Rauchen als Symbol der Selbständigkeit, der Freiheit und des Erwachsenseins gewertet wird und über anatomische Schädelstudien von

Hosen⁵³ anzog, die von ihrem selbstverdienten Geld lebte und die Unterordnung unter den Mann öffentlich negierte. Der Garconne-Stil - das Schönheitsideal dieser Frauen war auf eine Knabenhaftigkeit getrimmt, so daß mit Gummileibchen und Hüftgürteln Po und Busen versteckt wurden⁵⁴ - demonstrierte mit männlichem Haarschnitt, öffentlichem selbstbewußten Auftreten und nichtweiblicher Kleidung eine neue Frauenidentität. Die neue Frau machte sich knabenhaft schlank, kurzhaarig und sportlich und damit ‚unweiblich‘ und ‚eheuntauglich‘.

Diese Infragestellung der weiblichen Geschlechterrolle führte zu einer Diskussion des drohenden Zerfalls der Familie durch den ‚schrannenlosen Egoismus‘ der Frauen, die, ihre natürliche Bestimmung verratend, Freiheit und Unabhängigkeit erstrebten.⁵⁵ Der emotional und kontrovers diskutierte Wandel der Rolle der Frau lag nicht in einer höheren Erwerbsquote der Frauen (34,9% um 1907 und 35,6% um 1925)⁵⁶, sondern in der Anpassung des Erwerbsprofils an den männlichen Standard. Immer mehr Frauen fanden in der Industrie und im Dienstleistungssektor eine Anstellung, während der Anteil der Frauen in den traditionellen Frauenberufen, Land- und Hauswirtschaft, sank. Die neue Frau war die junge Angestellte, die als Sekretärin oder Verkäuferin in die Öffentlichkeit trat. Mit dem Angestelltenberuf wurde die Berufstätigkeit der Frau⁵⁷ auch in bürgerlichen Schichten gesellschaftsfähig. Diese moderne Frau wurde sowohl im ‚Vampschema‘, als auch im Kontext der Amerikanismuskritik wahrgenommen.⁵⁸

Obwohl sich die Situation der Frau in den zwanziger Jahren deutlich von der Zeit vor dem 1. Weltkrieg unterschied, war die primäre Rollendefinition der Frau weiterhin am Geschlechtscharakter orientiert, der die Frau von ‚Natur‘ aus auf den häuslichen Bereich festlegte. Dem Wesen der Frau wurde nach wie vor die Familie beigeordnet - Erwerbsarbeit sollte für die Ehefrau Ausnahme und Notbehelf sein. Auch in der veränderungsfreudigen Anfangszeit der Weimarer Republik wurden die Paragraphen des 1900 in Kraft getretenen Bürgerlichen Gesetzbuches, die den Mann als das Oberhaupt der Familie definierten, der nicht nur der Vormund seiner Kinder war, sondern auch seiner Frau verbieten konnte, erwerbstätig zu sein, nicht verändert. Nach geltendem Recht sollten sich die Ehegatten ‚gegenseitigen Beistand in allen Lebenslagen‘ geben und sie waren zu ehelichem Verkehr verpflichtet. Ansonsten wurde die Macht des Mannes gesetzlich zementiert: Der Ehemann konnte alleine über alle Angelegenheiten, wie Wohnort, Wohnung und Lebensführung des Paares entscheiden. Das Vermögen der Frau, wie der Verdienst der Frau, wenn sie arbeitete, sollte bei Heirat dem Mann zur Verwaltung und Nutznießung zufallen.⁵⁹ Die ‚bürgerliche Durchschnittshefrau‘ der zwanziger Jahre war der Schatten ihres Mannes, wurde mit dem Titel, bzw. der Berufsbezeichnung ihres Mannes angeredet und repräsentierte mit der Haushaltsführung und ihrer Kleidung seine soziale Stellung.⁶⁰ Die Rollenschemata, die der Frau die privat zu realisierenden Ideen der Schönheit, Sympathie und Liebe, dem Mann die öffentlichen Tugenden der Stärke und der berechnenden Vernunft zuwiesen, verloren erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert ihre ordnende Kraft.

rauchenden Frauen geschlossen wird, daß die Züge weiblicher Zartheit durch den Zigarettenrauch verloren gingen.

⁵³ Diese Veränderung des Erscheinungsbildes der Frau irritierten. Bode nennt sie ‚Zwittergebilde und Zeichen einer sinkenden Art‘. Siehe Bode 1923 S.67f

⁵⁴ siehe Vollmer-Heitmann 1993 S.43

⁵⁵ siehe Frevert 1986 S.181

⁵⁶ siehe Frevert 1986 S.171 und Peukert 1987 S.101

⁵⁷ siehe Frevert 1986 S.180. Die weiblichen Angestellten wurden für die gleiche Arbeit 10-25% schlechter bezahlt, sie wurden vorwiegend für die einfachen und schematischen Aufgaben eingestellt und hatten keine Aufstiegschancen. (Siehe Frevert 1979 S.88) Die schematischen Arbeiten des Kopierens, Registrierens, Ablegens und der Telefonvermittlung wurden zu rein weiblichen Tätigkeitsgebieten, deren Qualifikationen in einem dreimonatigen Besuch einer privaten Handelsschule erlernt werden konnten. Zugleich war dieses Berufsdasein für die Frau eine Übergangsphase, denn die verheiratete Frau hatte sich ihrem Geschlechtscharakter gemäß nach wie vor um Haushalt, Mann und Kinder zu kümmern. So waren 1925 fast alle weiblichen kaufmännischen Angestellten ledig und 2/3 waren unter 25 Jahre alt. (Siehe Frevert 1986 S.174)

⁵⁸ Mit diesem Frauentyp wurde Mode zum ersten Mal in der Geschichte zu einer allgemeineren Angelegenheit. Obwohl die Angestellte nicht gerade über ein üppiges Einkommen verfügte und das Selbstdienen eine populäre Alternative zum Kauf war, verhalf die Verbreitung der Mode in breite Schichten der Modebranche zu einem einmaligen Aufschwung. (Siehe Vollmer-Heitmann 1993 S.46) Die breite künstlerische Verarbeitung dieses Frauentyps zeigt eine Verunsicherung des Mannes. (Siehe Vollmer-Heitmann 1993 S.12)

⁵⁹ siehe Vollmer-Heitmann 1993 S.164

⁶⁰ Allerdings kamen in die traditionelle Vorstellung der Ehe zwei neue Leitbilder: die Sexualisierung der Ehe und das Konzept der rationalisierten, technisierten und hygienischen Haushaltsführung. Van de Velde ‚Die vollkommene Ehe‘ von 1926 erreichte 1932 die 43. Auflage. Siehe Frevert 1986 S.185. Die Haushaltsführung sollte professionalisiert werden und die Frau zur Meisterin des kleinsten Betriebes werden. Allerdings waren die dafür angepriesenen technischen Geräte nur für eine kleine Minderheit erschwinglich. Siehe Vollmer-Heitmann 1993 S.145f

Der Rekurs auf die Entstehungsbedingungen des Geschlechtscharakters zeigt, daß die als ‚naturegegeben‘ postulierten Charaktermerkmale der Frau Zuschreibungen sind, die im Umbruch zur bürgerlichen Gesellschaft für die Frau zu einer neuen Funktion in der Kleinfamilie notwendig waren und keineswegs dem Wesen der Frau ‚natürlich‘ entsprechen. Die Frau wird hier durchgängig als Anhängsel des Mannes gedacht, die ihn ergänzt, indem sie den konkreten einzelnen Mann stützt, abschirmt und ihm eine Atmosphäre zur Regeneration oder zur künstlerischen Produktivität herstellt.⁶¹

Zugleich zeigt der historische Rekurs, daß die von A. Fanck für die Charakterisierung Diotimas verwendeten Wahrnehmungsschemata eine Gemeinsamkeit in der legitimatorischen Verwendung von Natur hat, aber ansonsten vollständig gegensätzlich ist. A. Fanck bezieht seine weibliche Hauptdarstellerin auf das Modell eines naturhaften Wasserwesens, eliminiert aber deren zentrale Bedeutung: die erotische Anziehungskraft. Zugleich konstruiert er Diotima als bürgerlichen Geschlechtscharakter. Sie erkennt ihre Bestimmung im Übergang vom Mädchen zur Frau im Dasein für Mann und Familie. Der Kontext des Geschlechtscharakters, die Thematisierung der Reproduktion der Protagonisten, fehlt vollständig, und Diotima ignoriert die zentralen Funktionen ihrer Bestimmung als Frau schon nach kurzer Zeit - anstatt häusliche Fähigkeiten zu entwickeln, will sie Berge besteigen, und wenn sie das nicht darf, wendet sie sich einem anderen Mann zu. Die Anlehnung Diotimas an die neue Frau der zwanziger Jahre bestätigt A. Fanck mit der Szene, in der Diotima im Dunkeln und im Schneetreiben in die Berge zur Hütte eilt, um die Rettungsmannschaft zu mobilisieren. Diotima wird von A. Fanck in den Rollen als tanzende Hexe, in ihrer Herkunft und ihrem Charakter als naturverbundenes Wasserwesen, als selbständige und mutige Frau, gegenüber Vigo als Mutter, in ihrem Verhalten der Umwelt gegenüber als Kind und gegenüber ‚Dem Freund‘ als unerotische Frau thematisiert. A. Fancks Konstrukt einer typisierten, idealen Frau versammelt alle Ausprägungen und Eigenschaften, die einer Frau in den zwanziger Jahren zugesprochen werden konnte. Das reaktionäre Modell des Geschlechtscharakters steht unvermittelt neben der aktivistischen Komponente der selbstbewußten, neuen Frau. In der Konstruktion der Frauenfigur spiegelt sich die zeitgenössische Unsicherheit des militärisch sozialisierten, gebildeten Mannes gegenüber der Frau. Das Scheitern der Beziehung zwischen dem Ideal eines Mannes und dem Ideal einer Frau wirkt aus dieser Interpretationsperspektive wie eine Stellungnahme zum Thema ‚Neue Frau‘: der Fancksche Mann himmelt sie an, kann aber nicht mit ihr eine gemeinsame Zukunft aufbauen.⁶²

⁶¹ siehe Bovenschen 1979 S.26

⁶² An diesem Punkt zeigen sich die Spezifika meiner Herangehensweise. Während beispielsweise T. Brandlmeier den negativen Ausgang der Fanckfilme als pessimistische Weltsicht deutet und damit die Filme in einen standardisierten Interpretationskontext stellt (C.D:Friedrich), favorisiere ich einen Interpretationsansatz der die filmisch bearbeiteten Diskurse im Zeitkontext verortet und eine Deutungsmöglichkeit ableitet.

5. Die Konstruktion von Männlichkeit

5.1. Der bergsteigende Mann

So wie Diotima im Prolog als Frau und Wasserwesen charakterisiert wird, wird die männliche Hauptperson ‚Der Freund‘ in den folgenden Sequenzen als Mann und Bergmensch dem Zuschauer vorgestellt. Nachdem eine Schrifttafel das Ende des Vorspieles angekündigt hat, verweist eine direkt folgende auf „Zwei Freunde in den Bergen“ (SCHRIFT 8), die auf einer schmalen und hohen Felsspitze gestikulierend eng beieinander stehen und sich die Umgebung mit ausladenden Gesten aneignen (BILD 8.1). Die Männer werden vorgestellt, ein Zwischentitel bezeichnet den einen als „Der Freund. Der Ingenieur Luis Trenker“ (SCHRIFT 9), danach erscheint ein selig lächelndes Gesicht, mit einer Pfeife im Mund, leinwandgroß von vorne. Der andere Mann, Vigo (SCHRIFT 10), wird zu Füßen ‚Des Freundes‘ sitzend gezeigt, zu ihm aufblickend und seinen Erläuterungen folgend (BILD 10.1). Auf dem Gipfel stehend, bilanziert man, und es werden die Routen künftiger Touren abgesteckt. Nachdem die Erläuterungsszene noch einmal aus einer Halbtotale gezeigt wird (BILD 10.2), sieht der Zuschauer in einer Panoramaeinstellung (BILD 10.3), auf was die Freunde blicken: Das Matterhorn.

Vigo und der ‚Der Freund‘ haben das gesteckte Ziel erreicht, sie rauchen Pfeife, spielen Schifferklavier, genießen das Wohlgefühl des Gipfelerlebnisses und den imposanten Blick. Ihr Selbstgefühl wird durch die Leistung und durch das ‚Von-oben-nach-unten-schauen‘, das ‚Alles-überblicken-können‘, das ein ‚Über-den-Dingen-stehen‘ suggeriert, gesteigert. Das Hochgefühl der Freunde besteht in der Selbstüberwindung und in der Selbsterhebung, weg aus dem Alltag und dem Tal, zum erhöhten, besonderen Ort. Die Weite ihres Blicks erzeugt einen euphorischen Zustand, ein Bewußtsein der Überschreitung; sie stehen über den Dingen, haben sich aus den Abläufen und den Gesetzmäßigkeiten des Unterlandes herausgehoben. Das Unbedeutende und Nebensächliche ist aufgehoben - dafür erscheint das Elementare und Essentielle um so deutlicher und unverrückbarer. Das Gipfelerlebnis bietet nicht nur die Möglichkeit auf die Alltäglichkeit hinabzuschauen, sondern kann sich zu einem Freiheitsgefühl als eine Verfügung über den Raum steigern. Da die Berge niemand gehören, kann sie sich jeder aneignen, besonders dann, wenn er allein auf dem Gipfel steht.

A. Fanck wählt zur Charakterisierung ‚Des Freundes‘ und für das Treffen der Wasserfrau mit dem Felsmann den Inbegriff¹ des schönen und furchterregenden Berges: Das Matterhorn. Ein Grund für dessen Bekanntheitsgrad liegt sicherlich in der bezwingenden Form und den klaren Linien des Berges, ein anderer in dem Wettlauf mit Todesfolge um die Erstbesteigung des letzten noch unbezwungenen Gipfels² in den Alpen im Jahr 1865. An diesem drei Jahre dauernden Wettlauf zwischen einer englisch-schweizerischen Mannschaft um Edward Whymper und einer patriotisch italienischen Gruppe um Jean-Antoine Carrel nahmen über die Presse Millionen von Menschen teil³. Das publizistische Interesse am Matterhorn erlosch auch in den folgenden Jahren nicht, da es erst in den dreissiger Jahren gelang, über die schwierigen Wände zum Gipfel zu gelangen, und die unzähligen Versuche zahlreiche Menschenleben gekostet hatten. Gerade zu Beginn der zwanziger Jahre⁴ gab es einige erfolglose aber aufsehenerregende Versuche, den Berg über die Nordwand zu bezwingen.

P.Hübel, ein bekannter Bergsteiger der zwanziger Jahre, beschreibt das Matterhorn: „Gibt es einen Berg in den Alpen, um den Sage und Geschichte einen solch unvergänglichen Kranz gewunden haben, der von Dichtern und Malern mehr gefeiert wurde, dessen Name dem Bergsteiger der ‚goldenen Zeit‘ Mysterium und Erleuchtung zugleich war?“⁵ ‚Der Freund‘ erstürmt den Matterhorngipfel im Affekt, verwirrt durch den Tanz Diotimas, Hübel nutzt die Nacht direkt vor der Besteigung des Matterhorns als Zeit der ‚inneren Einkehr‘. Er erwartet den kommen-

¹ Hiebeler 1962 S.7

² Schmid 1964 S.32

³ Siehe Schmid 1964 S.60

⁴ 1922 A.Horeschowsky, H.Pfann und 1923 A.Horeschowsky, F.Piekielko. Siehe Hiebeler 1962 S.32ff

⁵ Hübel 1926 S.306

den Tag als ‚Tag einsamen Ringens, feierlichsten Gottesdienst auf steilen Höhen‘⁶. Der ‚Löwe von Zermatt‘ rage ‚unheimlich und lockend zugleich‘ ‚in finsterner Einsamkeit‘ und schau ‚verächtlich‘ ‚auf das Ameisentreiben zu seinen Füßen, auf das bunte Spielwerk der winzigen Menschenbauten, auf die Pygmäen, die an seinem Leibe herumhantieren‘⁷. Wer den ‚alten wundertätigen Magus‘ einmal gesehen hätte, bliebe in seinem Bann. ‚Mag er die Wogen des Nordmeeres durchkreuzen, mag er wandernd die Dünen einsamer Wüsten beschreiten, mag er in rauher Fron im Qualm der Städte sich mühen - immer, immer wird dein Bild aus Zauberspiegeln der Seele ihm leuchten und sein Herz wird den harten und schimmernden Kristall unstillbar reiner Sehnsucht in sich bergen müssen.‘⁸ A. Fanck, das macht Hübels Glorifizierung deutlich, wählte für die erste Begegnung seiner Hauptdarsteller eine Ikone ‚des freiesten Urzustandes‘ der Natur, die sich, so wieder Hübels, keinen Schranken unterwerfe und der sich der Mensch ‚mit Ehrfurcht und reinem Willen‘⁹ nähern müsse.

Das Matterhorn wurde schon bei der Vorstellung der männlichen Hauptpersonen aus malerischer Perspektive gezeigt. Auf eine Szene der blickenden Männer folgt ein Bild des Matterhorns (BILD 10.5). Der Vordergrund ist leer, in der Mitte sind See und Bergkette und im Hintergrund schnell ziehende Wolken. Dieses Bild orientiert sich am weniger an der filmischen Bildaufteilung, sondern am Gemälde, das den Horizont auf 1/3 bis 1/2 Höhe setzt und die Wolkenformationen betont. Der eigene Standort ist sehr weit oben, fast auf gleicher Höhe mit dem Matterhorngipfel, an dessen Spitze sich eine Wolke tummelt. Diese Sicht auf das Matterhorn ist schon oft gemalt worden. Durch den idyllischen See, in dem sich der Berg spiegelt, wird das Bild schön, erträglich und die Erhabenheit des Berges gesteigert.

Die Fotografien vom Aufstieg ‚Des Freundes‘ fokussieren auf die Größendimensionen: das kleine, einsame Individuum wird in den Kontrast zur Größe der Hochgebirgsnatur gesetzt. Dennoch stellt sich das intendierte Gefühl des Erhabenen nicht ein – die Bilder sind zu schön, denn A. Fanck setzt hier nicht auf das Schockmoment durch schnelle Schnitte, sondern läßt dem Zuschauer Zeit zur Betrachtung. In der ersten Einstellung der Bergtour (BILD 16.1) wächst links ein Baum aus dem Bild hinaus, rechts erhebt sich die Matterhornspitze, deren imposante Präsenz durch eine Bildbegrenzung mit Hilfe einer Schablone gesteigert wird; ein Mann kommt ins Bild steigt von rechts nach links hoch. Der Baum und die Matterhornspitze bilden ein Gleichgewicht - Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind gleichwertig. In der folgenden Totale (BILD 16.2) füllt der große Berg im Hintergrund das ganze Bild aus, so daß ein Wanderer, der durch das Bild läuft, vor dem Berg als winzig erscheint. Die nächste Einstellung (BILD 16.3) zeigt in der rechten Bildseite einen Baum, sonst ist das Bild kahl, zur Hälfte Himmel. Die beiden letzten Bilder der Sequenz zeigen einen sukzessiven Aufstieg zur Schneegrenze und über die Baumgrenze hinaus. Der Mann ist gegen den Himmel abgehoben, seine beharrliche Bewegung ist betont.

Die eigentliche Bezwingung des Berges als Gipfelbild wird dem Zuschauer vorenthalten, er nimmt aber wieder teil am Abstieg des Mannes, der parallel zu Diotimas Aufstieg stattfindet. Der Freund steigt mühsam aus der Einsamkeit hinunter (BILD 19.6-19.9), wobei er im direkten Kampf mit dem Berg gezeigt wird. Die Totale des Aufstiegs weicht Nahaufnahmen vom Pickel, mit dem Stufen in das Eis gehauen werden, und von haltsuchenden, mit Eisen bestückten Bergstiefeln, was die Härte des Kampfes eindrucksvoll belegt. Die Bergnatur des Abstiegs wird als unnahbare Eiswüste und fast senkrecht abfallende Bergwand im Gegenlicht inszeniert. Aber selbst diese abweisende Natur ist durch den im Gegenlicht am Berg hängenden Mann berechenbar und beherrschbar. Keine Bewegung ist überflüssig, das Tun des Mannes wirkt souverän und sicher. Damit ist klar, daß ‚Der Freund‘ sein Ziel erreicht hat und seine Ruhe und Selbstsicherheit wieder hergestellt ist - er hat mit der ursprünglichen Bergnatur auch sich selbst bezwungen.

Das zentrale Charakterisierungsmittel für den Mann im Film ‚Der heilige Berg‘ ist das Bergsteigen. ‚Der Freund‘ und Vigo werden auf einer Bergspitze stehend eingeführt; ‚Der Freund‘ besteigt, aufgewühlt durch Diotimas Tanz, das Matterhorn, um seine Gefühle in den Griff zu bekommen. Die Katastrophe findet in einer Bergsteigersituation

⁶ siehe Hübels 1926 S.323

⁷ siehe Hübels 1926 S.306

⁸ Hübels 1926 S.308

⁹ siehe Hübels 1926 S.308

statt. A. Fancks ‚Botschaft der Berge‘ war, so S. Kracauer bei der Charakterisierung der Fanckschen Filme, ‚das Glaubensbekenntnis vieler Deutscher‘. Münchner Studenten, so präzisiert Kracauer weiter, verließen ihre langweilige Hauptstadt am Wochenende, um im ‚erhabenen Gefühl, es Prometheus gleichzutun‘, einen gefährlichen ‚Kamin‘ erklommen. Dort oben würden sie ihr Pfeifchen rauchen und ‚mit unendlichem Stolz auf die ‚Talschweine‘ herabsehen, ‚die plebejischen Massen, die sich nie in jene hehren Höhen begeben würden‘. Das Bergsteigen in den zwanziger Jahren war, das macht schon die kurze Kracauer-Passage deutlich, Sache einer sehr kleinen Elite, die mit ausreichendem Kapital ausgestattet am Wochenende in der sehr angesehenen Tradition des Abenteurers aus dem Alltag ausstieg und das eigene Leben aufs Spiel setzte. Diese Bergsteiger partizipierten an einem Wahrnehmungsschema, das den abenteuerbereiten Mann zu einer besonderen und bewundernswerten Persönlichkeit stilisierte. Die Geschichte der gesellschaftlichen Aneignung der Hochalpen, an deren Beginn sich stets der Wissenschaftler in die gefährlichen Regionen¹⁰ begab, und die zahlreiche Literatur zu den Begebenheiten der Erstbesteigung zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen, daß das Hochgebirge für den europäischen abenteuersuchenden Mann ein lohnenswertes Terrain war. ‚Der Freund‘ wurde von den Zeitgenossen durch die primäre Kennzeichnung als Bergsteiger, er hatte übrigens auch alle von S. Kracauer genannten Insignien bei sich: Pfeife und Musikinstrument, in diesem Schema verortet.

Die kompetenten Kenner des Abenteurerschemas, wie S. Kracauer, erkennen auch die Besonderheit des Bergsteigens gegenüber anderen Sportarten und Freizeitbetätigungen wieder: „Diese Bergsteiger waren kaum einfache Sportler oder leidenschaftliche Liebhaber des majestätischen Panoramas, sie waren Gläubige, die die Riten eines Gottesdienstes vollzogen.“¹¹ Einer dieser Gläubigen, Paul Hübel, beschreibt in seinem Bergsteigerbuch das Gefühl, das sich auf dem Gipfel des Matterhorns einstellte - jener Bergikone, die ‚Der Freund‘ erklomm, um der weiblichen Versuchung Herr zu werden: „Und nun standen wir auf dem Gipfel! Ein Leben, eine Welt lag verdämmert unter mir. Vergessen war Not und Sorge und Krieg. Vergessen das ärgerliche Murren meiner Gefährtin. Vergessen alles, was bisher als Auftrieb meines Daseins galt. Jetzt erst erwachte ich wie aus jahrelangem Schlaf, denn die einzige unendliche Sehnsucht meines Herzens war erfüllt. Ruhiger floß das pulsende Blut. Was noch folgen sollte an Leid und Freuden meines kommenden Seins, war freies Geschenk Gottes. Mein Leben aber war gelebt. Solche Gefühle, wie ich sie jetzt empfand, sind einmalig. Sind groß und heilig. Auf ihnen gründet sich eine neue, andere Welt seelischer Bedeutsamkeiten.“¹² Das Zitat läßt keinen Zweifel an dem Transzendenzpotential einer Bergersteigung. Für die Beschreibung eines solchen Augenblicks, der den Menschen völlig aus der Gegenwart befreit, ist in anderen Religionsformen jahrelange Selbstkasteiung, Gebet und Meditation nötig. Die Gläubigen des Bergsteigerrituals liefern sich freiwillig einer extrem lebensfeindlichen Natur aus und bringen sich in Situationen, wo sie um ihr Leben kämpfen müssen. Diese Todeserfahrung bildet eine unüberbrückbare Differenz zum Alltag und zur Masse, zu den Anderen. Das Erlebte ist so intensiv, daß es im Kern in keine verallgemeinernde Form der Mitteilung gebracht werden kann. Die Unmöglichkeit von Kommunikation, das Gefühl des Besonderen und ein starkes Ich-Bewußtsein stiftet bei den Bergsteigern eine Gemeinschaft der Auserwählten auf der Basis von quasi-religiösen Transzendenzerlebnissen.

Für den extremen Bergsteiger - ‚Der Freund‘ ist mit seinem Versuch der Santonordwandbesteigung in diese Kategorie einzuordnen - ist das leistungsorientierte Rekordklettern eine Sucht und macht seine ganze Welt aus; für ihn ist die Todeserfahrung, das Selbsterleben, die Unterscheidung von Anderen, von der Masse, die Überwindung der Bedürfnisse des Körpers und der Qual ein notwendiges Potential an Sinn.¹³ Das Bewußtsein eines starken Körpers in Verbindung mit einem greifbaren, direkt erlebbaren Gegner kann sich in der Praxis des Kampfes zu einem Allmachtsgefühl und Freiheitsgefühl verdichten. Unabdingbar zum Gefühl der Kraft und der Stärke gehört dabei die Erfahrung der Härte gegen den eigenen Körper und die eigenen Wünsche. Die Selbstbezüglichkeit des Bergsteigens

¹⁰ Ich verweise auf die Eroberung des Montblancgletschers durch den Wissenschaftler und den Abenteurer.

¹¹ Kracauer 1947 S.119-121

¹² Hübel 1926 S.327

¹³ siehe Aufmuth 1988

und die relative Gleichgültigkeit gegenüber der Naturschönheit demonstriert ein Bekenntnis des englischen Bergsteigers Mummery: „Ich gestehe gern, daß ich auch noch steigen würde, selbst wenn es keine Landschaft mehr zu betrachten gäbe, selbst wenn die einzig erreichbare Kletterei in den dunklen, greulichen Kesseln der Schluchten von Yorkshire zu finden wäre.“¹⁴

Das Bergsteigen stärkt die Willenskraft und das Selbstgefühl, ist aber zugleich auch eine Tätigkeit, die in Beziehung zur Gesellschaft erlebt wird. Der Berg wird in Beschreibungen der Bergbeziehung gern mit einer Frau, die sich verbirgt, die entschleiert und entjungfert wird oder auch mit einem Gegner in Menschengestalt verglichen. Dieser mit Körper und Geist erfahrbare Gegner kann stellvertretend für soziale Auseinandersetzungen oder für geschlechtliche Probleme bekämpft werden. Im Gegensatz zur Unklarheit und Mehrdeutigkeit des Sozialen und des Geschlechtlichen ermöglicht die Auseinandersetzung mit dem Berg die Erfahrung von elementarem, direkt erfahrenem Lebenssinn und wird meist mit dem Gipfelerlebnis, das Freiheits- und Machtgefühle bereithält, belohnt. Mit dem Bergsteigen sucht der Mann Schwierigkeiten und Gefahren, was, so Bartning 1910, einem ‚sehr wertvollen Trieb des menschlichen Herzens‘¹⁵ entspränge. „Dem durch die polizeilich gewährleistete Sicherheit seines täglichen Lebens stumpf gewordenen Stadtmensch wird die Berührung mit der Natur in ihrer ganzen ursprünglichen Furchtbarkeit zum stählenden Bad, darin Nerven und Sinne wieder erstarren.“¹⁶ Das Zitat zeigt die Parallelität zwischen Bergsteigen und Kriegsspielen - das ‚stählende Bad‘ erinnert an die Stahlgewitter des 1. Weltkrieges und ist von seiner Wortwahl in diesem Kontext verortbar.

5.2. Der Mann als Kamerad und Heroe

Im Film ‚Der heilige Berg‘ wird am Beispiel von ‚Dem Freund‘ ein Idealbild des Mannes entworfen - ideal aus der Sicht der typisierten Frau und aus der Sicht des Regisseurs. Diese Idee des echten und reinen Mannes ist nach den Schemata konzipiert, die in den zeitgenössischen Diskursen um Kameradschaft, den Helden, die Fronterfahrung im 1. Weltkrieg, die Aufgabe der Jugend und um Männerbünde ausgebildet wurden. Die entworfenen Schemata vom bergsteigenden Mann erinnern in mehrfacher Hinsicht an den Typus des idealistischen jugendbewegten Frontsoldaten. Bei der Besteigung der Santonordwand befinden sich Vigo und ‚Der Freund‘ zwar nicht in den Stahlgewittern eines Schützengrabens, aber in den Eis- und Schneelawinen einer ‚entfesselten Natur‘. Die Winterbesteigung und der Kampf gegen eine Natur, ‚die ihre schreckliche Macht aufbringt und gegen den Menschen einsetzt‘, die sinnlose Treue ‚Des Freundes‘ zu Vigo bis in den Tod, das Selbstopfer hat keinen praktischen Wert, da Vigo schon lange tot ist, erinnerten den Rezipienten der zwanziger Jahre an den Sturmangriff bei Langemarck.

Der Mythos von Langemarck ist einer der öffentlichkeitswirksamen Mythen des 1. Weltkrieges. Im flandrischen Langemarck stürmten 80000 gerade ausgebildete junge Kriegsfreiwillige 1914 unbeirrbar und ‚Deutschland über alles in der Welt‘ singend in das Maschinengewehrfeuer der britischen Berufsarmee und in den Tod. Der Mythos berichtet von der Erfüllung des Lebens durch das Selbstopfer¹⁷, ein häufiges Motiv deutscher Lieder und Geschichte¹⁸ und von einer heute nur noch schwer nachvollziehbaren Liebe zum Tod. Die Hochschätzung dieses Idealismus des Selbstopfers für das Vaterland zeigt, wie wenig ein Wert wie Lebensglück gegenüber der Pflichterfüllung zählt und damit auch, daß das Selbstbewußtsein dieser Männer nicht aus der eigenen Individualität, sondern aus der sich unterordnenden Teilhabe an der Gemeinschaft geschöpft wird.¹⁹

Die Synonymität zwischen der Sozialbeziehung, die beim Bergsteigen und im Krieg entsteht, zeigt eine Rede von Dr. Borchers bei der Beerdigung einer Bergsteigerin, die 1925 am Weißhorn von einem Schneebrett mitgerissen wurde: „Nun ist sie nicht mehr. Sie ist mutig und tapfer gefallen, wie der gute Soldat im Kriege. Auch sie ist auf dem Felde der Ehre geblieben.“²⁰ - der Tod im Krieg und am Berg ist der Tod auf dem Schlachtfeld der Ehre.

¹⁴ Mummery 1895 zitiert nach Oppenheim 1974 S.168

¹⁵ siehe Bartning 1910 S.259

¹⁶ Bartning 1910 S.259

¹⁷ siehe Krockow 1990 S.98

¹⁸ siehe Elias 1990 S.430ff

¹⁹ siehe Krockow 1990 S.162

²⁰ Hübel 1926 S.335

A. Fancks idealer Mann ist der Held und Krieger, der es liebt sich in Gefahr zu bringen und der sich unter Männern am wohlsten fühlt. So wie der Krieg wird das Bergsteigen im Film als reine Männersache definiert: ‚Da hoch droben, wo Er der Herrscher ist‘, hat sie nichts zu suchen. Die bergsteigenden Männer, es gab auch bergsteigende Frauen, allerdings in verschwindend geringer Zahl, der zwanziger Jahre bilden eine Gemeinschaft, deren ‚heroischer Idealismus‘²¹ Treue bis in den Tod bedeutet. Der Film entstand im Kontext einer Verliebtheit von A. Fanck zu Leni Riefenstahl, ‚in Ehrfurcht gewidmet‘ ist er aber: ‚Meinem gefallenen Freunde, dem Bergsteiger Dr. Hans Rohde‘. Hans Rohde hatte A. Fanck am Paulcketurm, der am Eingang des Freiburger Höllentales steht, das Klettern beigebracht²². Die Freunde machten jahrelang Bergtouren zusammen und A. Fanck berichtet, daß er durch die ‚tiefbestimmenden Freundschaftserlebnisse‘ der gemeinsamen Bergsteigerjahre nach dem Tod des Freundes ‚nie mehr einen solchen Freund im wahren Sinn des Wortes finden konnte‘²³. ‚Der Freund‘, Luis Trenker, bezeichnete diese Art der Männerbeziehung als Kameradschaft, die ‚etwas Schicksalhafteres‘ an sich habe, da der Kamerad in einem Unglück oder einem Ereignis, wie im Krieg, auf hoher See, am Berg oder als Kämpfer für eine gleiche Idee einfach da sei, und resümiert: ‚Es ist etwas Großes und Herrliches um die Kameradschaft. Sie gibt uns Halt, sie gibt uns Vertrauen zu uns selbst.‘²⁴

Die an der Oberfläche erzählte Geschichte ist klar: ‚Der Freund‘ und Vigo lieben, ohne voneinander zu wissen, Diotima. Zugleich wird aber die Geschichte zweier Männer und einer störenden Frau erzählt, wobei das eigentliche Vergehen der Treuebruch Vigos ist, der mit dem Tod bestraft wird. Bevor Diotima auftaucht hatte Vigo ihre Funktion. Das wird in der Einführung der Freunde deutlich, wo Vigo zu Füßen ‚Des Freundes‘ sitzend dessen Erklärungen lauscht. Auch der Filmdialog bei der Besteigung des Monte Santo paßt in diesen Interpretationsrahmen: ‚Hast du Angst wenn du mit mir bist?‘ (SCHRIFT 111), ‚Hast was, woran du hängst da unten im Menschengesindel?‘ (SCHRIFT 121) und ‚Vigo, ich hätte dir doch nichts getan.‘ (SCHRIFT 128). ‚Der Freund‘, destabilisiert in seiner Persönlichkeit, sucht den direkten Kontakt mit dem Tod und nimmt das mit, was ihm am liebsten ist. Diese emotionale Bindung an den Freund geht soweit, daß er für den Kameraden Vigo aus sinnloser Treue ohne Bedenken in den Tod geht.

Freundschaft, Kameradschaft und Treue hatten in dem bündischen Bereich, in dem A. Fanck die Personen verankert, die Bedeutung einer entsexualisierten Liebe. Der Männerbund²⁵ hat eine lange und sehr prominente deutsche Tradition, beginnend mit dem ausschließlich männlichen ‚Tabakkollegium des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I., den Nordlandreisen Wilhelms II., den Lagerfeuern der Jugendbewegung und der Kameradschaft der Krieger. Der heroische Einzelne stand in engem Zusammenhang mit dem heroischen Männerbund, der als Erziehungsinstitution gedacht wurde.²⁶ Das Diskursuniversum des Männerbundes bestand, nach K.Theweileits Untersuchung von Romanen des Revolutions- und Kriegserlebnisses, aus einer Aversion gegen das weiche Fleisch, das Innere, das Unordentliche und Unbestimmte.²⁷ Dem Negativdiskurs stand die Bedeutungskette gestählter Körper, Ordnung und Kopf entgegen. Die faschistischen Ideologen Alfred Rosenberg, Alfred Bäumler und Ernst Kriek teilten die Gesellschaft in ‚Männerbünde‘ und ‚Geschlechterverbände‘, wobei den Männerbünden der Vorzug gegeben wurde, da die Familie immer einen ‚Kreis privaten Lebens‘ abtrenne, der Staat hingegen von den ‚Taten und Vereinigungen freier

²¹ eine treffende Charakterisierung von Kracauer in seiner Fanckbesprechung

²² siehe Fanck 1973 S.18 und 46

²³ Fanck 1973 S.29

²⁴ Luis Trenker in ‚Kameraden der Berge‘. Abgedruckt in der Dokumentation: Kreimeier, Jürgen 1972: Fanck - Riefenstahl – Trenker. Auch Hübel hebt in seinem Bergsteigerbuch hervor, daß er auf den Höhen der Berge ‚Freundschaft‘ fand. ‚Die Männer, die einmal durch das Seil auf Gedeih und Verderb mit mir verbunden waren, hielten mir nicht nur in Eis und Fels Gefolgschaft bis zum Wagnis des Lebens, sondern schenken mir auch im Einerlei des Alltags treue Kameradschaft, in steter Erinnerung an gemeinsame Stunden der Lust und Gefahr.‘ (Hübel 1926 S.340)

²⁵ Das Gegenstück zur liberitären und demokratischen Gesellschaft stellte nach N.Sombart der ‚elitäre Männerbund‘ dar: ‚Das Männerbündlerische ist das spezifisch Gemeinsame dieser deutschen Gegenkultur.‘ (zitiert nach Krockow 1990 S.410)

²⁶ siehe Reulecke 1985 S.201

²⁷ K.Theweileit zeigt in seinem Buch ‚Männerphantasien‘ eindrucksvoll die Frauenbilder des kriegerischen Mannes der zwanziger Jahre. Seine detaillierten Interpretationen von Männerliteratur gaben meiner Arbeit wichtige Hinweise, wie etwa die Angst vor der Frau und die latente Feindlichkeit gegenüber dem Weiblichen die sich in der Darstellung Diotimas als ‚Hexe‘ und als ‚Wasserwesen‘ zeigt. Zugleich pointiert K.Theweileit mit seiner psychologischen Analyse der Literatur des Mannes, dessen zentrale Definition die des Soldaten ist, das Thema auf eine Weise die zu meiner Interpretationsperspektive, in der das männerbündlerische Element wesentlich schwächer ist und nur ein Aspekt der Definition des Mannes ist, quer liegt.

Männer' entstände.²⁸ Der Männerbund war in Theorie und Praxis streng hierarchisch nach dem Führerprinzip strukturiert. Der charismatische Führer wählte seine Jünger mit einer Mischung aus Eros und Logos, allerdings war die Gefolgschaft freiwillig, basierte auf Seelenharmonie, Freundschaft und unbedingter Treue. Die Männerbünde der Nachkriegszeit, die Freikorps, hatten als Zentrum einzelne herausragende Offiziere, die durch Charisma ihre Gefolgschaft an sich zu binden verstanden.²⁹ Die Ideologie des Männerbundes wurde theoretisch von Hans Blüher ausformuliert. Erst im Männerbund würde sich der Mann entfalten können, da er aus der Familie befreit sei und damit nicht mehr der Vorherrschaft des Weibes ausgeliefert wäre. Hier würde mit den männlichen Tugenden, wie Härte, Treue, Mut, Kameradschaft, Opferbereitschaft bis zum Tod, die Volkselite ausgebildet.³⁰ Der erste Weltkrieg und die anschließenden Freikorps festigten und realisierten dieses Ideal.

Der Vorläufer dieser Männerbünde war die Wandervogelbewegung, wo selbst ein ausdrücklicher Befürworter des Mädchenwanderns, Hans Breuer (der Verfasser des Zupfgeigenhansls), durch das gemischte Wandern eine Entstehung ‚femininer Mannsgruppen‘ und ‚Verbenglung‘³¹ befürchtete. Der umstrittene Wandervogelideologe Hans Blüher interpretierte die Jugendbewegung ausschließlich als ‚leidenschaftliche Bewegung der männlichen Jugend‘. Erst in der erotischen Atmosphäre des Männerbundes, befreit von der destruktiven Kraft der Familie und der ‚Vorherrschaft des Weibes‘, könne sich die Kreativität des Mannes entfalten. Die heterosexuell ausgelebte Erotik zielt nach Blühers Vorstellungen auf die Entladung, während der homoerotisch orientierte junge Mann seine Sexualität zu hohen Kulturleistungen sublimiere. Die Eliten einer Nation, so die logische Folgerung, müßten durch die Schule des Männerbündnisses gehen.³²

Der Männerbund bildet ein emotionales Gegenkonzept zur Heterosexualität, die, das zeigt das Verhalten ‚Des Freundes‘ gegenüber Diotima deutlich, mit großen Problemen und Identitätskonflikten beladen war. Unter dem Gesichtspunkt der psychisch tief verankerten Abwehr gegen die Frau wird auch die mütterliche Weisheit verständlich, daß Fels und Wasser nicht zusammenkommen können. Dieses Wissen steht quer zur zentralen offiziellen Botschaft des Filmes, die in der Verschmelzung von Fels und Wasser in einem Bild und der daraus gefolgerten Bestimmung von Frau und Mann besteht. Die Frau bedarf des Mannes zur Ergänzung und der Lebenssinn des Mannes besteht in der Formung einer Persönlichkeit, wobei, wie schon thematisiert, offen bleibt, ob Jüngling oder Frau geformt werden. Die der Mutter zugeschobene Wahrheit der Männergesellschaft der zwanziger Jahre von der Unvereinbarkeit von Mann und Frau siegt in der Eisdomszene. Mann und Frau stehen im Eisdom vor dem Altar, als dieser ohne erkennbaren Grund zerbricht und die beiden Geschlechter mit Naturgewalt auseinandergerissen werden. Der Film endet also mit der Erkenntnis, daß sich der Mann nur mit seinesgleichen in die harte Welt des gefrorenen Kristalls begeben soll. Die sich widersprechenden Wahrnehmungsschemata der Beziehung von Mann und Frau könnten in der Erkenntnis zusammenkommen, daß die starke Frau, die in die männlichen Bereiche eindringt, die Gefährdung bringt, daß hingegen die Bestimmung der Frau in der Symbolisierung und Trägerin des Schönen als platonische Idee aus der Distanz anbetungswürdig ist, oder daß sie als Mutter zum Mann paßt, denn: „Kinder sind sie alle“ – so die Mutter zu Diotima, die in Vigo nicht den Mann, nur das Kind wahrnahm.

Die Unentschlossenheit der Narration, so meine These, basiert auch auf einer Unklarheit A. Fancks, was er in diesem Film, der seinem besten Freund gewidmet war, thematisieren möchte. A. Fanck positiv erlebte Sozialisation in einem Jungeninternat und seine spätere Entscheidung, sich mit Bergsteigen und Skifahren in tendenziell reinen Männergesellschaften³³, aufzuhalten unterstützen diese Interpretation.³⁴

²⁸ siehe Horváth 1987 S.132ff

²⁹ siehe Reulecke 1985 S.210f

³⁰ siehe Reulecke 1985 S.205

³¹ siehe Reulecke 1985 S.203

³² siehe Blüher 1914, 1920, 1924 und Reulecke 1985 S.205

³³ Diese Kombination von extremer Natur und Kameradschaft, die A. Fanck oft betont, ist auch in Veröffentlichungen von Fancks Umfeld, etwa bei Luis Trenker oder Sepp Allgeier Thema. Allgeier, Freund und Kameramann von A. Fanck, schreibt beispielsweise: „Die schönsten Stunden meiner Jugend verbrachte ich dort oben (im Schwarzwald, T.B.) auf einsamer Bergeshöhe in treuer Kameradschaft: wir erzogen uns selbst in Freiheit und Sport bei Wind und Wetter.“ (siehe Allgeier 1931 S.7)

³⁴ Klaus Theweleit fand in in seiner Analyse von Autobiographien militärischer Männer ähnlich konstituierte Verhältnisse von Mann und Frau. Die Offiziere hätten einerseits ein asexuell konstituiertes ‚Frauenbild der Höhe‘, ein ebenfalls asexuelles Verhältnis zur kinderproduzierenden eigenen Frau, die streng aus den Männerbünden herausgehalten wurde, und andererseits ein sexuell geformtes Verhältnis zur niederen Frau, das den Gegner symbolisierte. (Theweleit 1980 S.381)

Die Berge und das Schlachtfeld stiften Kameradschaft zwischen heroischen Männern, die sonst nirgends erfahrbar ist. Lutz schreibt in der Stilisierung der Kriegserfahrung, daß die militärische Gemeinschaft ‚neue, eigenartige Formen des Zusammenlebens‘ geschaffen habe, eine Kameradschaft mit ‚neuen Wertmaßstäben für unsere Stellung den anderen gegenüber‘³⁵. Der Andere ist nah und greifbar, die bürgerlichen Tugenden der Akkumulation, des Zweck-Nutzen-Denkens, der Klassenunterschied treten hinter Kampfgeist, Opferbereitschaft, Uneigennützigkeit zurück. Es zählt primär die Gemeinsamkeit der Erfahrung, die Leistung und Verlässlichkeit des Kameraden und dessen unmittelbare körperliche Nähe und Präsenz. Im Gegensatz zu den komplexen indirekten sozialen Beziehungen des modernen Lebens erscheint diese Kameradschaft als das Echte.

Die Feier des Kriegserlebnisses grenzt sich sowohl vom Materialismus des Wilhelmismus als auch von der Weimarer Demokratie ab und verallgemeinert die ‚bleibende Verschmolzenheit der Seelen, wie wir sie in der Zeit des ersten Weltkrieges‘³⁶ erlebten, zum Vorbild der ‚wahren deutschen Gemeinschaft‘. Die Gemeinschaft des Schützengrabens mit den Bezugspunkten der elementaren Erfahrung des Todes, der klaren Hierarchie von Führer und Geführtem, der Anerkennung von Mut, Leistung und Opferbereitschaft, wird als Volksgemeinschaft zum Modell des zukünftigen Staatsgebildes, wo der Einzelne, Klassenunterschiede überwindend, nach seiner kameradschaftlichen Treue, Verlässlichkeit und direkt meßbaren Leistung seinen Wert erhalten soll.³⁷

‚Der Freund‘ ist von A. Fanck nach diesem Muster der Kameradschaft und Männlichkeit als Wesensmerkmal des Helden geformt. A. Fanck bekennt sich noch in den 70er Jahren zum Heroismus, er schreibt an den Organisatoren des Filmkongresses ‚Fanck - Riefenstahl -Trenker‘ Jürgen Kreimeier auf dessen Einladung zur Teilnahme am Kongreß: „Ich bekenne mich nämlich -- auch heute noch mit 83 Jahren -- zu einer heroischen Lebensauffassung und damit bin ich ja in der guten Gesellschaft fast aller großen deutschen Geister, Jahrhunderte schon vor Hitler. Und diese meine Auffassung drückt sich natürlich auch in allen meinen Filmen aus. In der harten und gefährlichen Natur des Hochgebirges oder auf grönländischen Eisbergen oder tätigen japanischen Vulkanen konnte ich ja Schlappschwänze nicht gebrauchen. Wo die heroische Lebensauffassung stirbt, da stirbt auch die Schönheit. Siehe das Erhebende und Schöne aller echter Tragödien unserer großen Dichter. Wie sähe das Leben aus ohne den Heroismus der Mutter oder der Forscher, der Soldaten, die guten Glaubens sind, ihr Vaterland zu verteidigen, oder von Bergsteigern und Schwimmern etc., die unter Gefährdung ihres eigenen Lebens den Kameraden zu retten versuchen. Oder auch von Künstlern, wie etwa der unsterblichen Käthe Kollwitz. Ganz zu schweigen von Märtyrern, wie Jesus von Nazareth, die heroisch einen schrecklichen Tod auf sich nahmen und lieber sich selbst opferten, als ihre große Ideen. Endlos könnte man solche Beispiele anführen für die große heroische Lebensauffassung. Die hat bei Gott kein Hitler erst zu erzwingen brauchen. Heute allerdings geht der Trend nach Abwertung solcher Begriffe wie heroisch - tapfer - edel - Vaterland - und gar das Wort Schönheit wird schon fast gleichgesetzt mit dem Wort Kitsch.“³⁸

A. Fanck, das muß konstatiert werden, hat nichts dazugelernt. Seinem Bekenntnis zur ‚heroischen Lebensauffassung‘, in der Autobiographie schrieb er, daß Nietzsches Zarathusthra seine Lebensanschauung stark beeinflusst habe³⁹, konnte auch die Zeit des deutschen Faschismus nichts anhaben, eine Verbindung zwischen ihm und der nationalsozialistischen Ideologie gab es für ihn nicht. Unter Heroismus verstand A. Fanck die rücksichtslose Verfolgung einer Idee. Ob es sich dabei um einen Film, ein Kunstwerk, die Mutterschaft, die naturwissenschaftliche Forschung, die Vernichtung der Juden, die Verteidigung des Vaterlandes oder das Bergsteigen handelt, scheint gleichgültig. Worauf es ankommt, ist die Bereitschaft, sich für ein Ideal, im Film die Treue, selbst zu opfern.

Dieser Diskurs wird in den zwanziger Jahren mit einer lauten Stimme vorgetragen. Der besondere Mensch wird gesucht, gefeiert und religiös überhöht. Die herausragende Persönlichkeit wird zum Helden stilisiert, der, wie der Althistoriker Rudolf Schulten 1928 behauptet, ‚etwas Wunderbares, das was wir nie verstehen werden, etwas Gött-‘

³⁵ siehe Lutz 1936 S.55

³⁶ siehe Schwarz 1929/30 S.403,

³⁷ siehe Sontheimer 1962 S.97. Nach A. Hitlers Vorstellungen sollte Deutschland ‚etwa so organisiert sein wie eine Armee‘. Siehe Krockow 1990 S.186

³⁸ Fanck 1972

³⁹ siehe Fanck 1973 S.52

liches', auf den die Gemeinschaft hoffen und bauen soll⁴⁰, sei. Die große Persönlichkeit ist in den zwanziger Jahren eine gängige Denkfigur, mit der, angereichert mit Kriegserfahrungen, die Tradition der Heimatkunstabewegung⁴¹ und ein Nietzsche verpflichteter Heroismus fortgesetzt wird.⁴² Die Bildungsträger, Dichter und Künstler wie Rembrandt, Wagner, Schopenhauer, Luther, Goethe, aber auch Bismarck, werden zu erzieherischen Vorbildern stilisiert.⁴³ Diese Führergestalten sind aus dem Werktag mit seiner Arbeitswelt entfernt, sie sind mit dem Bild des einsamen, autonomiedurstigen Künstlers, der distanziert und vom Alltag enthoben, die Weite der Natur der nivellierenden, demokratisierenden Großstadt bevorzugt, als Gegenstück zur Normalität des Alltags konzipiert. Bülow feiert 1923 die Person Lienhards, der sich um Heimatkunst und Heimatbewegung verdient gemacht hat, indem er ihm eine heroische Einsamkeit ‚eine, die einen Einschlag von Titanismus und kosmischem Heldentum‘ habe, zuweist. ‚Wanderer‘ vom Schlage Lienhards würden ‚Hochland der Seele‘ suchen und seien ‚von einem Zeitgeist getrennt, der grundsätzlich Massen sucht, Massen organisiert, Massen umschmeichelt, das Heiligtum der Seele jedoch verwüstend niederstampft‘⁴⁴.

Diese Schemata verbinden sich in den zwanziger Jahren mit den Erfahrungen im 1. Weltkrieg und den Freikorps, so daß der zeitgenössische Kult der großen Persönlichkeit im Fronterlebnis des 1. Weltkrieges eine ‚allgemeine‘ Realisierung findet. Er stiftet eine Gemeinschaft von Männern, die durch das Kriegserlebnis oder dessen nachträgliche Stilisierung verbunden sind - wie Seldte 1929 schrieb, hatte der Krieg und die Kameradschaft die Frontsoldaten ‚zu neuen Menschen, zu einem Volk im Volke gemacht‘⁴⁵.

Das Beziehungsmuster der Männerfreundschaft bestehen aus der Erfahrung hundertprozentiger Verlässlichkeit in Extremsituationen und einer heroischen Mentalität, die im Berg und im Krieg kaltblütiges Agieren ermöglicht. A. Fanck schildert 1973 in einem Gespräch mit Hans Weigel einen seiner Skifahrer und Operateure Hans Schneeberger als ‚tollen Kerl‘ und unterstreicht das mit der Information, daß Schneeberger ‚Kampfflieger im ersten Weltkrieg und Inhaber der höchsten österreichischen Tapferkeitsmedaille‘⁴⁶ sei. Diese erhielt er, weil er, nachdem er eine Sprengung überlebt hatte, 2000 Soldaten erschöß. ‚Der Schneeberger also hat sie rankommen lassen und dann einfach runtergemäht. An die 2000 Tote. Also das war eine tolle Tat.‘⁴⁷

Die Hochachtung und Bewunderung, die A. Fanck seinem Kameramann für das kaltblütige Töten von unzähligen Menschen zollt, zeigt nicht unbedingt einen perversen oder zynischen Menschen, sondern ein damals ‚normales‘ Modell der Erfahrungsverarbeitung, das von dem spezifischen Diskurs des Militärischen im 19. Jahrhundert und im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhundert determiniert war. Krieg und Bergsteigen werden als daseinserhöhende Erlebnisse wahrgenommen, so daß Töten zu den Spielregeln eines gesellschaftlich akzeptierten und hochgeschätzten Kriegsspiels gehörte - je mehr Menschen der Mann vernichtet und je mehr Viertausender er besteigt, je mehr Kriegsverletzungen und Orden er einheimste und je mehr schwere Stürze und Lawinenunglücke er überlegte, um so mehr Anerkennung verdient er.

Von A. Fancks Regieführung berichtet ein ehemaliger Mitarbeiter: ‚Wie Sie richtig bemerkten, ließ Fanck oft seinen Kameraleuten freie Hand - häufig war er selbst bei Aufnahmen nicht anwesend, sondern sozusagen der kommandierende General im H.Q.‘⁴⁸ A. Fanck, der General, und wie ein Nachruf von ihm auf einen ehemaligen Mitarbeiter zeigt, der Rest: Soldaten. ‚Namenlos habt ihr alle, und gerade du, stets als einer der Vordersten, mitgeschafft und mitgeschuftet an diesen alpinen Filmen, die dann Millionen von Menschen aus dem Tiefland zum ersten Mal eine wahre Vorstellung geben konnten von all den Schönheiten und Furchtbarkeiten unseres Hochgebirges. Ihr wart die unbekanntesten Soldaten dieser gefährlichsten und echtsten Filme, die je gedreht wurden.‘⁴⁹ Das Filmen schien für

⁴⁰ zitiert nach Krockow 1990 S.144

⁴¹ Die Heimatkunstabewegung stärkte den zeitgemäß angelegten Kult des Führers im politischen und im künstlerischen Bereich. Die Persönlichkeit ist als Romanfigur der als ganzer, starker Mensch stilisierte Mann, der würdige Gegenspieler des undurchschaubaren Schicksals. Der Kunst wird für die Gesellschaft eine wichtige Bildungskraft zugeschrieben.

⁴² siehe Rossbacher 1975 S.42

⁴³ Das Rembrandt-Buch von Langbehn machte den Anfang und war Vorbild.

⁴⁴ Bülow 1923 S.379

⁴⁵ siehe Seldte 1929 S.10f

⁴⁶ siehe Weigel 1976 S.6

⁴⁷ Weigel 1976 S.13

⁴⁸ Weigel 1976 S.32

⁴⁹ Fanck 1935

A. Fanck, nach diesen Äußerungen zu urteilen, eine Art der Kriegführung gewesen zu sein: Die Natur als Gegner, dem keine ‚Schlappschwänze‘, sondern echte Männer das noch nie gesehene, schöne Bild abtrotzen.

Die Problematik der Fanckschen Thematisierung menschlicher Natur wird mit dem Wahrnehmungsschema des harten und heroischen Mannes besonders prägnant. Die Natur des Mannes besteht im Film nicht aus der Anpassung an die Formen und Rhythmen der Natur, sondern im Kampf mit den Gewalten der Natur, in der Mißachtung von Trieben, Bedürfnissen und Todesfurcht, in der geschlechtlichen Neutralität und in der Treue gegenüber dem Kameraden und den männlichen Idealen. Dieser ‚natürliche‘ Mann steht in der deutschen Tradition der Hochachtung des Kriegers, der in den zwanziger Jahren als satisfaktionsfähiger Offizier, als echter Wandervogel, als Mitglied der Freikorps sehr präsent war.

Die zeitgenössische Normalität der Hochachtung des Militärischen zeigt das Verbot des pazifistischen Filmes ‚Im Westen nichts Neues‘ durch die Zensur 1931⁵⁰ oder die Verurteilung des Pazifisten Carl von Ossietzky wegen Landesverrats, weil er die vertragswidrigen Rüstungen der Reichswehr öffentlich thematisierte.⁵¹ Der Krieg wird in den zwanziger Jahren als ein Schicksal akzeptiert, das mit seiner Grausamkeit und seinem Schrecken die Basis einer Selbstfindung sein sollte. Der einzelne Mann findet sich hier mit einer Aufgabe und in einer Gemeinschaft⁵², die für ihn sinnvermittelnd ist. Der Krieg fördert den Gedanken einer Volksgemeinschaft als Schicksalsgemeinschaft, dem der einzelne zwar als Werkzeug dient, der aber durch die Intensität des Erlebens ein Gefühl des Auserwähltseins kultivieren kann.

E.Jünger⁵³, dem geistigen Führer, Sprecher und Dolmetscher des frontbesessenen jungen Nationalismus, gelingt es literarisch den Krieg und den Tod als elementares Erlebnis in eine Mischung aus patriotischer Romantik, selbstherrlichem Heroismus und kultiviertem Ästhetizismus zu verwandeln, konsumierbar zu machen und gegen die bürgerliche Normalität kämpferisch zu pointieren. Was die unzähligen Bücher über das Kriegserlebnis als literarische Gebrauchsliteratur für den einfachen Mann formulieren, dichtet er vom Konkreten abstrahierend für den avancierten ästhetischen Geschmack: „Dem Elementaren aber, das uns im Höllenrachen des Krieges seit langen Zeiten zum ersten Male wieder sichtbar wurde, treiben wir zu. Wir werden nirgends stehen, wo nicht die Stichflamme uns Bahn geschlagen, wo nicht der Flammenwerfer die große Säuberung durch das Nichts vollzogen hat. Weil wir die echten, wahren und unerbittlichen Feinde des Bürgers sind, macht uns seine Verwesung Spaß. Wir aber sind keine Bürger. Wir sind Söhne von Kriegen und Bürgerkriegen, und erst wenn dies alles, dieses Schauspiel der im Leeren kreisenden Kreise, hinweg ist, wird sich das entfalten können, was noch an Natur, an Elementarem, an echter Wildheit, an Fähigkeit zu wirklicher Zeugung mit Blut und Samen in uns steckt. Dann erst wird die Möglichkeit neuer Formen gegeben sein.“⁵⁴

Dieses Denken ist durch Aversion gegen alles Demokratische, Hochachtung vor der militärischen Unterordnung, verbunden mit einer Sehnsucht nach Abenteuer, männlicher Selbsterfahrung und Distanz zum Alltag, zur Herrschaft des Rationalen, zur sozialen Segmentierung gekennzeichnet. Dem bürgerlichen deutschen Lebensgefühl der Zeit entspricht die Sehnsucht nach einer von Thomas Mann treffend bezeichneten ‚machtgeschützten Innerlichkeit‘, die einen Obrigkeitsstaat voraussetzt und deren Selbstbewußtsein nicht durch demokratische Lebensformen und das Ideal der Gleichheit und Brüderlichkeit geprägt ist, sondern durch ein besonderes Verhältnis zu Herrschaft und Hierarchie und durch die Verehrung von Gemeinschaft, Führertum, Gefolgschaft, Militär und Heldentum.⁵⁵

5.3. Das fragile Ich

‚Der Freund‘ und Vigo werden bei einer Bergtour vorgestellt, an deren Ende sie sich vor der Eingangstür des

⁵⁰ siehe Sontheimer 1962 S.96

⁵¹ siehe Krockow 1990 S.162

⁵² zur Bildung von Milieus als Orientierung siehe Schulze 1992 S.170

⁵³ siehe die Darstellung des linksintellektuellen ‚Tagebuch‘ vom 21.9.1929, wo E. Jünger den neuen Nationalismus vorstellt.

⁵⁴ Jünger o.J., S.9

⁵⁵ siehe Krockow 1990 S.109ff, 155

Grandhotels trennen. ‚Der Freund‘ geht hinein und sieht dort die Ankündigung: ‚Diotima tanzt heute abend im Grand Hotel‘ mit einer Fotografie von Diotima. Dem Zuschauer wird das ernste Gesicht des nach oben blickenden Mannes in Nahaufnahme präsentiert (BILD 11.7), im Gegenschnitt blickt Diotima vom Plakat auf ihn und den Kinozuschauer. Im nächsten Bild sieht der Zuschauer in einer langen Einstellung das Gesicht ‚Des Freundes‘, der betroffen nach unten blickt, sich mit der Hand an die Stirn greift, über die Haare streicht, den Kopf hebt und sehr ernst blickend wieder senkt. Seine Reaktion und das beeindruckte Gesicht unterstreichen das Schicksalhafte und Bedeutende dieser ‚Begegnung‘ - es könnte Liebe auf den ersten (allein seinem ersten) Blick oder eine Form des traumhaften (Wieder-) Erkennens sein.

Ohne daß der Zuschauer erfährt, wie ‚Der Freund‘ und Vigo sich verständigt haben, sitzen die beiden in einer Loge und schauen dem Tanz, der mit den Worten „Und Diotima tanzt im Lande ihrer Sehnsucht“ (SCHRIFT 12) angekündigt wird, zu. Vigo fasziniert, mit offenem Mund und ‚Der Freund‘ sehr ernst. Gegen Ende des Tanzes ‚Traumblüte‘ wird dreimal das Gesicht ‚Des Freundes‘ eingeblendet - die ersten beiden Male steinern ernst und zugleich voller Faszination, am Ende des Tanzes mit geschlossenen Augen, wie das Filmmanuskript sagt, ist er ‚von der traumhaften Sehnsucht des tanzenden weiblichen Körpers mächtig gepackt‘. Offensichtlich tief getroffen verläßt ‚Der Freund‘ die Loge, ohne Vigo etwas zu sagen. Während Vigo nach der Vorstellung Diotima kennenlernt, er legt ihr ein Edelweiß ins Auto, und es entspringt daraus ein kurzer Dialog, bricht ‚Der Freund‘ zur Gipfelerstürmung auf: „Der Freund aber stürmt hinauf des übermächtigen Eindrucks Herr zu werden, hoch droben in seinen Bergen“ (SCHRIFT 16).

Die zentrale Funktion des Hochgebirges für den Fanckschen Mann ist die Konstituierung eines fühlbaren, mit sich selbst identischen Bewußtseins als Mann und Mensch. Es geht um Herrschaft; sowohl über den Berg als auch über sich selbst. Der physiognomischen Härte des Mannes, die visuell der Bergnatur angepaßt scheint, entspricht psychologisch oder charakterlich die unbeugsame Festigkeit der Persönlichkeit ‚Des Freundes‘. Seine erste Krise wird durch die visuelle Begegnung mit der Tänzerin verursacht, die aber mit dem Ritual der Bergerstürmung bewältigt werden kann. Schon im überschreibenden Untertitel ist gesagt, daß es darauf ankomme, ‚Herr eines übermächtigen Eindrucks‘ zu werden, die ozeanischen Gefühle zu bändigen, sie zu Stein werden zu lassen. Das Gesicht einer Frau und ihr Tanz erscheinen als eine Gefahr für den Mann - in der visuellen Erscheinung der Frau ist die Drohung ausgesprochen, sich selbst zu verlieren. Er geht in die Berge, um diesen Eindruck durch die Wiederherstellung eines starken und festen, gefestigten Ich zu beherrschen.

Bergsteigen bedeutet für ‚Den Freund‘ nicht nur einen erhöhten Standort zu finden und die äußere Natur in einem elementaren Kampf körperlich zu bezwingen, sondern auch ein Bewußtsein der Herrschaft über das Chaotische und Triebhafte der eigenen Natur zu erarbeiten. Es geht ihm also um eine Verfestigung des Panzers, um eine Erneuerung des Bewußtseins von der Beherrschbarkeit der eigenen Triebe, das durch die Frau und den Tanz, vielleicht durch das Gefühl der Liebe, problematisch geworden war. Die Herrschaft über das Ich wird stellvertretend an der erhabenen Natur geprobt, die dem Selbstbild des harten Mannes entspricht, dem Hochgebirge. Hier ‚oben in der wilden entfesselten Natur ist doch ‚Er‘ Herrscher, hier kann ihm Niemand etwas anhaben - in seinem Reiche, wo er allein auf sich gestellt ist‘⁵⁶ regiert ‚Der Freund‘.

Das Ritual der Herstellung des gepanzerten Ich führt erst bei der dritten Wiederholung zur Katastrophe. Nachdem ‚Der Freund‘ den heiligen Berg für die am nächsten Tag geplante Verlobung gesucht und gefunden hat, kehrt er ins Tal zurück und sieht Diotima mit einem anderen Mann, der seinen Kopf in ihren Schoß gelegt hat. Er ist davon tief getroffen, Welten stürzen zusammen - im Film explodiert stellvertretend der heilige Berg -, sein Gesichtsausdruck spiegelt weniger Gefühle der Enttäuschung oder der Eifersucht, sondern eher das pure Entsetzen. ‚Der Freund‘ wendet sich von Diotima ab und stürmt zielsicher sofort wieder nach oben. (BILD 91-96) Angekommen steht er an der

⁵⁶ siehe Fanck 1926

Kante eines Abhanges, der so hoch ist, daß man das Ende nicht sehen kann, und vertraut sich und sein Leben der Natur an, indem er so nah an den Abgrund heranfährt, daß ein Windstoß ihn hinunterfegen könnte. Er steht eine Weile, ohne daß etwas geschieht - das Gottesurteil lautet weiterleben, was er aber nur kann, wenn er, wie er Vigo sagt: ‚was ganz Tolles macht‘, wenn er etwas macht, was noch keiner vor ihm gemacht hat: nämlich die Santonordwand im Winter, kurz vor Einbruch der Nacht und im Schneesturm, besteigen.

Der Freund holt Vigo ab, der ihn mehrmals fragt, was er denn habe. Die Freunde brechen auf zur Winterbesteigung der Santonordwand. (SEQUENZEN 96-108) Die Vollendung des Schicksals⁵⁷ beginnt mit dem Zwischentitel: „Zur Nordwand seines Berges“ (SCHRIFT 109) und zeigt in den folgenden Bildern den Weg von Vigo und von ‚Dem Freund‘ zum Berg des Schicksals. In den Aufstiegssequenzen (SEQUENZEN 110-113 UND 114-117) wird eine stürmende und extrem feindliche Natur inszeniert, in der sich der Mensch nur mit äußerster Mühe behaupten kann. Vigo, der sich als Sieger im Skispringen und im Wettlauf als ganzer Mann zeigte, fordert den Freund mehrmals zum Aufgeben und zur Rückkehr auf. Doch diese sinnlose Extremforderung und die Nähe des Todes ist genau das, was ‚Der Freund‘ in seiner psychischen Situation sucht und benötigt.

Während einer Pause, der Schneesturm wütet gerade zu sehr, gerät die psychische Konstitution ‚Des Freundes‘ parallel zur tobenden Bergnatur zusehends außer Kontrolle, inmitten des tosenden Unwetters holt er das Schifferklavier aus dem Rucksack und fängt an, ebenso wild zu musizieren. Vigo versucht zu beruhigen, weist auf den Irrsinn des Unternehmens hin und antwortet auf die Frage ‚Des Freundes‘: „Hast was, woran du hängst, da unten im Menschengesindel?“ (SCHRIFT 121) mit: „Eine Tänzerin“. ‚Der Freund‘ erkennt Vigo als seinen Konkurrenten, macht ein furchterregendes Gesicht, brüllt ‚Du warst das‘ und geht zwei Schritte auf Vigo zu, der zurückweicht, hinunterfällt, aber von ‚Dem Freund‘ am Sicherheitsseil gehalten wird und nun unter einem Felsvorsprung über dem Abgrund baumelt. ‚Der Freund‘ macht einige erfolglose Versuche, Vigo heraufzuziehen, von einem Zwischentitel kommentiert: „Doch keines einzelnen Mannes Kraft vermag es einen frei hängenden Körper über einen Überhang herauf zu ziehen. Den Kameraden opfern. Oder sich selbst. Die größte Frage der Berge.“ (SCHRIFT 139). Obwohl Vigo darum bittet, daß ‚Der Freund‘ ihn losschneidet und wenigstens sich selbst rettet, harrt dieser die ganze Nacht bis zum Sonnenaufgang aus und springt, der Sonne entgegengehend, dem schon längst erfrorenen Freund hinterher. Der Bergführer Colli, der mit einer Rettungsmannschaft unterwegs war und den Absturz sieht, berichtet Diotima: „Er hat seinen gestürzten Freund am Seil die ganze Nacht gehalten und sich selbst geopfert.“ (SCHRIFT 151). Diotima, wieder in ihre Heimat zurückgekehrt, sieht in einer Vision, die zugleich die letzten Filmbilder sind, den heiligen Berg vor dem Meer, ‚Den Freund‘ am Abgrund das Seil haltend. Die letzten Schrifttafeln enthalten die Botschaft: „Und so erstrahlt ihr über seinem heiligen Berg das größte Wort, das über den Menschen steht: TREUE.“ (SCHRIFT 153+154).

Dieses Schema des idealen Mannes entspricht einem Männlichkeitsideal, das sich nicht in der Normalität, geschlechtlichen, beruflichen oder sozialen Situation bewähren kann, sondern in den Ausnahmesituationen des Überlebenskampfes. Die Funktion des Bergsteigens für den Fanckschen Mann liegt in der Selbstkonstitution durch den Kampf mit der erhabenen Natur. Das Sichangleichen an die Natur findet also beim Mann nicht durch Mimesis wie beim Tanz, sondern durch den Prozeß des Sichmessens mit der Naturgewalt statt. Auch da schmiegt sich der Mann den Gegebenheiten an: unter der Prämisse den höchsten Punkt zu erreichen ordnet er alle Bedürfnisse, wie Durst, Hunger, Trägheit des Körpers, dem Ziel der Eroberung unter. Die Anpassung an Natur geht beim Mann also nur durch die Überwindung und Beherrschung des Körpers und der Psyche. Am Ende des Kampfes steht das Bewußtsein ebenso hart und fest zu sein wie der bezwungene Fels.

A. Fanck hat in seinen Selbstdarstellungen immer wieder den Wert seiner Erziehung im Davoser Internat herausgestellt. Die Jungens wurden mit militärischen Methoden zur Härte erzogen. „Die Parole war: Abhärtung! Und wie habe ich ihn (den Schuldirektor, T.B.) später ob dieser harten Erziehung gesegnet! So mußten wir in den fünf Wintermonaten täglich bei jeder Kälte aufs Eis. Und wie oft hat es in Davos 20 und 25 Grad unter Null! Selbst ein

⁵⁷ zum Thema Schicksal: Kracauer 1947 S.96

Mantel war beim Schlittschuhlaufen verboten.”⁵⁸ Für A. Fanck, der, 1889 geboren, als Sohn des Direktors einer Zuckerfabrik in Frankenthal aufwuchs - die ‚größte deutsche Zuckerraffinerie‘ dominierte ‚die kleine verrußte Fabrikstadt Frankenthal‘⁵⁹ -, hatte diese Erziehung eine besondere Bedeutung, da er als Baby TBC und später Asthmaleiden auf der Basis übernervöser Bronchien hatte. Er durfte sich als Kind nicht aufregen, sich nicht im Freien bewegen, nicht einmal die Schule besuchen und mußte solange im Bett bleiben, daß er Gehübungen machen mußte. Mit zehn Jahren kam er nach Davos in ein Internat namens ‚Fridericianum‘, wo Sport und Aufenthalt im Freien wichtiger waren als regelmäßiger Schulunterricht.⁶⁰ A. Fanck lernte dort die Leitwerte seines Lebens, männliche Selbstdisziplin und Härte, Kameradschaft, Skifahren und Naturverbundenheit, kennen. „Sport und Bewegung in der Natur, das war das Wichtigste. (...) Disziplin wurde groß geschrieben. Wenn morgens um sechs Uhr die Glocke schrillte, spritzte alles aus den Decken, und es wäre keinem eingefallen, erst noch ein paar Minuten liegenbleiben zu wollen. In manchem hatten wir eine ausgesprochen harte Erziehung. So waren unsere Schlafzimmer oft tagelang nicht geheizt, so daß wir morgens in unseren Waschschüsseln aus Blech oftmals das Eis aufschlagen mußten.”⁶¹

Fanck interpretiert seine individuelle Erfahrung von der gesundenden Kraft einer Erziehung zur Härte im Kontext eines zeitgenössischen männlichen Habitus, der im ‚Jahrhundert der wachsenden Statusunsicherheit der Menschen‘⁶² eine Orientierungsfunktion übernehmen konnte.

Nach N. Elias verschieben sich im 20. Jahrhundert die Machtdifferentiale zwischen Adel und Bürgertum, zwischen Bürgertum und Proletariat, zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, zwischen Mann und Frau, zwischen Eltern und Kind und zwischen Regierenden und Regierten. Härte, Selbstdisziplin und ein rigoroses Hierarchiedenken waren für den bürgerlichen Mann Methoden, sich gegen die Statusunsicherheit zu behaupten. N. Elias zeigt anhand des Duells, dem Symbol für eine gesellschaftliche Regelung von Gewalttätigkeit und für eine strenge hierarchische soziale Ordnung⁶³, eine gesellschaftlich hochangesehene Form der Erziehung zur Härte. Die Offiziersmessen, die studentischen Korps und Burschenschaften seien ‚Prägestätten eines gemeinsamen Verhaltens- und Empfindenkanons der deutschen Oberschichten‘, insofern die hier Ausgebildeten eine ‚einzige große Gesellschaft der Satisfaktionsfähigen bildeten‘⁶⁴. Adelsprivileg und Ehrenkanon des Kriegers, eine Beleidigung im Zweikampf auszutragen, weitete sich Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt auf das etablierte Bürgertum aus. Der Bürgerliche wurde satisfaktionsfähig, wenn er Offizier oder Mitglied einer schlagenden Verbindung war. Die Gesellschaft der Satisfaktionsfähigen lebte in dem Bewußtsein, eine absolute Elite zu bilden. Es war eine Gesellschaft mit streng formalisierten Ritualen sozialer Distanzierung, deren Sozialisation eine Persönlichkeitsstruktur schuf, die den Menschen ‚auf eine strikt autokratische und hierarchische Gesellschaftsordnung‘⁶⁵ fixierte. Im Vergleich mit der Prügelei war das Duell eine formalisierte Form der Gewalt, in der sogar der Reflex, einem verletzenden Hieb auszuweichen, verboten war. Die hier erworbene Selbstbeherrschung war ein Erkennungszeichen der Höherstehenden, d.h. des triebkontrollierten Menschen gegenüber dem Rest der Nichtsatisfaktionsfähigen.⁶⁶

N.Elias Beispiel einer Erziehungsinstitution des harten Mannes zeigt den traditionellen militärischen Charakter der männlichen Selbstdisziplinierung und die soziale Funktion der Selbstbeherrschung. Der satisfaktionsfähige Mann hatte vor dem 1. Weltkrieg und mit leichten Einschränkungen auch noch in den zwanziger Jahren den höchsten sozialen Status. Das Ideal des Mannes als Krieger hatte sich aus dem Privileg des mittelalterlichen waffentragenden, freien Mannes über die ständische Disziplinierung des Adels bis in das 20. Jahrhundert als Distinktionskriterium und Ausbildungsinstitution erhalten. Das Friderizianum, A. Fancks Davoser Schule, war eine solche private Institution für die Formung einer männlichen gesellschaftlichen Elite.

⁵⁸ Fanck 1973 S.10

⁵⁹ Fanck 1973 S.11

⁶⁰ siehe Fanck 1973 S.9

⁶¹ Fanck 1973 S.10

⁶² siehe Elias 1990 S.37

⁶³ siehe Elias 1990 S.27

⁶⁴ siehe Elias 1990 S.69

⁶⁵ siehe Elias 1990 S.96

⁶⁶ siehe Elias 1990 S.100

A. Fancks Idealbild des Mannes und seine heroische Lebensauffassung, die, so legt es der Film nah, der Hochgebirgsnatur entsprechen, stehen in der Tradition der Erziehung zum ‚autoritären Charakter‘⁶⁷. Dies ist kein naturgemäßer Charakterzug, sondern eine rigorose und gewalttätige Formung menschlicher Natur, in der versucht wird, den Bereich des Fühlens weitgehend zu eliminieren, zumindest soweit zu verdrängen, daß Gefühle nach außen hin nicht mehr sichtbar werden.

Die Schemata, die A. Fanck zur Charakterisierung ‚Des Freundes‘ wählt, sind ebenso widersprüchlich wie die der Konstruktion der weiblichen Hauptdarstellerin. Dem heroischen Mann, der in der größten Lebensbedrohung keine Gefühle zeigt und der ohne mit der Wimper zu zucken für das Ideal der treuen Männerfreundschaft in den Tod geht, steht ein Ich gegenüber, das sich beim bloßen Anblick einer Tänzerin völlig zu verlieren scheint. A. Fancks Personencharakterisierungen kranken am Abstraktionsgrad seiner Idealisierungen: Weder Diotima noch ‚Der Freund‘ werden in einem ‚normalen‘ sozialen Kontext verortet. Sie konfrontieren so den Zuschauer mit dem Widerspruch einer klaren Verortung in zeitgenössischen Schemata und einer völlig ‚naturegebenen‘ Naivität im Bereich geschlechtlicher Kommunikation.

⁶⁷ Ohne ins Detail gehen zu wollen, verweise ich auf die Studien von E.Fromm, M.Horkheimer und T.W.Adorno zu soziologischen und psychologischen Momenten im Charakterbild der Männer, die die faschistische Ideologie bediente.

6. Der Mann und die Frau

6.1. Diotima und ‚Der Freund‘ begegnen sich

‚Der Freund‘ und Diotima trafen sich vor der faktischen Begegnung bildlich: sie schaute ihn visionär in ihrer Heimat, er sah sie auf einem Plakat in einem Hotelfoyer und später auf der Bühne. Nach dem Tanz bestieg ‚Der Freund‘ das Matterhorn, Diotima fuhr in ihr Hotel. Die Filmsequenz, die das füreinander bestimmte Paar zusammenführt, beginnt am Morgen danach.

Das Paar wird im Blick und im Genuß des gleichen Sonnenaufgangs (BILD 16.6+16.7) vereinigt: Diotima sitzt im Fenster, blickt auf eine wetterangeleuchtete Bergsilhouette im Hintergrund, und ‚Der Freund‘ steht auf dem Fels im Profil und schaut ins Tal, das dem Zuschauer verborgen ist. A. Fanck kommentiert im Filmmanuskript: „Leuchtend erglüht der Saum einer Wolke als erster Vorbote eines neuen Tages und einer neuen strahlenden Sonne. Über dunkle Täler steigt ihr Licht herauf und umschließt zwei suchende Menschen: Begrüßt auf dem eisglitzernden Gipfel des Matterhorns die einsame Gestalt des „Freundes“ aus den Bergen, begrüßt ihn wohl zum hundertsten Male auf hohem Gipfel. Und drunten im blühenden Tale zeigt sie einem jungen Mädchen den Weg zu neuen Höhen.“ Das füreinander bestimmte Paar, die Parallelmontage bestätigt die vorher schon prägnanten Hinweise, begrüßt gemeinsam, aber noch nicht vereint, die aufgehende Sonne.

Während Diotima in die frühlingshafte, sanfte Natur tändelt – der Fancksche Selbstkommentar verdeutlicht die Differenz Bergmann und Wasserfrau: ‚nicht in des Bergmenschen schwerer, bedächtiger Weise - - mit leichtem, tänzerischen Schritt wandert sie durch die Blütenfelder empor, unbekümmert den ewig weißen Gipfeln entgegen, die aus traumhaft unwirklichen Höhen zu ihr herunterblitzen‘ - hat ‚Der Freund‘ das Ziel erreicht und beginnt mit dem Abstieg. Der Zwischentitel fokussiert auf die Einsamkeit ‚Des Freundes‘: „Da beginnt der Freund von seines höchsten Gipfels vereister Kuppe den einsamen Abstieg“ (SCHRIFT 19). Von nun an gehen die beiden aufeinander zu: symbolträchtig steigt ‚Der Freund‘ zu ihr hinunter und Diotima zu ihm hinauf. (BILD 19.1-19.22)

Die Ankündigung von ‚Diotimas Gang in die Berge‘ (SCHRIFT 17) erzeugt eine Erwartungshaltung und legt dem Kinobesucher nah, daß sie dort auf den echten Bergmenschen, denjenigen, den sie in ihrer Vision sah, treffen wird. Diotima tritt vor die Haustür, macht einige jugendliche Hopser und breitet die Arme zum enthusiastischen Morgengruß aus. (BILD 17.1) Die Einstellung ist durch eine Schablone gerahmt, so daß Diotima besonders hervorgehoben wird. Auf der linken Seite steht ein Baum in voller Blüte, in deren Fülle Diotima in der nächsten Einstellung zu versinken scheint. (BILD 17.2) Fröhlich hackende Männer und Frauen schließen die Bilderfolge.

Diotimas Gang in die Berge wird noch einmal als ‚Ihr Gang‘ angekündigt - das Schicksalhafte der kommenden Begegnung unterstreichend. Sie geht zusammen mit dem Frühling, so als würde sie den Frühling, das lebendige Schöne in die Hochgebirgswelt bringen. A. Fancks Kommentar: „Bergfrühling blüht unten im Tale, lachender, jubelnder Frühling steigt hinauf ins Gebirge. Und lachend und jubelnd geht Diotima ihren Gang in die Berge“ unterstreicht die Synonymität von Diotima und Frühling, indem er beiden das Adjektiv ‚jubelnd‘ zuordnet. Zugleich wird in dieser Bezeichnung ein Zustand der Natur, die Jahreszeit Frühling, anthropomorphisiert - ‚Frühling‘ deutet gleichzeitig auf die beginnende Liebe.¹ Mikro- und Makrokosmos entsprechen sich: die jugendliche, erwachende Frau Diotima und die erwachende Frühlingsnatur in den Bergen.

Diotima tänzelt durch die landwirtschaftlich erschlossene Voralpenwelt, trifft hackende Bauern, säende Bäuerinnen mit Kindern und musizierende Hirten. Sie entspricht weißgekleidet mit ihrer überschäumenden Frische vollkommen der Frühlingsnatur und ist durch ihre Kleidung sowohl in die helle Narzissenwiese als auch in die Schneeumgebung eingebettet. Die Bildausschnitte, die Perspektive, der Bildaufbau irritieren den Zuschauer nicht, sondern gefallen angenehm. Die inszenierte Harmonie der Erscheinung Diotimas und ihre Funktion als Rückenfigur auf großartige Naturpanoramen macht sie zum Symbol des Schönen, das allerdings durch das gefährliche, steil aufragende Hochgebirge als das Andere ihres Wesens angezogen wird.

¹ siehe Spranger 1922

Je höher Diotima aufsteigt und in das Reich ‚Des Freundes‘ eindringt², um so bedrohlicher wird die Bergnatur mit gewaltigen Bildern vom reißenden Gebirgsbach und gewaltigen Gipfel inszeniert. Der Zwischentitel „Ernster und wilder wird des Gebirges gewaltige Natur“ (SCHRIFT 21) und „Unheimlich erhebt sich vor Diotima des Hochgebirges drohendster Berg“ (SCHRIFT 22) unterstreicht den Ernst des Zusammentreffens.

In der Parallelmontage von Diotimas Aufstieg und dem Abstieg ‚Des Freundes‘ ergeben sich die Gegensätze: Eis kontra Blüte, karg kontra üppig, zielgerichtete Bewegung kontra überschäumendes Tändeln, Anstrengung und Kampf kontra Genuß. Diotimas Naturverhältnis ist kindlich verspielt, sie ist durch spazierengehen und einen touristischen Blick charakterisiert. Nach einer langen Parallelmontage von Aufstieg und Abstieg sieht sie am Rand von rauher Bergnatur und abweisendem Hochgebirge einen Bergsteiger vor einer Hütte. Diotima entdeckt, ihren Gesichtszügen nach zu urteilen, die Gestalt ihrer Vision wieder, schaut ihn mit Ehrfurcht an, senkt den Blick demütig und ergriffen. (BILD 23.4) ‚Der Freund‘ sitzt Pfeife rauchend vor der Hütte. Diotima kommt ins Bild gelaufen und macht ihn auf sich aufmerksam. Er wendet langsam den Kopf und nimmt die Pfeife aus dem Mund. (BILD 23.5) Diotimas Gesicht zeigt in einer Großaufnahme, daß sie sich des Ernstes der Situation bewußt ist (BILD 23.6), und auch ‚Dem Freund‘ ist es inzwischen gelungen, den Blick vom Berg weg, auf den Eindringling zu richten. (BILD 23.7)

Das Gesicht ‚Des Freundes‘ ist in dieser Großaufnahme erstaunt, freundlich, ein wenig debil beglückt. Er wendet den Kopf nach rechts, von ihr weg, und sein Gesichtsausdruck wird zunehmend härter, verschlossener. (BILD 23.8) ‚Der Freund‘ erkennt sie als die Tänzerin und versucht im Blick auf den gerade bezwungenen Berg seine Fassung wiederherzustellen. Er ist im Gegenlicht gefilmt und wirkt keineswegs unsicher, sondern wie ein Fels in der Brandung der Gefühle. Während Diotimas Gesicht einen liebevollen Ausdruck annimmt, ist das Gesicht ‚Des Freundes‘ steinern und abweisend. Sie fragt: „Kommen Sie von da oben?“ (SCHRIFT 24) ‚Der Freund‘ schaut nach oben, die Pfeife ragt aus seinem Mund, er saugt daran, zieht sie heraus, reagiert aber nicht auf ihre Frage. (BILD 24.1)

Diotima muß zweimal das Wort an ihn richten, bevor er auf sie reagiert. Sie fragt: „E s m u ß s c h ö n s e i n - - d a o b e n ?“ (SCHRIFT 25), ‚Der Freund‘ wendet langsam den Kopf, blickt nach unten, dann hoch, sie an, kalt, hart, blickt wieder weg zum Berg (BILD 25.1) und spricht: „S c h ö n - h a r t - u n d g e f ä h r - l i c h !“ (SCHRIFT 26) Diotima schaut ernst, ist tief beeindruckt (BILD 26.1) und fragt weiter: „Und was sucht man hier oben?“ (SCHRIFT 27) ‚Der Freund‘ blickt zum Berg, bewegt sich nicht. (BILD 27.1) Von irgendwoher kommt die Antwort: „Sich selbst!“ (SCHRIFT 28) Diotima, die auf dem Berg den Mann sucht, blickt enttäuscht, schaut nach unten (BILD 28.1), blickt wieder nach oben, die Augen werden größer, der Mund rundet sich zur Frage: „Und sonst nichts?“ (SCHRIFT 29) ‚Der Freund‘ zwingt sich ein Lächeln ab (BILD 29.1) und fragt zurück: „Und was suchen Sie denn hier oben - in der Natur?“ (SCHRIFT 30) ‚Des Freundes‘ Lächeln erstarrt (BILD 30.1), Diotima blickt ins Weite, dann nach unten, lächelt, schließt süffisant die Augen (BILD 30.2) und antwortet: „Das Schöne“ (SCHRIFT 31). Diotima strahlt (BILD 31.1), ‚Des Freundes‘ Lächeln gefriert (BILD 31.2). Die Szene wird durch eine Wolkenfront beendet, die schnell von unten nach oben aufzieht.

In dieser Begegnung verhalten sich Mann und Frau ungewöhnlich, da sich weder die Blicke, noch die Fragen an den üblichen Ritualen der Begrüßung orientieren. Die durch den bisherigen Filmverlauf angedeutete Erklärung lautet: Diotima und ‚Der Freund‘ sind sich zwar noch nicht begegnet, kennen sich aber auf einer anderen Ebene und versuchen, die Traumwelt und die reale Situation zu vermitteln. Die Begegnung ist für beide eine Art von Déjà-vu-Erlebnis und eine sich schicksalhaft erfüllende Sehnsucht.

Diotima ist in dieser Sequenz diejenige, die den Mann erwählt, da sie ihn benötigt, um ihrem Leben, das dem Schönen gewidmet ist, einen Inhalt zu geben. Er ist passiv und zunächst abweisend, kann mit der Frau nichts anfangen und ist damit beschäftigt die Irritationen und Gefühle, die diese Begegnung hervorruft, abzuwehren, die gerade wiedergewonnene Ruhe durch einen Blick auf den Berg wiederzufinden. Für einen erwachsenen Mann – ‚Der Freund‘ wird nicht, wie Diotima und Vigo, als zwischen Kind und Erwachsenem stehend, bezeichnet - ist das ein ungewöhnliches Verhalten.

² Diotima wird das niedere Hochgebirge zugeordnet, obwohl es um diese Zeit schon mit Eleonore Noll-Hasenclever eine Bergsteigerin gab, die zu den besten Alpinisten Europas gehörte. Bevor sie 1925 im Wallis abstürzte, hatte sie achtmal das Matterhorn bestiegen. Siehe Vollmer-Heitmann 1993 S.37f

Am Ende der Begegnung, als auch sein Interesse an der Frau erwacht ist, wird er sich, so das Filmbeispiel, der eigentlichen Aufgabe des Mannes bewußt, ‚ein Blitz zeigt ihm das Ziel‘, dem er zustrebte ohne es zu wissen: eine Frau zu formen und ihr ‚etwas‘ zu geben. Das Treffen mit Diotima ist für ihn ein Erwachen, eine Einweihung in die Welt der Geschlechtlichkeit.

6.2. Die Zweierbeziehung

Nach dieser Begegnung beginnt ein neuer Handlungsstrang, der, wie eine Schrifttafel markiert, ‚In seiner Heimat‘ (SCHRIFT 32) stattfindet und dessen erstes Bild ‚Den Freund‘ zeigt, der ins Bild gefahren kommt und seine Skier an einer Hauswand abstellt (BILD 32.1). Er stürmt ins Haus, nimmt einer alten Frau, die gerade den Tisch decken will, das Tablett aus der Hand und führt sie zu einem speziellen Platz, dem Lehnstuhl am Fenster³ (BILD 32.3). Der Sohn setzt sich zu der Mutter auf die Fensterbank, so daß sie auf ihn hinabblickt, und eröffnet ihr freudestrahlend, daß er heute den schönsten Berg suchen wird, den es gibt (SCHRIFT 33). Auf die Frage nach dem Morgen antwortet er: ‚Morgen feiern wir dort unsere Verlobung - ganz hoch oben‘ (SCHRIFT 35). ‚Der Freund‘ offenbart der Mutter seine romantische Liebe in einer erstaunlichen kindlichen Unbefangenheit. Verschämt und glücklich blickt er nach dieser Eröffnung nach unten, und die Mutter legt ihre Hand auf seinen Kopf.

Nach der Einblendung bedeutungsschwangerer Gesichter beginnt eine neue Sequenz: Diotima hopst auf Skiern in das Bild. ‚Woher kommt sie? Was macht sie hier?‘ fragt sich der Kausalitäten gewohnte Rezipient. Es bleibt ohnehin nicht viel Zeit darüber nachzudenken, denn Diotima trifft unterwegs schnell Vigo, den sie vom Tanzabend am Matterhorn her kennt, und eilt dann zu ‚Dem Freund‘. Sie stürmt wie eine Furie oder das Meer zur Tür herein, reißt die Arme hoch, packt ihn und zieht ihn zur strümpfestopfenden Mutter. Während ‚Der Freund‘ zur Begrüßung keinen Kuß bekam (BILD 38.7), küßt Diotima die Mutter auf den Kopf und beklagt sich bei ihr, daß er sie schon wieder nicht mit hinauf, in seine Welt nehmen will. Sie schäkert kußmundig schmollend mit ‚Dem Freund‘ (BILD 39.2+40.1) und darf ihn dann auch ein kleines Stück, bis zur Hütte hinaufbegleiten. Diotima wiederholt die mütterliche Geste, legt ihre Hand auf seinen Kopf und zieht ihn von der Mutter weg, hinaus. Der Freund geht aber noch einmal zurück und verabschiedet sich von seiner Mutter (BILD 41.3-41.6).

Bevor ‚Der Freund‘ seine Suche nach dem Verlobungsberg beginnt, zieht er mit Diotima durch eine verschneite, idyllische Landschaft - ‚die seltsam romantischen Berge der Dolomiten, der Heimat des Freundes‘. Sie sitzen nebeneinander auf dem Rand eines Hüttendaches, ‚hoch über dem Tale und dem Trubel des modernen Wintersportes sitzen Er und Diotima beisammen vor einer tief verschneiten Hütte‘, Diotima kauert auf seinen Knien, und er erklärt gestikulierend. Zwei Bilder später kniet Diotima vor ihm, öffnet sich symbolisch, indem sie die Arme über den Kopf nach hinten nimmt (BILD 42.4), und sagt: ‚Du bist wie die Natur‘ (SCHRIFT 43). In ihrer Geste ist ein Bemühen, alles zu umgreifen, zugleich alles aufzunehmen und grenzenlose Bewunderung für den Mann. ‚Der Freund‘ steht stocksteif wie ein Fels vor ihr. So wie der Schnee die Hügel und die Tannen umgreift, oder Wasser den Fels umspült, scheint sie sich dem Mann anschmiegen zu wollen. ‚Der Freund‘ hat seine Macht aus der symbolischen Identifikation mit der Macht des Berges, den er bezwingt, er wird anerkannt, weil er so ist wie die Gebirgsnatur, und kann sich der Frau nur öffnen, wenn sie diese Macht bewundert, geradezu anbetet. Das Hochgebirge ist ein männlich definierter Raum, zu dem der Jüngling Vigo und Diotima nur in Begleitung des Mannes eine Zutrittsberechtigung haben.

‚Der Freund‘ träumt von der Frau, die ihm Symbol der Schönheit ist, die er als Gegengewicht benötigt und als ‚Heiligtum‘, so A. Fanck im Filmmanuskript, verehrt. Frau und Mann werden zu Typen stilisiert, A. Fanck spricht im Filmmanuskript von ‚starken, selbständigen Naturen‘, die durch Naturbilder charakterisiert werden, so daß etwas entsteht, was als das Weibliche und als das Männliche bezeichnet werden kann. Gemeinsam ist ihnen Stärke und Eigenständigkeit und die Einsicht in den ergänzenden Charakter des anderen Prinzips.

Der kalte Mann benötigt auf den Höhen seiner eisigen Vernunft die Frau als Wärmezone; er ist ein reflektierendes

³ Dieses Detail ‚Lehnstuhl am Fenster‘ symbolisiert das, in den Bergen noch intakte Familienleben. Das Alter sitzt im Lehnstuhl, erzählt Geschichten und hütet die Weisheit.

Wesen und er ist steinern wie die erhabene Natur. Bildlich hebt er sich von seiner Umgebung ab, wird meist von unten, auf etwas stehend, gegen einen hellen Hintergrund gezeigt. Seine Bestimmung ist die Eroberung der Welt. Nebenbei sucht er sich selbst. Seine feste Identität wird durch Selbstüberwindung hergestellt: Je größer die Gefahr für seinen steinernen Charakter, um so höher und schwieriger die auferlegte Prüfung. Entsprechend starr sind seine Wertvorstellungen: der höchste Wert, über der Liebe oder der Schönheit, ist die Treue. Schönheit ist der weibliche Wert, nur weibliche Natur kann schön sein, während Treue als das männliche Pendant, der erhabenen Natur korrespondiert. Wenn er sich nicht bewundern lassen kann, durch seine sportlichen Fähigkeiten, seine naturwissenschaftlichen Erklärungen, sein steinernes Aussehen, dann wird er zum hilflosen Kind, das von der Frau an die Hand genommen wird und das den Kopf getätschelt bekommt. Das Kind im Mann wird an ‚Dem Freund‘ nur in der Szene mit der Mutter deutlich, wo er unter ihr sitzt und sie ihm die Hand auf den Kopf legt.

Diotima kann als wildes Wasserwesen natürlich nur mit dem denkbar Stärksten, dem Felsenmann korrespondieren. Diotimas Bestimmung ist die Liebe, die größte Steigerung des Schönen, dessen Symbol sie ist. Sie ist auf der Suche nach der Schönheit. Als ein Wasserwesen tendiert Diotima zur bildlichen Auflösung in ihrer Umgebung. Sie ist Natur insofern sie kein reflexives Verhältnis zu ihrer Umgebung hat, sondern intuitiv mütterlich ist, den Starken liebt, wild ist. Sie hat ein Gefühlswissen, dem Mimesis, Intuition und Visionen korrespondieren. Die Frau verhält sich nach drei Verhaltensmustern: der heroische Bergmann wird angehimmelt, mit Blicken und kniend, der kindliche Mann wird getätschelt, und wenn sie sich normal verhält, dann hopst sie durch die Gegend, zieht die Männer kreuz und quer durch die Gegend, verhält sich nicht sehr fraulich erwachsen, sondern kindlich naiv.

Das Verhältnis der Geschlechter folgt in dieser Ausprägung nicht dem Muster Frau ist gleich Haus und Mann ist gleichbedeutend mit Außenwelt, sondern Mann und Frau sind Antipoden, das männliche und weibliche Prinzip ergänzen sich. Zum Wesen der Frau gehört die mütterliche Liebe zum Kindlichen und die Frauenliebe zum Starken. Das drückt A. Fanck in der Schriftversion aus, wo sich Diotima vor der Mutter für ihren Flirt mit Vigo rechtfertigen muß und antwortet, daß Vigo doch nur ein Kind sei. „Sie (die Mutter) kennt wohl die beiden tiefen Möglichkeiten zur Liebe, die im Herzen jeder Frau schlummern - der weiblichen Liebe zu allem Starken im Manne und der mütterlichen Liebe - zum Kinde im Mann.“ Diese Interpretation von Diotima wird durch den Text gestützt: „Vigo - ein großer Skiläufer und ein großes Kind - auf der Grenzscheide zwischen Jüngling und Mann, und - - sein Freund.“ Vigo ist der Kindmann.

Eine Schlüsselszene des Dramatischen ist die Entdeckung der untreuen Diotima durch ‚Den Freund‘ als Folge ihres Flirts mit Vigo am Ende der Sportszene. Vigo fährt nach gewonnenem Skispringen auch beim Dauerlauf als erster durch das Ziel, wird von allen Seiten beglückwünscht, bis dann Diotima dahergehopst kommt, Vigo umarmt, an der Hand nimmt und wegzieht. Zwei Kinder freuen sich über einen Sieg und entfernen sich aus inhaltlich nicht ersichtlichen Gründen von der Gemeinschaft. In einer Parallelmontage bewegen sich dann Diotima und Vigo nach oben, ‚Der Freund‘ schwingt seine Skier durch schöne Landschaften nach unten. Diotima und Vigo rasten bei einer Hütte, Diotima setzt sich in Pose, öffnet den Pelz. Vigo steht vor ihr, lächelt verschämt, blickt nach unten und fragt: „Darf ich mir jetzt etwas wünschen?“ (SCHRIFT 90). Auch Diotima blickt verschämt nach unten, schaut ihm dann aber resolut ins Gesicht und fragt: „Na also, was wünscht sich mein großer Sieger?“ (SCHRIFT 91). Vigo blickt verschämt auf seine Schuhe, Diotima greift ihn an den Händen, zieht ihn zu sich, Vigo kniet vor ihr nieder und legt seinen Kopf in ihren Schoß. Sie streicht über seinen Kopf und blickt versonnen ernst in die Weite.

Der Zuschauer hat nach dem Prolog Diotima als Wasserwesen identifiziert, deren Natur das Flüssige, das nicht Greifbare ist. Sie verkörpert als Natur das Prinzip Liebe als Entgrenzung, als Verschmelzung, als Auflösung des Individuums. Diotima ist gleichzeitig Teil der erhabenen Meereslandschaft, deren stürmischer Charakter ihrer wilden Natur korrespondiert. Mit dieser Charakterisierung der Frau als organischer Teil einer Ursprungsnatur ist Diotima als besonderer, eigenständiger Charakter dargestellt. Die Vision hat aus Diotima eine Frau gemacht, deren Bestimmung der Mann ist, der so ist wie die Berge. Die Sehnsucht nach dem Mann entspricht dem Wesen der Frau.

Das Mädchen Diotima erfährt in einer Vision ihre Bestimmung als Frau: den steinernen Mann des Hochgebirges. Sie sucht und findet diesen Mann in ‚Dem Freund‘, der diese Frau als seine ideale Ergänzung erkennt und sich von ihr erwählen läßt. In dieser Begegnung gibt es keine Zweifel und kein langwieriges Werben, Hoffen, Sehnen, Ängstigen, da beide als Prinzip Frau und als Prinzip Mann schicksalhaft füreinander bestimmt sind. In der nächsten inszenierten Begegnung steht die Verlobung von Fels und Wasser zwar unmittelbar bevor, die Beziehung ist aber als unerotische und asexuelle Backfischliebe inszeniert, in der Diotima ‚Den Freund‘ permanent anzuhimmeln scheint und nichts anderes will, als seine Welt kennenlernen. Der Film ‚Der heilige Berg‘ zeigt eine erstaunliche sexuelle Enthaltensamkeit. Der ganze Film, der sich als Liebesdrama in der Natur selbst klassifiziert, enthält einen Kuß, der als dicker Schmatz eher Lebensfreude und Überschwenglichkeit von Diotima zeigt als die sinnfrohe Liebesbeziehung zweier erwachsener Menschen, die schon soweit gediehen ist, daß Diotima in seiner Heimat ist und am nächsten Tag die Verlobung stattfinden soll.

Das Besondere dieser Inszenierungen der Beziehungen von Mann und Frau ist die Stilisierung einer extremen Naivität. Die Frau himmelt als Liebende den Erwählten, der in unerreichbarer Höhe zu sein scheint, an und sieht den Anderen, der sie anhimmelt, nicht als Mann, der eine Frau begehrt, sondern begegnet ihm mütterlich. ‚Der Freund‘ erkennt in Diotima nicht die attraktive Frau, sondern das ergänzende Prinzip, das sein eigenes, dem Erhabenen gewidmetes Leben mit dem Prinzip der Schönheit vervollkommnet. Den Darstellern ist ein sexueller Körper mit den kulturierten Formen von Lust und Begehren fremd. Zugleich wird diese Naivität, die ich als eine angestrenzte Verleugnung des Sexuellen deute, als ein Naturzustand inszeniert, als naturgegebene Beziehung von Mann und Frau.

Das Naturhafte dieses Mann-Frau-Verhältnisses wird durch den mehrmals gezeigten ‚Mastershot‘⁴ des Filmes, die Einblendung einer Kette von Gebirgsgipfeln in das Meer⁵ im Abendlicht, bildlich untermauert. Die Phantasielandschaft einer Meereslandschaft, die mit einem Bild felsiger Gipfel überblendet wird, erscheint zwischen dem Filmtitel und den Hinweisen auf die Akteure als Ankündigung einer Verschmelzung (BILD 1.3); in Diotimas Vision als inneres Bild der Frau (BILD 5.32); am Ende des Vorspiels als Projektion in die Zukunft und am Ende des Films als Schicksal Diotimas nach dem Tod des für sie bestimmten Mannes. Mit einem Mal wächst in die Meereslandschaft eine Bergkette, verbindet sich mit dem Meer zu einer Einheit. Das Gebirge ragt in die untere Bildhälfte in das sonnendurchflutete Meerwasser. Die obere Bildhälfte besteht aus einer Reihe von umwölkten und schneebedeckten Gipfeln der Hochgebirgsregion, die langsam in das Meeresbild eingeblendet werden. Im nächsten Bild erscheint der Mann als Verlängerung eines spitzen Gipfels in aufdringlich phallischer Präsenz. Das Fließende des Meeres wird mit dem Steinernen des Hochgebirges zusammengebracht und als fiktiver Ort sexuell besetzt.⁶ Damit bekommt Sexualität gleichzeitig eine mystische und abstrakt überindividuelle Bedeutung. Diotimas Vision verweist gleich zu Beginn des Filmes auf das Schicksalhafte der Begegnung zwischen Wasserfrau und Felsmann, da sich am Ende des Films Diotima der Toteninsel in der Böcklinschen Bedeutung gegenüber sieht. Der ins Meer eingeblendete Hochgebirgszug ist Verheißung und Schicksal zugleich - das Bild vereinter Ursprungsnatur zeigt Diotima ihren Weg als Jungfrau und als Witwe.

6.3. Das Verhältnis der Geschlechter

Die angestrenzte Verdrängung des Sexuellen ist im Zeitkontext, der Herrschaft einer doppelten bürgerlichen Moral, verstehbar. Sexualität war streng auf die Ehe und auf die Funktion der Produktion von Nachkommenschaft beschränkt. Alles darüberhinausgehende Sexuelle war mit dem Tabu des Anstößigen belegt. Zugleich wurden vom Mann zum Ehebeginn sexuelle Erfahrungen erwartet. Die fast vollständige Verhüllung der Frau im 19. Jahrhundert hatte zur Folge, daß nahezu alles mit erotischen Bedeutungen aufgeladen war - die Verhüllung der Beine eines Flüglers zur Vermeidung von erotischen Phantasien belegt das besonders plastisch. In den zwanziger Jahre war diese

⁴ Eric Rentschler bezeichnet dieses Bild als den ‚master-shot‘ (19), der eine Topographie schaffe, die zugleich sexuell besetzt und allegorisch sei.

⁵ Diese Einblendung erinnert an eine Bildikone der zwanziger Jahre: die ‚Toteninsel‘ von A.Böcklin. Nach P.Janz sind die Bildikonen der 20er Jahre: Dürers ‚Betende Hände‘, Spitzwegs ‚Armer Poet‘, Böcklins ‚Toteninsel‘ und Fidus ‚Lichtgestalt‘. Siehe Janz 1985 S.325

⁶ siehe Rentschler 1992 S.19

komplette Erotisierung noch gegenwärtig, auch wenn eine Reihe von Gegenmodellen existierten, etwa die Strategie der Naturalisierung von Sexualität im Kontext der Lebensreformbewegungen. Gegen die doppelte Moral entwickelten sich um die Jahrhundertwende eine Reihe von Gegendiskursen, an denen die Darstellung der Geschlechterbeziehungen im Film partizipiert. Besonders deutlich wahrnehmbar sind im Film die Spuren der Kameradschaftsehe, der Jugend- und Lebensreformbewegung und der bürgerlichen Diskurse in denen der Eros idealisiert wurde.

6.3.1. Jugend- und Lebensreformbewegung

Die Entsexualisierung der Beziehung von Mann und Frau dominiert in den Vorstellungen von der Kameradschaftsehe, die in den Kreisen der Lebensreform und Jugendbewegung propagiert wurde. Die Jugendbewegung stand mit ihrer Praxis des Umgangs mit Geschlechtlichkeit vollkommen im Trend der von der fortschrittlichen Sexualmedizin und Sexualpädagogik vertretenen Asexualitätsnormen und der Überhöhung der Sexualität durch die Kopplung mit Liebe. Der kultivierte Mensch, die sittliche Persönlichkeit, das Ideal der jugendbewegten Kulturidee, integrierte die Sexualität in das Liebesleben und unterwarf den Sex dem individuellen Willen der freien Persönlichkeit. Durch ein Training der Willenskraft und Selbstbeherrschung, den Verzicht auf kulturelle Reizungen (besonders Alkohol), durch Körperpflege, Sport und Naturgenuß sollte die sexuelle Spannung abgebaut werden und der sexuelle Genuß bis zum großen Erlebnis der Eheschließung aufgespart werden. Anstelle ‚der unschönen Explosionen zueinander, die aus der überhitzten Atmosphäre der gegenseitigen Absperrung bis zum zwanzigsten Lebensjahr entstanden‘⁷, sollten in der friedlichen ‚Harmlosigkeit eines ewigen Sonntagnachmittags‘ der Kamerad und die Kameradin spazieren gehen, sich in Scharen ‚auf Wandermärschen, am See, im Freibad, in Heimabenden, Vortragssälen, Büros, Universitäten und nächtlichen Sonnwendfeiern im Walde‘ zusammentun. Mädchen und Jungen sollten auf eine gemeinsame Schule gehen, gemeinsam Ausflüge machen und in gegenseitigem Respekt eine moderne Familie gründen.⁸ Bei ihren Wanderungen schliefen Mädchen und Jungens in den gleichen Räumen. ‚Es war, um es kurz auszudrücken, eine gänzlich erotiklose Atmosphäre. Man war erfüllt von dem Erleben der Natur und reichlich beschäftigt mit Kochen usw.‘⁹ Die Natur sollte als Ablenkungsinstanz fungieren, indem ‚jeder Wanderer seinen Körper als klar arbeitenden Teil der umgebenden Natur und nicht als einseitiges Geschlechtsorgan erfüllt‘ und so ‚in bewegter Lust und frischem Wind keine Sinnlichkeit entsteht‘¹⁰.

Das Zitat macht die Angst deutlich, die in dem Gefühl von sexueller Erregung liegen konnte, indem der Text die Befreiung spüren läßt, wenn die ‚Natur‘ diese Lust gar nicht erst aufkommen ließ. Die Geschlechtsdifferenzen wurden neutralisiert und die prüde bürgerliche Moral durch eine Kameradschaftsethik ersetzt. Das quasi-revolutionäre der jugendbewegten Geschlechtlichkeit erweiterte das bürgerliche Ideal der Jungfräulichkeit der Frau zu einem Keuschheitsgebot für den Mann.¹¹ Die Verlagerung des Keuschheitszwanges nach innen gestattete einen ‚freieren Umgang‘ von Mann und Frau und wurde vor allem als Schritt weiblicher Emanzipation gedeutet, da er sich gegen die doppelte Moral der bürgerlichen Enthaltensforderung richtete, nach der die Frau bis zur Ehe enthaltsam sein mußte, der Mann dagegen ins Bordell gehen konnte. Das ‚herzliche Verhältnis zwischen Jünglingen und Mädchen, dem man den Namen Kameradschaft gab‘¹², sollte der ‚Frau die wahre Gleichberechtigung‘ geben. In der Kameradschaft sollte die Frau nicht nur als ‚Gattungswesen‘ wahrgenommen werden. Der ‚seltsame Ehrenstandpunkt des hackenzusammenklappenden Offiziers und Corpiers, der ein >anständiges< Mädchen nicht anrührt, sich aber anderswo schadlos hält‘, galt hier nicht. Es gab aber auch schon innerhalb des jugendbewegten Diskurses kritische Anmerkungen, so bezeichnete Elisabeth Busse-Wilson zu Beginn der zwanziger Jahre die Jugendbewegten als ‚Tummelplatz der Geschlechtslosen‘, und Hans Sachs äußerte die Befürchtung, daß die Erziehung zur Kamerad-

⁷ siehe Sachs 1920

⁸ siehe Frevert 1990 S.109f

⁹ Liepmann 1930 S.31f

¹⁰ siehe Bommersheim 1981 S.66f

¹¹ Die Verdrängung des Sexuellen fand in Fidus ihre künstlerische Ausdrucksform: er stellte nicht sexuelle Freude dar, sondern das Scheitern und das Erschrecken vor ihr. Die unaussprechbaren sexuellen Konflikte hat er in seinen Bildern mythologisiert und heroisiert. Siehe Linse 1985 S.268

¹² Busse-Wilson 1919 S.328

schaft zu einem Zustand geschlechtlicher Neutralität führe, der das Erwachsenwerden verhindere.¹³

Aus dieser Perspektive ist das Fehlen von geschlechtlicher Erfahrung ‚Des Freundes‘ verständlich. Es entspricht einem ‚normalen‘, d.h. idealisierten, männlichen Lebenslauf, daß der Mann erst im dreißigsten Lebensjahr, also der Zeit, wo er beruflich und finanziell gesichert eine Familie gründen kann, die Welt der Geschlechtlichkeit kennenlernt. Der Verdrängung des Sexuellen steht im Film die Spaltung des Männlichen in den asexuellen Heroen und in das Kind zur Seite. Zärtlichkeit äußert sich in erster Linie in der mütterlichen Geste, mit der Diotima und die Mutter ihre Hände auf die Köpfe der Hauptdarsteller legen. Die Mutter faßt dieses Moment zusammen: ‚Kinder sind doch alle.‘ Die Männer werden nicht erwachsen und selbständig, sollen es auch nicht, wie ein Zitat von J. Langbehn, dem berühmten Rembrandtdeutschen, aus einem Brief zeigt: ‚Kind war ich immer; und gerade als solches fühle ich mich dem mütterlichen Charakter der katholischen Kirche hingezogen.‘¹⁴ An der Kindlichkeit wird in romantisch-klassischer Tradition die Einfalt gelobt, die ‚das Allheilmittel für die Übel der Gegenwart‘ sei. Das Gütesiegel kindlicher Unschuld wird als das Echte auf Religion und Volkstum angewandt: ‚Ariertum ist Kindertum und ist Christentum - Christus selbst ist das typische Kind, das Kind in seiner edelsten Form, das Kind Gottes.‘¹⁵ Auch bei Diotima wird das kindliche Moment betont, ihre verspielte Aneignung der erhabenen Bergnatur wird in Bildern gezeigt, die an die zeitgenössische Darstellung von Nacktheit und an Fidus, den Darsteller des spielenden Jungmädchenkörpers¹⁶, erinnern.

Die ‚Natur‘ der Hauptdarsteller ist auf einen sozialen Habitus bezogen, der seine Prägung aus dem Konglomerat der Lebensreformbewegungen, des heroischen Mannes und dem Konzept eines Mythos der Jugend und der ‚Natürlichkeit‘ bezieht. Mit der tanzenden Frau und dem bergsteigenden Mann ist von A. Fanck die Darstellung archetypischer Geschlechtseigenschaften intendiert, deren zeitspezifischer Habitus vom Berliner Lokal-Anzeiger in der Premierenbesprechung vom 18.12.26 folgendermaßen identifiziert wird: ‚Nur innerlich junge, ganz herrlich naive Menschenkinder können sich das Leben und die Liebe und die Treue und alle die rätselhafte Sachen, mit denen zu ringen wir vom seligen Adam ab verdammt sind, so vorstellen.‘

6.3.2. Die Idealisierung des Eros

Den faktischen Reglementierungen der Sexualität stand ein Diskurs zur Seite, der eine Idealisierung des Sexuellen zum Eros ermöglichte. Für den, zwischen 1902 und 1910, vielgelesenen Otto Weininger, dessen ‚Geschlecht und Charakter‘ sowohl eine Zeithaltung ausdrückt als auch eine Generation in ihren Denkschemata prägt, sind ‚Liebe und Begehren‘ zwei sich ‚völlig ausschließende‘ Zustände, obwohl er eingesteht, daß, da der Mensch ein Sinnenwesen sei, die Liebe nie ganz frei von Sinnlichkeit sein könne. Diese Sinnlichkeit müsse überwunden werden - dem wirklich liebenden Menschen sei der ‚Gedanke der körperlichen Vereinigung mit dem geliebten Wesen‘ undenkbar. Je erotischer der Mensch sei, ‚desto weniger wird er von seiner Sexualität belästigt‘¹⁷, so daß Liebe nur als platonische denkbar sei. Liebe könne nur ‚die Liebe zur Beatrice, die Anbetung der Madonna‘ sein, der Bereich des Sexuellen ‚gehöre in das Reich der Säue‘, für den die ‚babylonische Hure‘ zuständig sei.¹⁸

Der Erniedrigung der Frau korrespondiert die Idealisierung des Mannes - so liest sich Weininger als Kommentar zur

¹³ siehe Linse 1985 S.266

¹⁴ zitiert nach Hepp 1987 S.64

¹⁵ zitiert nach Hepp 1987 S.65

¹⁶ siehe Hermand 1971a S.73. Die Darstellung von Nacktheit wurde aus der Sphäre des Sexuellen herausgehoben, indem sie als naturreligiös und kindlich-naiv legitimiert wurde.

¹⁷ siehe Weininger 1904 S.319

¹⁸ siehe Weininger 1904 S.320. O. Weiningers ‚Geschlecht und Charakter‘ wurde bis 1920 jedes Jahr neu aufgelegt. Interessant die Nachrufe in der ‚Fackel‘, etwa von Karl Kraus und August Strindberg. (siehe ‚Die Fackel‘ Nr.144 von 1903) K.Bleibtreu schrieb: ‚Weiningers Ruhm, trotz jugendlicher Überspanntheit des Bogens beruht (...) darauf, daß er das Weib als Pflegerin des Naturtriebs und das Judentum als Hohepriester alles Sexuellen und Antitranszendentalen entlarvt und vor diesen Verbündeten, die sich das 19. Jahrhundert unterwarfen, die Zukunft warnt.‘ (‚Die Fackel‘, Nr.157 von 1904) Die von Weininger formulierten Wahrnehmungsschemata des Weiblichen wirkten noch in der Weimarer Republik und prägten das Werk ‚Der Mythos des 20. Jahrhunderts‘ des Nationalsozialisten Alfred Rosenberg, der Weiningers Position des triebhaften und naturhaften Wesens der Frau, der die Fähigkeit zur Intellektualität und Transzendentalität abgehe, übernahm.

Szene, wo Diotima ‚Dem Freund‘ zu Füßen liegt, ihn geradezu anbetet: „In der Heldenanbetung des Mannes kommt abermals zum Ausdruck, daß Genialität an die Männlichkeit geknüpft ist, daß sie eine ideale, potenzierte Männlichkeit vorstellt; denn die Frau hat kein originelles, sondern ein ihr vom Manne verliehenes Bewußtsein, sie lebt unbewußt, der Mann bewußt; am bewußtesten aber der Genius.“¹⁹

Der Kern des Arguments von Weininger, der in der Verurteilung des Sexuellen und der Idealisierung der geistigen Bindung zwischen Mann und Frau liegt, beherrschte den Diskurs eines ‚gebildeten Mittelstandes‘, wie er in der Zeitschrift ‚Der Kunstwart‘ auch noch in den zwanziger Jahren geführt wurde. Die Begegnung von Diotima und ‚Dem Freund‘ findet in diesem Diskurs einen zeitspezifischen Unterbau. Nach Marianne Bruns erfaßt der Dämon der Leidenschaft ‚die Furchtfreien, Naturstarken, Triebstarken‘, während die ‚Furchthaften, Vorsichtigen, Intellektuellen und Triebblahmen‘ davonkommen. „Liebesleidenschaft ist das Gewaltsamste, das aus allen Begegnungen mit dem Lebendigen entstehen kann. Herausfordernd bis ins Letzte, umstürzend, scheinbar unzusammenhängend mit allem Vorherigen. Niemand begreift, wie sie entsteht.“ Die Leidenschaft der großen Liebe zwischen Mann und Frau sei ‚Selbstverschwendung bis in den Tod‘. „Sie sehen einander an, sie wechseln kaum ein Wort, und schon ist die Welt bis in ihre Grundfesten verändert: sie lieben einander.“ Diese Liebe verwandelt die Welt: „Das DU-ICH ist in den Mittelpunkt der Welt gehoben. (...) Der eine Moment des tiefsten Rausches schwingt lebendige Menschen über alle irdische Begrenztheit der Individualität hinweg in die Ewigkeit der unpersönlichen Einheit, in das All, in Gott.“ Diese menschliche Leidenschaft habe ‚ihre Gegenspiele in der Natur‘. Die Analogien sind sowohl in der organischen wie der anorganischen Natur zu finden: „Himmel und Erde selbst spielen das gleiche Spiel. Ein Gewitter ballt sich. Höchste Spannung wie zwischen Mann und Frau steht zwischen Himmel und Erde. Der Spannung folgt gewaltige Entladung, die den Tod zu mißachten scheint.“

Diotima und ‚Der Freund‘ sind als naturnahe und starke Charaktere, so legt es diese zeitgenössische Interpretationsmöglichkeit nahe, beim Anblick des jeweils Anderen vom Dämon der Leidenschaft gepackt und letztlich sogar vernichtet worden. Diese Leidenschaft bewegt sich allerdings ausschließlich im geistigen Bereich. Der Eros, der als sinnlicher Trieb, ‚rein animalisch niedrig ist und gemein‘ sei, dränge zum geistigen. Die ‚dumpfen, tierischen Triebe der Menschen‘²⁰ könnten, wie Platon zeige, zur Göttlichkeit verwandelt werden. Diotima, ein Name, der in den zwanziger Jahren²¹ für eine vergeistigte Form der Erotik stand,²² und ‚Der Freund‘ vermögen diesem Aspekt zu widerstehen und im Gegenzug den ästhetischen Aspekt des Triebes zu verwirklichen. Der Eros²³ sei in seinem Kern ästhetisch, da er ursprünglich vom ‚schönen Menschen‘ ausgelöst werde, habe aber eine ‚echt religiöse Wurzel‘, so daß ‚die bloß ästhetische Einfühlung zu einem mystischen Erlebnis‘ werde. Die ‚werterfüllende plastische Natur‘ schaffe als Künstlerin die schöne Jungfrau und den schönen Jüngling, in dem sich etwas vom ‚Weltsinn offenbare‘. Der sinnlich-sichtbare schöne Körper sei ein Symbol für die ‚geheimen schöpferischen Kräfte der Natur‘ und das erotische Erlebnis eine Form ‚unseres ungeteilten Lebens‘, so daß wir, sinnlich berührt und erhoben vom Eros, dem Sinn des Lebens nah und zugleich leiblich involviert seien. Erotik habe eine sexuelle Dimension, die ‚aus den Tiefen einer durchgeistigten Natur‘ aufsteige, während das Sexuelle ohne einen ‚erotischen Seelenzustand‘ sinnlose Wiederholung von Bewegung sei. Der sexuelle Akt allein könne die ‚erotische Seelenbeziehung‘ nicht erfüllen, ‚leibliches Besitzen‘ und ‚geistige Sehnsucht‘ müßten deckungsgleich werden, damit ‚ein Wille der Natur sich sinnvoll vollenden‘ könne. Der Eros enthalte eine aus dem ‚Urquell des Lebens strömende Kraft‘, die ‚die Menschen im Sinne ihrer letzten Wertmöglichkeiten über ihre vorgefundene Erscheinung hinaus‘ idealisiere. Der Mensch helfe, wenn er den Eros habe, die Natur zu vollenden, d.h., nach Form und Gesetz und Wert‘ strebend, die ‚Dreieinigkeit von Schönheit, Wahrheit, Güte‘ zu realisieren. Bei A. Fanck würde diese Dreieinigkeit Schönheit, Natur und Treue lauten.

¹⁹ Weininger 1904 S.44

²⁰ siehe Hoffmann 1920

²¹ Die Gegenwart bezeugt ein Wiederabdruck der Rede Diotimas aus Platons Gastmahl (1922 in: Der Kunstwart, Jahrgang 36, Heft 1); im gleichen Jahr wurde Hölderlins Diotima teilweise abgedruckt; wenn über Erotik geschrieben wurde, wurde Diotima als Sprecherin für Sokrates meist erwähnt. Siehe etwa Hoffmann 1920

²² Leni Riefenstahl schreibt in ihren ‚Memoiren‘, daß A. Fanck sie seine Diotima nannte und ihr Hölderlin und Nietzsche geschenkt habe.

²³ siehe Spranger 1922

6.4. Die verdrängte innere Natur

Der Film ‚Der heilige Berg‘ verspricht die Vorführung naturnaher Charaktere. Arnold Fanck habe ‚diesen Hymnus aus seinem tiefen Naturgefühl heraus geschaffen‘²⁴, und Leni Riefenstahl wird im gleichen Artikel als das ‚schöne, unverbildete Mädchen mit seiner gesunden Natürlichkeit‘ gepriesen. An Riefenstahl und auch Petersen, dem Darsteller von Vigo, wird die unverbildete Natürlichkeit und die kindliche Naivität nicht als schauspielerische Leistung, sondern als Wesenszug gelobt, während die Naturnähe der männlichen Akteure in der sportlichen Leistung und der Ebenbildlichkeit mit ihrer Heimat, dem Hochgebirge, erkannt wird.

Die Frau, Kind des Meeres, verwirklicht sich im naturnachahmenden Tanz, der Sohn des Hochgebirges im Kampf mit dem Stein und der Gefahr. Liegt die individuelle Bestimmung in der Anpassung der eigenen Körperlichkeit an Naturgegebenheiten, so liegt die gesellschaftliche Bestimmung in der Geschlechtlichkeit, die allerdings nicht gesellschaftlich entwickelt wird, sondern als Vision dem reifen Mädchen seine Bestimmung zeigt. Der Mann erkennt diese Bestimmung erst, wenn die eine Frau erscheint, die seinem Wesen korrespondiert und ihm seine Geschlechtlichkeit offenbart. Im Film ‚Der heilige Berg‘ ist die Determination durch die individuelle Natur jedoch so dominant, daß hier das Prinzip Wasser dem Prinzip Fels gegenübersteht, die sich, so die weise Mutter niemals vermählen können, so daß der Gegensatz von individueller und allgemeiner Menschennatur zum dramatischen Konflikt führt.

Die Interpretation zeigte die Verwandtschaft dieser Menschendarstellung mit zeitgenössischen Vorstellungen, die als Reaktion auf die wachsende Einbindung des Menschen in die Zwänge städtischen und industriellen Lebens entwickelt wurden. Die Vorstellungen des ‚naturgemäßen Lebens‘ wurden hier nicht in produktiver Auseinandersetzung mit den Nachteilen der modernen Lebensführung entwickelt, sondern in der vehementen Negation der Moderne. Die zivilisatorische Entfernung von der ‚Ursprungsnatur‘ wurde beklagt, für alle Schädigungen verantwortlich gemacht und sollte rückgängig gemacht werden. Das geschah aber nicht durch den Versuch sich der verlorenen Unmittelbarkeit des Auslebens von Bedürfnissen wieder anzunähern - das Bergsteigen beinhaltet zwar diese Unmittelbarkeit, die im Film aber nicht thematisiert wird -, sondern über die Vergeistigung des Naturhaften des Menschen. Der Körper wird eingesetzt, er bekommt im Sport seine ‚alten Rechte‘ teilweise wieder, aber nicht in der Absicht eines Auslebens von Trieben und Bedürfnissen, sondern für eine Idee von *der Frau* und von *dem Mann*. Diotima versucht im Tanz Natur nachzuahmen, paßt ihre Bewegungen scheinbar Naturformen an, unterwirft faktisch aber ihren Körper dem Impuls künstlerischer Sublimierung. Gleichzeitig wird der Ausdruckstanz als die Bewegungsform gepriesen, in der die ideale Frau entstehe, weil hier eine Korrespondenz mit der Natur der Frau bestünde. Aus der historischen Perspektive wird deutlich, daß diese Naturzuwendung im Verhältnis zum Korsett des 19. Jahrhunderts als ‚natürlicher‘ einzustufen ist, den Prozeß der zivilisatorischen Disziplinierung aber keinesfalls reflektierend oder praktizierend durchbricht, sondern ihn fortsetzt, indem ‚Natur‘ zur Legitimationsgrundlage der Formung und Beherrschung innerer Natur wird.

Das gilt in analoger Weise für das Bergsteigen ‚Des Freundes‘, wo sogar ausdrücklich vermerkt wird, daß er die körperliche Herausforderung direkt einsetzt, um der Entgrenzung innerer Natur zu entkommen. Das Geschlechtswesen Mann, das sich am Hochgebirge als steinerner Charakter formt oder im Krieg als stählernes Wesen und so seine Natur verwirklicht, ist durch eine absolute Herrschaft über die innere Natur, den Körper und den Tod definiert und ist so in direkter Linie die Vervollkommnung der höfischen und frühbürgerlichen Selbstdisziplinierungen.

Den Gipfel der Verdrängung innerer Natur stellt die als natürlich dargestellte Geschlechtslosigkeit von Diotima und ‚Dem Freund‘ dar. Beide scheinen frei von allen gesellschaftlichen Formungen des Geschlechtstriebes, der mit einem Mal, wenn die ‚Natur‘ es will, erwacht und sich als bisher verborgene Bestimmung von Frau und Mann offenbart. Die Antwort auf den Jahrhunderte dauernden Kampf gegen einen ‚sexuellen Trieb‘ lautet hier: das Naturwesen ‚Frau/Mann‘ hat keinen Geschlechtstrieb der unterdrückt werden müßte, sondern eine geschlechtsspezifische Bestimmung, die das naturnahe Wesen intuitiv erkennt und als Schicksal erfährt. Das lebensreformerische Programm der zwanziger Jahre das im Film ‚Der heilige Berg‘ eine Ausformung findet, hält, gemessen an der historischen Entwicklung der Formung innerer Natur, das Versprechen eines direkteren Bezugs zur Natur nicht, sondern ist eine Weiterentwicklung des idealistischen Programms der Herrschaft des Verstandes über die innere Natur und somit

²⁴ Die Filmkorrespondenz, Das Leben im Film vom 20.12.26

eine Verleugnung des Triebhaften.

Diotimas Tänze, gedacht als Bewegungsfolgen, die in die großen und kleinen Rhythmen der Natur eingebettet sind, sind ebenso wie andere sportliche Betätigungen stilisierte Bewegungsabfolgen, die Übung, Selbstdisziplin und Körperbeherrschung erfordern. Die ‚natürliche‘ Begegnung des Bergsteigers mit der harten Natur zeigt sich als die Naturzuwendung des auf Härte, Selbstkasteiung und Selbstdisziplin ausgerichteten militärischen Mannes. Erst mit dem Bewußtsein, das scheinbare Gegenteil zur gesellschaftlichen Praxis auszuüben, können Bergsteigen und Ausdruckstanz als naturnah erlebt werden, wobei der Erschöpfungszustand, der sich allerdings bei jeder körperlichen Verausgabung einstellt, oft ein regressives Moment enthält, das den Erschöpften ein von zivilisierten Formungen befreites Körpergefühl gewähren kann.

Der ideologische Charakter der angenommenen Naturnähe wird mit der Behauptung, daß der tanzenden Frau die gesellschaftliche Rolle als Mutter und dem Bergsteigen der typische Mann als Welteroberer korrespondiere, besonders plastisch. Diese geschlechtsspezifischen Zuordnungen entstanden als Geschlechtscharakter im Übergang von der Wirtschaftsform der gemeinsamen Produktion des ganzen Hauses zur bürgerlichen Kleinfamilie. Die erotische Beziehung zwischen Diotima und ‚Dem Freund‘ ist nach dem Modell der jugendbewegten und lebensreformerischen Kameradschaftsehe, d.h. als Gegenmodell zu einer doppelzüngigen und puritanischen Moralvorstellung gestaltet. Dieses ‚natürliche‘ Verhältnis der Geschlechter beinhaltet die völlige Verdrängung alles Triebhaften aus dem Erotischen und bedeutet so nicht die Befreiung des Menschen vom Zwang der Gesellschaftlichkeit, sondern seine vollständige Unterwerfung unter das idealistische Gebot der Herrschaft des Verstandes über alles Triebhafte im Menschen. Die von A. Fanck verwendeten Wahrnehmungsschemata für die Natur des Menschen bedeuten aus historisierendem Blickwinkel nicht die behauptete Wiedereroberung eines originären Zugangs zur Natur. Sie zeigen zwar eine heftige Reaktion gegen den Prozeß der Industrialisierung und Verstädterung der Gesellschaft, aber beinhalten eine zusätzliche Disziplinierung des Menschen.

7. Naturreligiöse Schemata im Film

Schon der Filmtitel verweist auf den Zusammenhang zwischen Natur und Religion. A. Fancks heiliger Berg ist nicht das Matterhorn, unter dessen Schirmherrschaft Diotima ‚Der Freund‘ fand, sondern der ‚Monte Santo‘, dem im Film die Funktion zugewiesen wird, das Eheversprechen der Protagonisten zu besiegeln. Der Monte Santo kommt ins Spiel, als ‚Der Freund‘ einen angemessenen Ort für die für den folgenden Tag geplante Verlobung sucht. Den Plan dieses Verlöbnisses teilt ‚Der Freund‘ seiner Mutter mit – Diotima, die die Mutter-Sohn-Idylle kurz darauf stört, weiß nicht nur nichts von diesem Plan, sondern sie boykottiert ihn, indem sie energisch darauf dringt, endlich einmal mit ihm in seine Gefilde zu gehen. Er verweigert ihr den vorgetragenen Wunsch, einmal in seine Welt mitzukommen, sie ringt ihm lediglich die Konzession ab, ihn bis zur Hütte begleiten zu dürfen. Am Rand von bewohnter und freier Bergnatur verabschiedet sich ‚Der Freund‘ von Diotima und dringt sukzessive in die Regionen des Erhabenen (BILD 63.1) vor.

Währenddessen ‚Der Freund‘ nach seinem schönsten Berg sucht, findet parallel im Tal ein Meisterschaftskampf der ‚besten‘ Skifahrer statt. Der Zwischentitel ‚Doch fernab von allem sportlichen Trubel zieht er durch seine weiße Welt. Den schönsten Berg suchen ... für morgen‘ (SCHRIFT 63) verweist ausdrücklich auf den Gegensatz zwischen heroischer Einsamkeit und den Vergnügungen der Menge. Der Verzicht auf die Teilnahme an den sportlichen Kämpfen - in den vergangenen Jahren war ‚Der Freund‘ immer der Sieger des Langlaufs und des Skispringens - steigert die Bedeutung der Suche nach dem Verlobungsort. ‚Der Freund‘ hatte Diotima bisher in seine Welt des Hochgebirges nicht mitgenommen, die Verlobungszeremonie und die Einweihung der Frau in den männlichen Arkanbereich sollen zusammenfallen. Im Blick auf den schönsten Berg soll eine Verlobung gefeiert werden, das Versprechen der Liebe und der Zusammengehörigkeit soll dort gegeben werden. Und zugleich soll Diotima an diesem heiligen Ort, charakterisiert durch Entfernung von Zivilisation, in seine Welt eingeweiht werden.

Der Zuschauer erkennt den schönsten Berg durch die kontemplative Ehrfurcht ‚Des Freundes‘, der, aus der Totalen und von unten gefilmt, völlig unbewegt und andächtig steht. ‚Der Freund‘ steht nicht entzückt oder erfreut, sondern in Ehrfurcht wie aus Stein genau vor der Sonne, so daß sein Kopf die Sonne verdeckt und um ihn herum ein Strahlenkranz sichtbar wird. Der Zwischentitel sagt worauf ‚Der Freund‘ schaut: ‚Wild und phantastisch wie ein gotischer Dom steigt aus gewaltigem Fundament‘ (SCHRIFT 64). Der Berg steht auf gewaltigem Fundament, er steigt empor, er ist wild und phantastisch, er ist wie ein gotischer Dom. Der Ausdruck ‚Ein Berg steigt aus gewaltigem Fundament empor‘ wirkt sehr körperlich, es scheint eine dumpf fühlbare Masse, aus der etwas wächst. Dieses Moment des Werdens und Wachsens, das dem Material Stein eher nicht zugesprochen wird, wird durch die Prädikate ‚wild und phantastisch‘ unterstrichen, die für etwas Statisches eher unpassend sind. Nicht nur der Berg, sondern auch ein gotischer Dom, errichtet, um die Allmacht Gottes zu feiern, ist laut Untertitel wild und phantastisch. Die Wildheit könnte der zackigen Form von Dom und Langkofel, die Phantastik den Teufelsgestalten und Fratzen des Doms und der vielleicht bizarren Form des Berges zugeschrieben werden. Vergleichbar in der Form, eignen sich auch beide als Bedeutungsträger für Weihe, Kontemplation und Heiligkeit.

Ein Dom ist ein geweihter Ort, der aus dem Alltag herausragt; hier kann eine Verbindung zu Gott hergestellt werden, d.h. die Kommunikation zwischen Mensch und transzendente, allmächtigem Prinzip findet hier statt. Der Mensch kann sich in Beziehung zur Unendlichkeit von Raum und Zeit setzen, kann sich darin sinnvoll integrieren, kann der eigenen gefühlten Bedeutungslosigkeit einen Sinn geben, sich aufwerten durch identifikatorische Teilhabe am Ganzen und durch ein Einheitsgefühl zwischen dem Ganzen und der eigenen Person.

A. Fanck will in seinem Film ‚Der heilige Berg‘ nicht nur besonders gelungene Bilder des Hochgebirges zeigen. Er verortet seine Aufnahmen - Untertitel und Bildersprache demonstrieren das - in der Tradition naturreligiösen Empfindens. Der schon öfter zitierte Bergsteigerkollege und Zeitgenosse Fancks, P. Hübel, drückt diesen Hintergrund treffend aus: Abseits des lauten und kleinlichen Menschentreibens¹ müsse sich der Mensch dieser Urnatur ‚mit Ehrfurcht und reinem Willen‘ nähern, sonst würde der ‚blühende Zaubergarten‘ nur eine ‚Wüste aus starrendem Eis und totem Fels‘ bleiben. ‚Wer aber in der Natur‘, wie ‚Der Freund‘ angesichts des Monte Santo, ‚den heiligen Tem-

¹ siehe Hübel 1926 S.337

pel Gottes‘ achte, der erfahre ‚die Güte und Schönheit des schaffenden Weltgeistes‘ und werde mit ‚ewigen Werten, die sein Leben weit und feierlich machen und es hoch über die Niederungen des täglichen Geschehens erheben‘², belohnt. Verständnis und Kritik des Fanckschen Weltinterpretationsangebotes erfordern den Rekurs auf die historische Entwicklung religiöser Naturschemata und deren Konfrontation mit dem Film unter Zuhilfenahme zeitgenössischer Denkschemata.

7.1. Hochgebirge und Transzendenzerfahrung aus historischer Perspektive

7.1.1. Der moderne Mensch

Den Beginn der neuzeitlich europäischen religiösen Naturwahrnehmung markiert die Überlieferung der Mont Ventoux Besteigung durch Petrarca, der im Gefolge von Jacob Burckhardts Diktum als ‚einer der frühesten völlig modernen Menschen‘, der ‚die Bedeutung der Landschaft für die erregbare Seele‘³ erkannt hätte, gilt. Petrarca berichtet in einem Brief an Francesco Dionigi vom 26. April 1336, daß er die lange geplante und sehr mühevollste Besteigung des Mont Ventoux mit seinem Bruder und zwei Dienern unternommen hätte. Als Motiv dieser Bergbesteigung des ‚34-jährigen Jünglings‘ gilt eine neuzeitliche Neugier⁴, ‚die Begierde, die ungewöhnliche Höhe dieses Flecks Erde durch Augenschein kennenzulernen‘.

Zugleich beschreibt Petrarca in seinem Brief den sehr mühseligen Aufstieg zum Gipfel als eine Metapher für die Erlangung des ‚seligen Lebens‘, das nicht in den ‚Talgründen deiner Sünden‘, sondern auf dem Gipfel zu suchen sei. Mit diesen theologischen Deutungsmustern bekommt das Unternehmen einen symbolischen Sinn: die Besteigung wird zur Pilgerfahrt auf einem schmalen und steinigen Pfad.⁵ Diese Überlegungen geben ihm Kraft, richten Körper und Geist auf, so daß er zwar ermüdet, aber dennoch über die Verneinung der Körperlichkeit zugunsten der Erhebung der ‚unsterblichen Seele‘⁶ die kleine Hochfläche des höchsten Gipfels erreicht. Endlich oben angekommen, wendet er sich nicht, wie es für das 18. Jahrhundert vielfach überliefert ist, ergriffen dem Landschaftspanorama zu, sondern ist betäubt von dem Blick, rekurriert auf antikes Schrifttum und berichtet nüchtern, daß ihm die Berichte von Athos und Olymp nun glaubwürdiger erscheinen würden. Nach diesem Modell, das Gesehene wird nicht beschrieben, sondern sofort in einen geistesgeschichtlichen Kontext gestellt, schaut er sehnsüchtig nach dem Vaterland Italien, erinnert sich an die römische Alpenüberquerung und geht von ‚der Betrachtung des Raumes auf die der Zeit‘ über, indem er zunächst aus der Sicht des Augustin⁷ kritisch auf das eigene Leben zurückblickt, um dann in die Zukunft zu schweifen.

² Hübel 1926 S.338

³ siehe Burckhardt 1976 S.276f

⁴ J.Ritter interpretiert den Grund für die Besteigung in der Vergegenwärtigung des ‚liebenden Gottes‘ ‚im genießenden Anblick der großen Natur ringsum‘ (Ritter 1963 S.143). Dieses Motiv der Naturzuwendung ist für Ritter das neue und ausschlaggebende Moment. Der Begriff von Natur, den Ritter bei Petrarca voraussetzt, ist die ganze Natur, ‚die allem von Natur Seienden zugrunde liegt und in ihm gegenwärtig ist. Daher hat philosophisch die Betrachtung der Natur die Bedeutung, daß sich in ihr der Geist dem alles umgreifenden »Ganzen« und »Göttlichen« zuwendet.“ (Ritter 1963 S.144). Petrarca verläßt sein gewohntes Dasein, um alle praktischen Zwecke hinter sich zu lassen und die Normalität auf dem Gipfel ‚in freier Betrachtung und Theorie an der ganzen Natur und an Gott teilzuhaben.“ (Ritter 1963 S.144) zu transzendieren. Ritter folgert: „Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.“ (Ritter 1963 S.144) Ich halte diese Interpretation für beeindruckend, aber sie überzeugt mich nicht. Der Brief behandelt nicht eine theoretische Schau von Natur, sondern das Problem des Strebens nach Genuß, in diesem Fall Augengenuß, und der Suche nach Gott durch innerliche Schau und Askese. Das städtische Subjekt Petrarca geht in die Natur, um sich selbst zu finden. In den Reflexionen über das gottgefällige Leben ist der mühsame Aufstieg eine Metapher. Die Neugier und der ästhetische Genuß von Natur ist im Brief als eine Art der Versuchung des suchenden, religiösen Menschen inszeniert, nicht als pantheistisches Programm, das in der Natur Gott findet, wie Ritter in einem direkten Sprung zu ‚Werther‘ nahelegt.

Auch Piepmeiers ganz in Ritters Tradition stehende Deutung, die die Verbindung zum neuplatonischen Kosmosgedanken über eine Umdeutung von Petrarcas Begriffen vornimmt, ist in diesem Punkt nicht plausibler. Petrarca scheint mir für dieses interessante Deutungsmuster, das für die italienische Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts sehr plausibel ist, der falsche Referent.

Groh/Groh charakterisieren die Interpretation Ritters zutreffend als eine philosophiegeschichtliche und funktionale Theorie, die gegen historisch orientierte Fragen immun sei. (S.106)

⁵ siehe Piepmeier 1980 S.13

⁶ Petrarca 1336 S.92

⁷ Augustin lebte von 354-430.

Von seinem Bruder an die Notwendigkeit zur Rückkehr gemahnt, wendet er sich ‚gleichsam erwacht‘ dem sich bietenden Panorama zu und beschreibt, daß er die Pyrenäen durch die Begrenzung des menschlichen Sehvermögens nicht sehe, dagegen sehr klar das Gebirge der Provinz von Lyon, den Golf von Marseille und den von Aigues-Mortes. Nachdem er das Irdische genossen hat, will er ‚nach dem Beispiel des Leibes auch die Seele zum Höheren‘ erheben, schlägt zufällig das zehnte Buch aus Augustins ‚Bekenntnisse‘ auf und liest: „Und es gehen die Menschen, zu bestaunen die Gipfel der Berge und die ungeheuren Fluten des Meeres und die weit dahinfließenden Ströme und den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, und haben nicht acht ihrer selbst.“⁸ Petrarca ruft Gott zum Zeugen dafür an, daß er zufällig genau diese Stelle aufgeschlagen habe, ist von dem Gelesenen wie betäubt und schließt das Buch ‚im Zorn‘ mit sich selbst darüber, daß er Irdisches bewundere.

Die gesuchte Befriedigung am bloßen Sehen im Blick auf die Welt hatte zu dieser Zeit noch kein Fundament und noch keine ‚zu rechtfertigende Stelle im System der Daseinsnotwendigkeit des Menschen‘⁹, so daß der ängstliche Griff nach den augustiniischen Bekenntnissen nötig wurde. Zwischen der sinnlichen Erfahrung und den Wahrnehmungsgewohnheiten gab es keine direkte Verbindung. Es gelang Petrarca gerade nicht, wie Ritter und Piepmeier behaupten, das Augenerlebnis mit Hilfe der philosophischen Tradition der christlich-platonischen ‚Theoria‘ als Gottes Schöpfung zu transzendieren¹⁰ oder Landschaft in der Korrespondenz zwischen Welt und Seele¹¹ als Herstellung einer Übereinstimmung von Innen und Außen zu erfahren. Das zehnte Buch der Bekenntnisse Augustins behandelt die Lust des Schauens, die für das spirituelle Heil gefährlich sei, da der Sehsinn auf unmittelbare Befriedigung und auf Erkenntnis gerichtet sei, also einen Sinn der Neugier und der Leidenschaft darstelle.¹² Die Befriedigung der Augenlust sei mit dem Seelenheil nicht verträglich und der erhabene Blickpunkt von einem Gipfel ermögliche eine sinnliche Erfahrbarkeit des Unendlichen innerhalb der Welt, während die Erfahrung von Transzendenz nicht der sinnlichen, sondern der geistigen Annäherung vorbehalten sein müsse.¹³

Augustinus schrieb die Bekenntnisse in einer Zeit beginnender empirischer Beobachtung gegen die damit verbundene Lösung aus einer Gottesbindung, gegen die Gefahr der Selbstbewunderung und der Mächtigkeit des menschlichen Intellekts, der sich anschicke über den erhabensten Weltgegenstand, den Sternenhimmel, Prognosen abgeben zu wollen.¹⁴ Die Wahrnehmung und Bewunderung von Natur als Schöpfungsgeschenk Gottes weiche dem neugierigen Blick, der Augenlust, einer niedrigen Begierde, die sich noch am niedrigsten Gegenstand befriedige und den Menschen an die Welt der Erscheinungen ausliefere. Die Neugierde, die sich im naiven Sinnengenuß ausdrücke, genieße nicht den Gegenstand, sondern, durch die Bestätigung des Wissenkönnens, sich selbst. Die Erfahrung der Natur sei nur in bezug auf die Selbsterkenntnis des Menschen und den Nutzen für den Menschen erlaubt, wobei in dem teleologischen Naturverständnis Augustins die Natur, die von Gott zum Nutzen des Menschen bereit liege und direkt zugänglich sei, so daß die Erforschung von Natur automatisch aus einer nicht legitimierbaren Neugierde motiviert sei.¹⁵ Die dem Menschen innewohnende Wißbegierde sei durch die Ursünde, den Abfall von der ursprünglichen Natur des Menschen in die Welt gekommen und der gläubige Mensch müsse die Reizüberflutung durch das Auge über die innere Schau Gottes eindämmen.

Petrarca berichtet, daß er sich von dem Berg abgewendet habe, ‚das innere Auge‘ auf sich selbst richtete, den ganzen Abstieg kein Wort mehr sprach, sondern am Beispiel des Augustin und des Antonius die Abkehr vom Irdischen reflektierte und den ‚Mangel an Einsicht bei den Sterblichen‘, die ‚sich im Vielerlei verlieren und in leeren Schauspielen sich verzetteln und außerhalb suchen, was innen zu finden gewesen wäre‘¹⁶, bedauerte. Das Programm der neuzeitlichen Neugierde wird von Petrarca verworfen bzw., falls der Brief in belehrender Absicht verfaßt wurde, destruiert. Die Innerlichkeit setzt sich gegen die Weltergriffenheit, die Heilssorge gegen die theoretische Affektion¹⁷

⁸ Petrarca 1336 S.95f

⁹ siehe Blumenberg 1984 S.145

¹⁰ siehe Groh/Groh 1991 S.109

¹¹ siehe Jauß 1984 S.142

¹² siehe Stierle S.25f§

¹³ siehe Stierle S.26f

¹⁴ siehe Blumenberg 1984 S.104

¹⁵ siehe Blumenberg 1984 S.109

¹⁶ Petrarca 1336 S.97

¹⁷ siehe Blumenberg 1984 S.143. Dieser Interpretationsschwerpunkt wird gestärkt durch die Kritik an Aristoteles in Petrarcas Alters-

durch. Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux ist nicht als eine ästhetische Naturerfahrung in unserem Sinn zu werten, da im Zentrum seiner Beschreibungen das christliche Verbot der Bewunderung von äußerer Natur steht. Petrarca ist vielmehr Zeuge eines jahrhundertelangen Prozesses, über die Aufwertung der sinnlichen Erfahrung und die Selbstkonstitution als Subjekt den Blick auf Natur ästhetisierend zu genießen.¹⁸ Petrarcas Naturaneignung ist in dem Bekehrungsbrief noch tief in mittelalterlichen Wahrnehmungsschemata verankert, und seine Modernität besteht keineswegs in der Art der Verarbeitung von ästhetischer Erfahrung oder einem Gipfelerlebnis, sondern eventuell darin, daß er, eine Konvention mißachtend, persönlich aus Neugier und Lust am bloßen, nicht religiös motivierten Schauen einen Berg bestieg.¹⁹

7.1.2. Vom Nutzen der Berge

Petrarcas Bericht über seine Bergbesteigung und den mißlungenen Versuch, im Blick in die Unendlichkeit der Landschaft eine Verbindung zu Gott herzustellen, zeigt, daß die ästhetische Transzendenzerfahrung ein neuzeitliches Deutungsmuster von Natur und Gott benötigt. Die über Jahrhunderte hinweg im Kontext des ‚natura-lapsa‘ Konzeptes²⁰ wahrgenommenen Alpen wurden bis ins 17. Jahrhundert als ein Ort des metaphysischen Grauens interpretiert. Unter dem Einfluß der ‚Verfallstheorie‘, für deren allgemeine Verbreitung und Anerkennung Godfrey Goodman mit seinem Buch von 1616 ‚The Fall of Man, or the Corruption of Nature‘ sorgte, wird alles Häßliche, Böse und sinnlich nicht Erfassbare als Mahnung an den Sündenfall interpretiert.²¹ Nach dieser Theorie herrschte im Paradies, dem Urzustand des Menschen, eine vollendete Harmonie sowohl in der Natur als auch zwischen Natur und Mensch. Sündenfall und Sintflut hätten aus der Natur eine Ruine gemacht, die von Kampf und Disharmonie bestimmt sei und damit zum Spiegel menschlicher Sündhaftigkeit werde. Dem Ursprung wird ein Ende zugeordnet, eine Apokalypse mit der Hoffnung auf Erlösung und Gnade. Die Geschichte des Menschen, der Erde und der Natur wird als eine Verfallsgeschichte, die durch keine menschliche Einwirkung beeinflusst werden könne, sondern vollständig dem Willen Gottes unterliege, beschrieben.²² ‚Natur‘ wird als Chaos definiert - das gilt sowohl für die äußere, als auch für die Natur des Menschen, die mit Hobbes Grundsatz, daß der Mensch des Menschen Wolf sei, charakterisierbar ist.²³ Die beobachtbaren Erscheinungen werden als Indikatoren für den Stand der Weltuhr, ‚deren inneres Zifferblatt dem Menschen allerdings verborgen bleibe‘, wahrgenommen.

In dieser Welterklärungstradition steht das 1681 von Thomas Burnet (1614-1703) veröffentlichte Buch ‚Telluris Theoria Sacra‘, wo das Gebirge als eine Ruine der Sintflut, bei der das Unterste nach oben gekehrt worden wäre, bezeichnet wird. In der Auslegung der heiligen Schrift beschreibt T. Burnet die vorsintflutliche Erde als glatte und gleichförmige Gestalt, also gemäß dem damaligen ästhetischen Empfinden von Schönheit, demgegenüber sich die Erde heute in einem auffälligen Zustand befände, was besonders gut die Alpen bezeugen würden. Gemessen an einer Ästhetik des Maßes, der harmonischen Proportion, sei die Unregelmäßigkeit der Berge schlicht abstoßend und der Mensch müsse diese Monstrositäten ohne Symmetrie und Proportion als Strafe Gottes ertragen.

Obwohl T. Burnet ein klarer Verfechter der lutherischen Verfallstheorie war, konnte er sich den Erfahrungen der sinnlichen Faszination und dem Erlebnis des Überwältigtseins beim Anblick der Alpen auf seiner Grand Tour von 1671 nicht mehr völlig entziehen. Er beschreibt im 9. Kapitel des ersten Buches seiner ‚Telluris Theoria Sacra‘ einen Blick auf das Mittelmeer und das zerklüftete Küstengebirge und thematisiert den Widerspruch zwischen einem Gefallen an der Wildheit und einem Mißbehagen. „Neben der Himmels=Gestalt und unermäßlicher Räumlichkeit /

schrift ‚Aus dem Büchlein von seiner und vieler Leute Unwissenheit‘, wo er die Ergebnisse der modernen, d.h. beobachtenden Naturforschung aufzählt, um dann zu folgern: „Denn ich bitte dich, was nützt es, die Natur der Tiere, Vögel, Fische und Schlangen zu kennen und dafür die Natur des Menschen, seinen Zweck, seine Herkunft und sein Endziel nicht zu kennen oder gar zu mißachten?“ (Petrarca 1980 S.199)

¹⁸ siehe Groh/Groh 1991 S.108

¹⁹ Auch dieser Aspekt der Modernität ist fragwürdig, wenn dem Zeitgenossen Petrarca bewußt gewesen wäre, daß es sich bei dem Brief nicht um einen Bericht sondern um eine Fiktion handelt.

²⁰ Beispielsweise schreibt G.Goodman 1616, daß die Berge Warzen der Erdoberfläche seien: oder T.Burnet 1681, daß die Alpen die Ruinen einer zerbrochen Welt seien. Siehe Groh/Groh 1991 S.113

²¹ siehe Groh/Groh 1991 S.113

²² Sieferle 1989 S.19, 21

auch annehmlichster Anschauung der Sternen / pfleget meine Augen und Gemüthe nichts mehres zu belustigen / als die Besichtigung des Oceans und der grossen Bergen auf Erden. Beiderseits befindet sich weiß nicht was sonderliches und Majestätisches / wodurch das Gemüth zu grossen Regungen und Gedancken erwecket wird. Wir ersehen hieraus leichtlich den höchsten Urheber und Schöpffer der Natur / und bewundern denselben / auch erkennen wir nicht sonder Freuden / daß unser Gemüthe / welches mit Lust diese grosse Dinge beschauet / nicht ein geringes Ding seyn müsse; ja alles was nur einen Schatten des unendlichen hat / wie alles dasjenige ist / was wir nicht leichtlich begreifen / dasselbe bringet dem Gemüthe wegen der Sachen Hoheit und der Völligkeit unsers Verstands / einige angenehme Verwunderung bey.²⁴ Die Idee Gottes und der Unendlichkeit erscheine dem Geist beim Anblick der hohen Berge, des weiten Meeres oder dem grenzenlosen Weltall wie von selbst. Mit der Beschreibung eines widersprüchlichen Gefühls beim Anblick der Berge, das durch die interpretative Verbindung mit der Allmacht des Schöpfergottes zu einer erhebenden Lust gesteigert wurde, wird T. Burnet zum Ahnherrn einer ästhetischen Aneignung der Alpenatur, deren unfaßbare Größe die Allmacht Gottes versinnlichte.

T. Burnets Schüler und Nachfolger, die Cambridger Platonistenschule, bestehend aus John Dennis (1657-1734), Anthony Ashley Cooper III. Earl of Shaftesbury (1671-1713) und Joseph Addison (1672-1719), entwickeln die Verbindung des genießenden Blickes mit widersprüchlichen bis abstoßenden Gefühlen weiter. Am 21.10.1688 erreichte John Dennis auf seiner ‚Grand Tour‘ die Savoyer Berge mit ihren Schrecken und bizarren Formen. Von Lyon kommend, hatte er den für die Engländer üblichen Paß über den Mont Cenis gewählt und war tief beeindruckt von der Wildheit und Unüberschaubarkeit der Felsformationen und der Wasserläufe.²⁵ Er schreibt: „The sense of all this produc'd different motions in me, viz. a delightful Horrour, a terrible Joy, and at the same time, that i was Infinitely pleas'd, I trembled.“²⁶ J. Dennis stellt neben das klassische Schönheitsideal der Regelmäßigkeit und Proportion das dissonante Gefühl, das ihn angesichts der Alpen erfaßt. Dieses dissonante Gefühl eines ‚delightful Horrour‘, bzw. einer ‚terrible Joy‘ ist der Ausgangspunkt der Entwicklung einer neuen ästhetischen Kategorie.

Der Earl of Shaftesbury öffnet in seiner Hauptschrift ‚The Moralists, A Philosophical Rhapsody‘²⁷ von 1709 den Blick auf den wunderbaren Schauplatz der Natur.²⁸ Philocles wird in dem Dialog gegenüber seinem Lehrer Theocles zum Verehrer der wilden Natur: „Ich werde der Leidenschaft nicht länger widerstehen, die sich in mir gegen die Werke der Natur reget; worin weder die Kunst, noch der Einfall und Eigensinn des Menschen ihre eigenthümliche Ordnung verkehret, und ihren ursprünglichen Zustand verderbet hat. Eben die rauhen Klippen, die bemosten Hölen, die unregelmäßigen, ungekünstelten Grotten, die gebrochenen Wasserfälle, mit allen den fürchterlichen Annehmlichkeiten der Wildniß, sind für mich desto reizender, je mehr sie die Natur vorstellen, und eine Pracht zeigen, welche die gekünstelte Nachahmung fürstlicher Gärten weit übertrifft.“²⁹ Die Hinwendung zum Wilden enthält notwendig Distanzierung von den Regeln des Schönen, wie sie im ornamental gestalteten fürstlichen Garten verwirklicht waren. Angesichts des zerstörten Aussehens der Berge packte den Betrachter zwar ein schwindeliges Entsetzen, er könne aber gleichzeitig die besondere Schönheit wahrnehmen, die er ausdrücklich als ‚the sublime‘ bezeichnet - dem Vorläufer der ästhetischen Kategorie des Schrecklich-Erhabenen. Diese Neuperspektivierung gelingt Shaftesbury über die physikotheologische Reflexion, daß es die dunklen Orte seien, an denen die Geheimnisse Gottes erkennbar würden.

J. Addison³⁰ besah sich bei einer Italienreise (1701-1703) den Mont Blanc von den sanften, mit Wiesen und Weinbergen versehenen Hügelreihen des Jura aus. Er beschreibt die ‚ungeheuren jähren Abstürze nackter Felsen, die sich

²³ siehe Siefert 1989 S.23

²⁴ zitiert nach Zelle 1987 S.219

²⁵ so der Brief am 25. Oktober 1688 an einen Unbekannten

²⁶ Dennis, J. 1943: Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct.25, 1688. in: The Critical Works of John Dennis. Edited by Edward Niles Hooker, Vol.II 1711 1729. Baltimore 1943, S.380

²⁷ Die deutsche Übersetzung folgte 1745 von Johann Joachim Spalding unter dem Titel: Die Sittenlehrer oder Erzählung philosophischer Gespräche, welche die Natur und die Tugend betreffen, Berlin, S.226ff (Original: 120-125)

²⁸ siehe Zelle 1987 S.97f

²⁹ Shaftesbury nach Johann Joachim Spalding unter dem Titel: Die Sittenlehrer oder Erzählung philosophischer Gespräche, welche die Natur und die Tugend betreffen, Berlin, S.231. Zitiert nach Zelle 1987 S.101

³⁰ siehe Possin 1965

in tausend seltsamen Gestalten erheben und stellenweise zerrissen seien, so daß sie hohe Schneegebirge erblicken ließen³¹. Aus der Sicherheit eines Klostersgartens in Ripaille genoß J. Addison die ‚unregelmäßigste und mißgestaltete Szene der Welt‘ mit der Empfindung eines angenehmen Schauders. Addison, der direkt bei Burnet studiert hatte, fügt den von Burnet, Shaftesbury und Dennis beschriebenen ästhetischen Erfahrungen zwar keine neuen Aspekte hinzu, aber er bündelt sie in drei Kategorien des ästhetischen Genusses: the Great, the Uncommon, the Beautiful oder: das Erhabene, das Pittoreske, das Schöne. Die durch die Physikotheologie hergestellte Verbindung von religiöser Weltinterpretation und Natur ermöglicht neue Erfahrungen mit dem bisher als häßlich Geltenden und den eigenen Gefühlen, die durch die Kategorie des Erhabenen auf den Begriff gebracht werden.

Die Überwindung des Schrecklichen³² gelingt als Transzendierung der sinnlichen Erfahrung mit einer Ästhetik des Unendlichen, die eine neue Beziehung des Menschen zu Gott ermöglicht: Gott offenbart sich dem Menschen über die wahrnehmbare Natur. Das ist der Interpretationsschritt der Petrarca fehlen mußte, der noch nicht seinen Augen vertrauen konnte, sondern einer Autorität bedurfte. Das Wahrgenommene wird in der Idealisierung zur Erscheinung der göttlichen Weltordnung, so daß das kontemplativ ästhetische, von äußeren Zwecken freie Sehen die Verbindung zu Gott herstellen kann.

Die Etablierung der Physikotheologie stand im Kontext des kopernikanischen Schocks, nach dem die Erde nicht mehr als Zentrum des Universums, sondern nur noch als der beliebige Teil einer Unendlichkeit angesehen werden mußte. Von den Theorien, die in diesen geleerten Wahrnehmungs- und Interpretationsraum und die neue Unendlichkeitserfahrung eindringen, setzte sich der metaphysische physikotheologische Optimismus der Cambridger Platonisten durch³³, da es ihnen gelang, Naturerscheinungen zu Symbolen des Göttlichen umzuwerten und zugleich Religion und Naturwissenschaft zu versöhnen.³⁴ Der Gottesbeweis des schulbildenen Werkes ‚Physicotheologie‘ (engl. 1713, deutsch: 1730) von William Derhams (1657-1735) wird auf der Basis von ‚Werken der Natur‘ erstellt und sollte von jedem mit ‚Anschauungsvermögen und Einbildungskraft‘, also dem lesekundigen, aber nichtstudierten Zeitgenossen nachvollziehbar sein.³⁵

Das physikotheologische Schema spricht allen Erscheinungen der Erde einen Nutzen zu und rechtfertigt damit das Schreckliche und Häßliche - so kann das Hochgebirge als schön bezeichnet werden, weil es nützlich sei.³⁶ In der Nützlichkeit der Natur offenbare sich die Weisheit und Güte Gottes, der alles zum nachweisbaren Nutzen des Menschen eingerichtet habe. Das Hochgebirge wird beispielsweise als ein Reservoir kostbarer Erze und heilbringender Pflanzen, als luftreinigend, als Schutz vor Überschwemmung und Trockenheit durch den Schnee und das Eis gedeutet.

Die physikotheologische Perspektive auf Natur ist zwar wie die Naturtheorie der Verfallstheorie subjektzentriert, allerdings werden die Naturvorgänge nicht mehr direkt und intentional auf den Menschen, sondern in langen Kausalketten auf das Abstraktum Menschheit als den Endzweck der Schöpfung bezogen. Dieses Konzept einer göttlichen Bestimmung von Natur für die menschliche Nutzung beseitigt alle traditionellen Bedenken und Hemmungen der Naturbearbeitung. Die systematische wissenschaftliche und technische Aneignung von Natur ist nun theologisch legitimiert, ihre Unterwerfung geradezu eine Form der Religiosität.³⁷

Dieses Verständnis von Natur interpretiert Natur als stabil, unveränderlich und zyklisch. Änderungen die irreversibel scheinen, wie der Sonnenuntergang, der Jahreszeitenwechsel, der Untergang einer Kultur seien eine Täuschung, da ‚man das Ganze des Naturprozesses nicht vollständig‘ überblicke. Wenn die Zyklen überschaubar würden, dann würden die scheinbar irreversiblen Änderungen zu Übergängen und die ‚Gleichmäßigkeit und Wiederkehr bestimm-

³¹ zitiert nach Oppenheim 1974 S.160

³² Das Schreckliche hatte mindestens vier Perspektiven: erstens die ganz reale Gefahr, bei der Überquerung der Alpen beispielsweise von Steinschlag getötet zu werden oder von einem Wetterumschlag überrascht zu werden und abzustürzen; zweitens waren die Berge bevorzugter Ort für Dämonen, Götter und Drachen; drittens wurden Naturerscheinungen wie beispielsweise Steinschlag oder aufkommender Nebel als Zeichen Gottes interpretiert, der damit seinen Unwillen kund oder Rache ankündigte; viertens wurden die Alpen als Zeichen des Verfalls verstanden. Siehe Begemann 1984 S.64ff

³³ siehe Groh/Groh 1991 S.123

³⁴ Die Physikotheologie steht in enger Verbindung mit der von Boyle angeregten Verbindung von Naturwissenschaft und Religion zum Zweck der Bekämpfung materialistischer und atheistischer Tendenzen. Siehe Groh/Groh 1991 S.51

³⁵ siehe Zelle 1987 S.216

³⁶ siehe Zelle 1987 S.217

ter Naturphänomene, wie etwa die Planetenbewegungen, der Wasserkreislauf und die Vegetationsperioden, würde auf eine innere Ordnung und Harmonie der Natur³⁸ verweisen. ‚Natur‘ wird in dieser Theorie zum zweckmäßig durchorganisierten System, dessen Elemente in einer sinnvollen Wechselwirkung zueinander stehen. Das Konzept einer gefallenen Natur wird sukzessive durch die Vorstellung einer sinnvollen Natur abgelöst, die Idee eines unberechenbaren Gottes wandelt sich zum Bild eines Mechanikergottes und befreit die Zeitgenossen von Ängsten und Beschränkungen.

Die massive europäische Verbreitung des physikotheologischen Programmes geschah durch eine Reihe von 11 Artikeln im ‚Spectator‘³⁹, vom 21.6. bis 3.7.1712, in denen J. Addison seine Alpenreise beschreibt.⁴⁰ Barthold Hinrich Brockes (1680-1747) gilt mit seinem neunbändigen Werk als der poetische Enzyklopädist der physikotheologischen Bewegung. Er beschäftigt sich auch mit dem Nutzen der Alpen und veröffentlicht zwischen 1721 und 1724 das Gedicht ‚Die Berge‘, wo er die utilitaristische Sicht des Physiotheologen durch eine ästhetische Perspektive erweitert.⁴¹ Allerdings wurde nicht dieses Gedicht zum Ausgangspunkt des deutschen Alpentourismus, sondern Albrecht von Hallers Gedicht ‚Die Alpen‘⁴² von 1729, das sowohl Ausgangspunkt⁴³ als auch Zeichen eines breit akzeptierten Bedeutungswandels⁴⁴ des Hochgebirges wurde. Die Wirkung von A. v. Hallers Gedicht verwundert, weil er keine poetisch gelungene Beschreibung des Hochgebirges gab, sondern zu einer zergliedernden Bestandsaufnahme der Wahrnehmungen neigt. Nachdem er konstatiert: ‚Ein sanfter Schwindel schließt die allzu schwachen Augen, / Die den zu breiten Kreis nicht durchzustrahlen taugen‘⁴⁵, nutzt Haller die analytische Verstandestätigkeit zur Zerlegung. Wortwahl und Gestus der Landschaftsbeschreibung tendieren zur naturwissenschaftlichen Erfassung von Beständen: ‚Es wird etwas erblickt‘, ‚Es fällt etwas ins Gesicht‘, ‚Ein Wanderer sieht erstaunt‘, wobei der Wanderer erst in späteren Auflagen die ‚Gemsen‘ ersetzt, die vordem erstaunt sahen. Haller gelingt es nicht, die Landschaftsteile, die wie ein Körper auf dem Sezirtisch⁴⁶ separiert werden, zu einem lebendigen Ganzen zusammenzufügen. Die Sinne müssen vor dem Versuch einer Gesamterfassung des Phänomens kapitulieren. Das Gefühl des Schwindels, des menschlichen Ungenügens angesichts solcher Gewalt, der Grenzen des Menschen wird von ihm nicht zu einem religiösen Erlebnis transformiert, sondern durch eine analytische Zergliederung des Ganzen in Einzelbilder überwunden. Es ist ein Nebeneinander von Sprachbildern, eine Reihung von selbstständigen Satzteilen, die Natur ist noch keine Landschaft, sondern ein ‚unbelebtes, ruhendes Objekt‘, das vom Standpunkt der Vernünftigkeit rational

³⁷ siehe Begemann 1987 S.88f

³⁸ siehe Sieferle 1989 S.25

³⁹ siehe Addison/Stelle, Richard 1967 S. 276-309

⁴⁰ siehe Zelle 1987 S.105ff

⁴¹ siehe Zelle 1987 S.241ff

⁴² Haller unternahm im Sommer 1728 mit seinem Freund J.Gesner die erste botanische Studienreise in die Alpen, die über Biel, Lausanne, Genf durch das Wallis und das Berner Oberland nach Zürich führte. Im März 1729 war das Gedicht vollendet. Es machte ihn berühmt. Siehe Siegrist 1967 S.7f

⁴³ Die Vorstellungen, die sich der lesende Bürger im 18. Jahrhundert von den Alpen und seinen Bewohnern machte, waren im allgemeinen nicht durch eigene Anschauung geprägt, sondern durch Bilder, Stiche und vor allem durch Literatur. So besuchte Gerhard Anton von Halem den Staubachfall und zitierte A. v. Hallers Verse aus dessen Gedicht ‚Die Alpen‘: ‚Ein Wanderer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen, (...)‘ (siehe Halem S.127) Oppenheim zufolge wurde das Gedicht in den Salons herumgereicht, in alle Sprachen übersetzt und erreichte noch zu Lebzeiten A. v. Hallers 30 Ausgaben. ‚Ohne Überbewertung darf gesagt werden, daß die eigentliche Entdeckung der Alpen mit diesem Gedicht begann.‘ (Oppenheim 1979§ S.38) Die Verbreitung der von A. v. Haller erarbeiteten Wahrnehmungsmuster vollzog sich nicht nur durch die Lektüre des Alpengedichts, sondern auch durch die fast stereotype Wiederholung der Muster in Briefen, Reisebeschreibungen, Gedichten und Romanen. Obwohl das Gebirge bei A. v. Haller lediglich als Hintergrund diente und sprachlich nicht sehr ansprechend bearbeitet wurde, ist das Gedicht ein ‚Anfangsmoment in der grossen Kulturfluchtbewegung, die durch eine innere Notwendigkeit zur Entdeckung der Alpen als Landschaft‘ (siehe Oppenheim 1979) führte. Wenn die vorhandenen zeitgenössischen Quellen eine solche Verallgemeinerung zuließen, dann hatten die nordeuropäischen Reisenden auf ihrem Bildungsbesuch Italiens des 18. Jahrhundert dieses Gedicht im Gepäck und nutzten es als Vorlage, um dieses lebensfeindliche Hochgebirgsareal schön zu finden. Noch Hirschfeld variiert 1773 in den ‚Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst‘ das Gedicht von A. v. Haller, um eine Beschreibung des Naturschauspiels zu geben. ‚Tausend mal habe ich mir das göttliche Gedicht über die Alpen auf der Reise laut vorgesagt.‘ Hirschfeld. Zitiert nach Weiss 1933 S.61

⁴⁴ Dieser Bedeutungswandel basierte auf einer Abwendung vom Rokoko als einer rationalistischen Kulturwelt und einer Suche nach dem verlorenen Paradies. Defoes ‚Robinson‘ erschien 1719, Schnabels ‚Insel Felsenburg‘ 1731

⁴⁵ Haller 1729 S.16

⁴⁶ ein aussagekräftiger Vergleich von R.Weiss 1933 S.24ff

eingeorde­net und erklärt wird.⁴⁷ Neben der, das Gedicht zusammenhaltenden Idee, des einfachen Menschen als Gegenpart zur zivilisatorischen Verderbtheit wirkt die Natur wie ein unbelebter starrer Hintergrund. Das beunruhigende Bild wilder, ungebändigter und ungestalteter Natur wird von Haller gebändigt, indem es zunächst zerlegt und anschließend auf eine Ganzheit bezogen wird, wo es sich als nützlich und sinnvoll zeigt.⁴⁸

Neben dem Rückgriff auf den Topos der Idylle und der Anwendung der analytischen Methode, nähert sich Haller dem Hochgebirge über die Strategie der Positivierung des Negativen.⁴⁹ Die eigentlich ‚häßlichen Berge‘ sollen über das Wissen von ihrer Nützlichkeit im Gesamtkonzept des Schöpfungsplanes als schön empfunden werden.⁵⁰ Hallers ‚munterem Alten‘⁵¹, einem Älpler ‚der die Natur erforscht und ihre Schönheit kennt‘⁵² gelingt diese Transformation. ‚Er kennt sein Vaterland und weiß an dessen Schätzen / Sein immerforschend Aug am Nutzen zu ergötzen‘⁵³. Der Gebildete, der die geheime Ordnung der Dinge erkundet, erkennt auch den Sinn des scheinbar Nutzlosen von Fels und Eis.

Haller schreibt, nachdem er die Alpen zunächst mit der Wüste Libyens verglichen hat: ‚Der Berge wachsend Eis, der Felsen steile Wände / Sind selbst zum Nutzen da und tränken das Gelände.‘⁵⁴ In einer Fußnote erfährt der Leser als zusätzliche Information, daß die meisten und größten Flüsse den Eisgebirgen entspringen - ein weiterer wichtiger Beleg für den Nutzen der Gebirge und die innere Stimmigkeit des göttlichen Schöpfungsplanes. Das zeitgenössische Programm, an dem Haller mitarbeitet, ist die Eroberung eines unbekanntes Raumes über die Umpolung der Wahrnehmung. Natürlich ist diese Eroberungsarbeit Sache der Kulturelite: ‚Doch wer den edlern Sinn, den Kunst und Weisheit schärfen, / Durchs weite Reich der Welt empor zur Wahrheit schwingt, / Der wird an keinen Ort gelehrte Blicke werfen, / Wo nicht ein Wunder ihn zum Stehn und Forschen zwingt. / Macht durch der Weisheit Licht die Gruft der Erde heiter‘⁵⁵

Haller gelingt die Positivierung der Alpen über die Idealisierung moralischer Lebensformen, über das Hilfsmittel der analytischen Zerlegung des Ganzen und über das physikotheologische Denkmodell. In Hallers Beschreibungen gibt es noch nicht die Unendlichkeitserfahrung als metaphysisches Erlebnis, die die faktische visuelle Aneignung im modernen Umfang erst ermöglicht. Es fehlt ihm zwar eine Denk- und Beschreibungskategorie, um das Gesamtphänomen ästhetisch zu genießen, aber unter Zuhilfenahme des physikotheologischen Hintergrundes wird das Hochgebirge auch für ihn interessant.

7.1.3. Die Berge als Ort des Erhabenen

Befreite das physikotheologische Modell den Zeitgenossen von der Vorstellung eines willkürlich agierenden Gottes, so bedeutete die Befreiung der Naturbetrachtung von religiösen Interpretationsmustern mit der Etablierung der Kategorie des Erhabenen einen weiteren Aufklärungsschritt. Das Interesse am Erhabenen im deutschsprachigen Raum basierte auf den Übersetzungen und Veröffentlichungen der englischen Physicotheologie. Im Übergang von der rationalistischen zur empfindsamen Kunsttheorie, den die Züricher Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger gegen Gottsched durchsetzten, wurde mit der Betonung der emotionalen Aspekte der Kunst die Eingliederung des Erhabenen in den offiziell anerkannten Kanon der Ästhetik vollzogen.⁵⁶ In der Schrift ‚Critische Betrachtungen über

⁴⁷ siehe Weiss 1933 S.25

⁴⁸ siehe Zelle 1987 S.255

⁴⁹ Groh/Groh 1991 S.117 charakterisieren so sehr zutreffend das physikoteologische Programm.

⁵⁰ siehe Groh/Groh 1991 S.121

⁵¹ siehe Haller 1729 S.15

⁵² siehe Haller 1729 S.15

⁵³ Haller 1729 S.15

⁵⁴ Haller 1729 S.15

⁵⁵ Haller 1729 S.17

⁵⁶ siehe Begemann 1984 S.87. Der Begriff des Erhabenen oder Sublimen stammt als Lehre von den Stilarten aus der Rhetorik, wo eine Verbindung zwischen dem behandelten Thema und Gegenstand und der sprachlichen Form hergestellt wird. Die erhabene Sprache ist danach lediglich standesmäßig hohen Personen und tragischen Ereignissen angemessen. (Siehe Begemann 1984 S.77) Das ändert sich mit dem französischen Kunsttheoretiker Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), der das antike Traktat ‚Peri hypsos‘, das Dionysius Cassius Longinus zugeschrieben wird, und seit dem 16. Jahrhundert bekannt ist, ins französische überträgt und mit dieser Aktualisierung bekannt macht. (Siehe Zelle 1987 S.76f) Bei Longinus ist das Erhabene nicht nur ein Stilbegriff, sondern charakterisiert eine edle Seele und macht so den Menschen auf seine Bestimmung aufmerksam. Mit der gleichzeitigen Veröffentlichung dieser Übertragung ‚Traité du

die poetischen Gemälde der Dichter‘ von 1741 widmet Bodmer drei Kapitel der Nachahmung der äußeren Natur⁵⁷, denn die großen und ungestümen Phänomene der Natur, wie Alpen, Vulkan, Seesturm würden sich besonders gut zur Rührung der Affekte eignen. Bodmer schreibt: „Das Schöne, das Große, und das Ungestüme haben den Grund, warum sie einen gewissen Eindruck verursachen, in sich, und sie verliehren solchen Grund nicht, wenn sie gleich gemein und gantz gewöhnlich werden.“⁵⁸ In der Unterscheidung des Schönen, Großen und Heftigen orientiert sich Bodmer fast wörtlich an der deutschen Übersetzung der Passagen von J. Addison aus dem ‚Spectator‘.⁵⁹

Die Lösung der Kategorie aus ihrem rhetorischen und religiösen Kontext im deutschsprachigen Raum war an Burke-Übersetzungen⁶⁰ orientiert. E. Burke befreit in seiner Schrift ‚Vom Erhabenen und Schönen‘ von 1757 die Kategorie des Erhabenen sowohl von ihrer rhetorischen Herkunft als auch von den theologischen Konnotationen. Das Erhabene ist dort als Gegensatz zum Schönen konzipiert und beinhaltet für Burke all das, „was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen“⁶¹, ohne tatsächlich eine Gefahr zu bedeuten. Die Kombination von einem Gefühl physischer Sicherheit und sinnlicher Erschütterung evoziere im Menschen eine Art ‚inneren Gehobenseins‘. E. Burke wertete das Erhabene höher als das Schöne, da dieses ‚die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist‘⁶².

I. Kants Bestimmung des Erhabenen in der ‚Kritik der Urteilskraft‘ (1790) kommt eine besondere Bedeutung in der deutschen Erhabenheitsdiskussion zu⁶³. I. Kant und F. Schiller hatten, so C. Begemann⁶⁴, eine historische Schwellenposition. In ihrer Bestimmung des Erhabenen sei die Unterlegenheit des Menschen gegenüber der Natur präsent, zugleich werde im Menschen das Vermögen lokalisiert, diese Naturabhängigkeit zu überwinden. I. Kant nimmt eine Unterteilung des Erhabenen in das Dynamisch-Erhabene⁶⁵, das den Selbsterhaltungswillen ansprechen würde, und das Mathematisch-Erhabene, das die Fassungskraft der Sinne, der Einbildungskraft und des Verstandes herausfordern würde, vor. Das Dynamisch-Erhabene wirke auf den Selbsterhaltungstrieb und den Willen des Menschen, da hier dem Menschen als körperliches Wesen seine physische Ohnmacht und die Todesdrohung der Natur bewußt werde. Das Mathematisch-Erhabene des Sternenhimmels oder der Eiswüste, auf das der Mensch des 18. Jahrhunderts mit Schwindel und Verwirrung reagierte, drohe mit der Gefahr des Selbstverlustes, da das Versagen der Wahrnehmung (Sinne und Verstand) zunächst die Orientierungsmöglichkeiten beschneide. Die Selbsterfahrung im Raum und das Selbstbewußtsein des Menschen als Zentrum der Welt würde in Frage gestellt.⁶⁶ Diese den physischen Menschen erniedrigende Unermeßlichkeit zwingt ihn durch Selbstreflexion und Selbstbewußterdung zur Neuformulierung seines Standortes als Wesen mit einer naturunabhängigen reinen Vernunft. Erfährt sich der Mensch laut Kant in Konfrontation mit dem Mathematisch-Erhabenen als Vernunftwesen, dann erkennt er in der Überwindung des Dynamisch-Erhabenen seine Bestimmung als moralisches Wesen, das bestimmt vom kategorischen Imperativ prinzipiell frei von der Gewalt der Natur ist. Der Mensch erfahre hier seine Doppelheit als physi-

Sublime‘ und der eigenen Schrift ‚L'Art poétique‘ 1674 bringt Boileau neben Horaz und Aristoteles einen neuen, durch die Antike legiti-
 mierten Gewährsmann ins Spiel, mit dessen Kategorie des ‚sublimen‘ eine Überwindung des starren Klassizismus gelingt. Das Sublime
 wird zum Sammelbecken all jener Phänomene, das Entsetzliche, Häßliche und Schreckliche, die im Konzept klassizistischer Schönheit
 ortlos sind. Der kunsttheoretische Dualismus zwischen dem klassisch Schönen und dem Erhabenen spiegelt die sozialhistorische Gegen-
 überstellung von Adel und Bürgertum, wobei das Schrecklich-Erhabene als angenehmes Grauen das zentrale Schönheitsideal der bürger-
 lichen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts wird. (Siehe Zelle 1987 S.79 und Begemann 1984 S.81f)

Allerdings kamen die französischen Theoretiker des Sublimen im 17. Jahrhundert nicht auf den Gedanken, die äußere Natur in das Kon-
 zept der Erhabenheit einzubeziehen, obwohl es bei Longinus erwähnt wird. (Siehe Begemann 1984 S.82) Von dem deutschen Kunsttheo-
 retiker Gottsched, der sich dezidiert an Boileau orientiert, werden menschliche Qualitäten und Naturereignisse (Ungewitter, Erdbeben,
 Schiffbrüche, hohe Berge) im Wunderbaren verbunden. (Johann Christoph Gottsched 1730: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Siehe
 Begemann 1984 S.86)

⁵⁷ siehe Begemann 1984 S.88

⁵⁸ zitiert nach Begemann 1984 S.90

⁵⁹ siehe Begemann 1984 S.91

⁶⁰ Das starke deutsche Interesse zeigt die frühe Rezension von M.Mendelsohn von 1758. Siehe Zelle 1987 S.186, der sehr detailliert die
 Bedeutung von Burkes Schrift darstellt.

⁶¹ Burke 1757 S.72

⁶² Burke 1757 S.72

⁶³ siehe Begemann 1984 S.101 und Pries 1989 S.7ff

⁶⁴ siehe Begemann 1987 S.137

⁶⁵ so die Bezeichnung von Kant und Schiller. (Siehe Begemann 1987 S.113) Kants Aufteilung des Erhabenen in die Aspekte mathema-
 tisch und dynamisch ist schon in Bodmers Trennung des Heftigen vom Großen angelegt. Siehe Begemann 1984 S.93

⁶⁶ siehe Begemann 1987 S.116ff, besonders S.148f

sches und moralisches Wesen und damit die Unabhängigkeit des moralischen Vermögens von aller Körperlichkeit und Sinnlichkeit.

Die von Kant mit dem Erhabenen beschriebene Selbstbehauptung ist die Säkularisierung einer religiösen Denkbeziehung⁶⁷, in der der Mensch aus einer sicheren Distanz gegenüber der Naturgewalt erkennt, daß er dieser Naturmacht nur als physisches Wesen unterworfen ist, als vernunftbegabtes und moralisches Wesen dagegen prinzipiell frei ist.⁶⁸ Die Selbsterhebung durch das Erhabene ist eine bewußte Leistung des Subjekts, das sich einerseits gegenüber der äußeren Natur behauptet und zugleich mit dem Anspruch, die Wünsche, Triebe und Ängste der eigenen Natur zu überwinden, die moderne Ich-Identität in der ausschließlichen Selbstbestimmung als Vernunftwesen aufbaut.⁶⁹ Aus diesem kulturhistorischen Blickwinkel bekommt die breite literarische Begeisterung für das Erhabene und die Gründe für die erste Reisewelle in die Alpenregionen eine besondere Pointe: Das erhabene Selbsterleben des Alpentouristen diente der Loslösung von religiöser Bevormundung und war auch eine Übung für die Konstitution des selbstbewußten und selbstbeherrschten bürgerlichen Subjekts.

7.1.4. Die Romantisierung der erhabenen Erfahrung

Die Aneignung des Hochgebirges mit religiösen Absichten vollzog sich in Etappen: Aus dem Symbol für eine gefallene Natur wurde Anschauungsmaterial für eine nach Nützlichkeitsabwägungen ausgerichtete Schöpfung, das sich in der Aneignung durch poetologische und ästhetische Theorien zum Gegenstand einer Erhabenheitserfahrung wandelte. Für die Interpretation der A. Fancsches Naturheiligung ist die folgende Etappe, die Rücknahme der Säkularisierung im Kontext romantisch-religiöser Naturwahrnehmung entscheidend.

Im Erhabenen Kants gelingt es dem Subjekt sich gegenüber dem Großen, dem Unbekannten, dem Unendlichen zu positionieren, ohne auf religiöse Ordnungskonzepte zurückzugreifen. Diese Konzentration auf die Fähigkeiten des modernen, vernunftbegabten Menschen und seine Befreiung aus allen Bindungen ist zwar der logische Höhepunkt der Befreiung des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit – der folgenden romantisch inspirierten Generation war die Möglichkeit einer Abwendung von den irdischen Verhältnissen jedoch das näherliegende Bedürfnis. Unter Rückgriff auf Rousseaus empfindsame Romanhelden, die, aus den sozialen Bindungen der Kultur fliehend, sich allein in der unberührten Natur ihren Gefühlen überlassen und der pantheistischen Werthernachfolge schwelgen, schreibt P. O. Runge beispielsweise: „Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Wald rötet sich der Äther, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Tal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Taupfropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönet in einen Akkord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich, es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und wirkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen – Gott.“⁷⁰ Die ungezählten Sterne über Runge verweisen nicht in Kants Sinn auf das Sittengesetz in ihm, sondern auf die von der Morgensonne ausgeleuchtete romantische Stimmung eines Landschaftsbildes, dessen gefühlte Unendlichkeit und Großartigkeit die Nähe Gottes im der Natur hingegebenen Menschen ahnen läßt. Der dem Erhabenen hingegebene

⁶⁷ Bei Bodmer und Breitinger wird das Gefühl des Erhabenen auf einen religiösen Endzweck interpretiert. Die Lust, die durch unermeßliche Objekte erzeugt wird, ist hier ein Mittel Gottes, den Menschen zur Betrachtung von Gottes Größe und Macht zu veranlassen. Siehe Begemann 1984 S.91

⁶⁸ siehe Begemann 1987 S.150f

⁶⁹ siehe Begemann 1987 S.158. Das 18. Jahrhundert entdeckt sehr vorsichtig und vor dem Hintergrund der Erfahrung von beherrschter Garten-, Park- und Landschaftsnatur die Wildnis. A. v. Hallers Gedicht zeigt, mit wieviel Vorbehalt diese Hinwendung zur unkultivierten Natur zu kämpfen hatte. Der Autor A. v. Haller lobt Mitte des Jahrhunderts das Hochgebirge, genießt aber die gegliederte und überschaubare, ästhetisch schöne Landschaftsformation Hollands. F. Schiller kehrt in dem Aufsatz ‚Über das Erhabene‘, den Topos von A. v. Haller um: In der gezähmten Natur Hollands sieht er ‚den sauren Sieg der Geduld über das trotzigste der Elemente‘. Dagegen käme in ‚Ossians großer Natur‘, in ‚Schottlands wilden Katarakten und Nebelgebirgen, der ganze Mensch, nicht nur ‚der Verstand, der begreifen und ordnen will‘, zu seinem Recht. (F.Schiller, Über das Erhabene, zitiert nach Eberle 1986 S.211) Die an Arbeit mahnenden Landschaftsformationen Hollands stören den Künstler. Er sieht darin nur das, was er hinter sich lassen will. Erst Natur als das Ursprüngliche und Elementare, das allerdings erst zur Idee erhoben werden muß, gibt die Gelegenheit zur erwünschten Selbsterfahrung. Der abstrakte Charakter der Erfahrung ‚wilder Natur‘ wird in Schillers Umwertung deutlich.

Mensch sucht und findet in sich nicht mehr die stärkende Kraft der Vernunft, sondern eine Verwobenheit in ein Ganzes.

C. G. Carus schreibt in seinen ‚Briefen über Landschaftsmalerei‘: „(...) indem ich sage, daß der Mensch hinschauend auf das große Ganze einer herrlichen Natur, seiner eigenen Kleinheit sich bewußt wird, und, indem er Alles unmittelbar in Gott fühlt, selbst in dieses Unendliche eingeht, gleichsam, die individuelle Existenz völlig aufgebend, so glaube ich nicht damit etwas Anderes gesagt zu haben, als auch Du beabsichtigst; denn ein solches Untergehen ist kein Verlieren, es ist nur Gewinnen, und indem, was sonst nur geistig erschaut wird, hier beinahe dem körperlichen Auge erreichbar ist, nämlich Überzeugung der Einheit in der Unendlichkeit des Alls, so wird zugleich unser eigentlicher Standpunkt, unser Verhältnis zur Natur immer reiner aufgefaßt werden müssen.“⁷¹ Carus beschreibt die verschiedenen Stufen dieser Naturbetrachtung: a) am Beginn steht die visuelle Aneignung, vorwiegend als Betrachtung einer Landschaft oder eines Landschaftsbildes; b) dem Sehen folgt das gefühlte Bewußtsein einer den Menschen überschreitenden Unendlichkeit; c) der Rückbezug auf das Ich geht mit dem schmerzlichen Bewußtsein eigener Endlichkeit einher; d) darauf folgt die kontemplative Auflösung des Ich im Ganzen; e) die Interpretation der Einheit als göttlich; und f) die Bilanzierung, daß dem Subjektivitätsverlust der Gewinn eines Einheitsgefühles und einer gefühlten Göttlichkeit gegenübersteht. Vom Erhabenen Kants und Schillers bleibt nur noch die Irritation übrig. Der betrachtete Gegenstand muß nicht mehr erhaben sein, der Blick auf alles, was sich als Symbol für die Unendlichkeit eignen könnte, genügt, und das Ende des Prozesses war nicht mehr das von der Erkenntnis seiner Vernunftbegabung gestärkte Individuum, sondern der von einem Einheitsgefühl berauschte Mensch.

C. D. Friedrichs Begründung der Ablehnung einer gemeinsamen Reise in die Schweiz, die ihm der russische Dichter Wassili Andrejewitsch 1821 angeboten hatte, demonstriert die Rahmenbedingungen der gesuchten Selbst- und Transzendenzerfahrung: „Sie wollen mich mit sich haben, aber das Ich, das Ihnen gefällt, wird nicht mit Ihnen sein! Ich muß allein bleiben und wissen, daß ich allein bin, um die Natur vollständig zu schauen und zu fühlen; ich muß mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinigen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein, was ich bin. Die Einsamkeit brauche ich für das Gespräch mit der Natur. Einmal wohnte ich eine ganze Woche im Uttewalder Grund zwischen Felsen und Tannen, und in dieser ganzen Zeit traf ich keinen einzigen lebenden Menschen; es ist wahr, diese Methode rate ich niemandem - auch für mich war das schon zuviel: Unwillkürlich tritt Dürsterkeit in die Seele. Aber gerade das muß Ihnen beweisen, daß meine Gesellschaft niemandem angenehm sein kann.“⁷² Der einsame Mensch in der wilden Natur wendet sich von der Zivilisation ab, begibt sich zu erhabenen Gegenständen, überläßt sich melancholischer Kontemplation, Gefühlen der Einsamkeit und Verlorenheit und findet sich in der einsamen Zwiesprache mit Natur wieder. Ein zweiter Mensch hätte diesen Selbstfindungsprozeß in der Konfrontation von innerer und äußerer Natur nur gestört. Nicht die Gemeinschaft und Sozialität des Menschen soll Individualität und Subjektivität stiften, sondern die Einsamkeit, die Selbstüberwindung in harter Natur. Die Entfremdung von der Gesellschaft soll in einer bewußten Isolierung und Abkehr, wobei das Entfremdungsbewußtsein potenziert und damit erlebbar wird, und in einem Dialog mit der Natur, die als ein Seelenspiegel funktioniert, überwunden werden. Die hergestellte Einheit mit der Natur, potenziert durch die Erfahrung einer Grenzsituation, wie Friedrichs Einsamkeitserfahrung oder eine Erhabenheitserfahrung, wird als ein geistiges und körperliches Erleben von Göttlichkeit in einer säkularen Welt gefühlt und interpretiert.

Die im romantischen Kontext entwickelte Natur- und Transzendenzerfahrung basiert auf der Verschmelzung mit dem Konzept des empfindsamen Subjekts. Aber nicht nur die Natur, alles in der Welt, so Novalis, müsse ‚romantisiert‘ werden. Die wahrnehmbare Dingwelt müsse auf die Geheimnisse und die Unendlichkeit hin transzendiert werden und damit den metaphysischen Charakter wieder bekommen, den sie in der Vormoderne, speziell dem gotischen Mittelalter, hatte. „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation

⁷⁰ P.O.Runge aus einem Brief an Daniel Runge, zitiert nach: Einem, 1978 S.71

⁷¹ Carus 1972 S.36f

⁷² zitiert nach Hinz 1974 S.105

identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es."⁷³ Novalis Text zeigt eine Geschichtskonstruktion, in der die Dinge einst einen ursprünglichen, d.h. ihnen gemäßen Sinn hatten. Diese Verbindung zwischen Gegenstand und metaphysischer Bedeutung, der seine Wahrheit ausmacht, soll nun durch eine potenzierende Verklärung rückgängig gemacht werden. Der Schleier, den die Aufklärung weggerissen hatte soll wieder über die wahrnehmbare Welt gebreitet werden. Diese Remythisierung ist kein gesellschaftlicher, sondern ein individueller Prozeß, der von der Verzauberung der äußeren Welt auf das Subjekt übergreifen und dieses über eine Identifizierung aus den alltäglichen Sphären zu einer höheren, gottähnlichen Höhe erheben soll. Die deutsche Romantik verlagert das Transzendente ins Irdische, indem sie Natur und alle Bereiche des Menschlichen, Sprache, Kunst, Heimat, Familie, mit Gefühlsmächten und Heilserwartungen auflädt⁷⁴.

Mit dem Programm der ‚Romantisierung‘ soll der drohende Verfall der traditionellen Religionen aufgefangen werden. Der Protestant F.E.D.Schleiermacher plädiert in seiner 1798 anonym veröffentlichten Schrift ‚Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern‘ dafür, den spirituellen Kern des Christentums zu erhalten, indem die kirchlichen Rituale abgeschafft und das christliche Dogma geschwächt werden soll. Im Gegenzug soll die private Frömmigkeit, die sich in alle Lebensbereiche ausweiten könne, besonders kultiviert werden.⁷⁵

Diese entinstitutionalisierte Religionsausübung benötigt die Möglichkeit, spirituelle Erfahrungen auszudrücken, ohne auf kirchliche Bildthemen wie Kreuzigung, Anbetung, Himmelfahrt, zurückgreifen zu müssen. Friedrichs Landschaftsbilder romantisieren Natur im Sinn der von Novalis angedachten Potenzierung des Alltäglichen und können so zur Andacht und zur Besinnung verwendet werden. Sein Landschaftsgemälde ‚Das Kreuz im Gebirge‘ von 1808 war denn auch konsequenter Weise für die Privatkapelle des Grafen Franz Anton von Thun-Hohenstein als Altarbild konzipiert und setzte sich an die Stelle der traditionellen religiösen Historienmalerei. Das Bild ist ohne Vordergrund, im Mittelgrund erhebt sich auf einem Felsen über Tannen ein Kruzifix, auf das der Betrachter von seitlich hinten blickt, im Gegenlicht der untergehenden Sonne. Das Ungewöhnliche des Bildes liegt in der Bestimmung eines Altarbildes als Landschaftsgemälde, im Motiv und in der künstlerischen Form. Der Kunstkritiker F. Ramdohr sah als erster die revolutionäre Konsequenz: ein Bild, das weder in der Tradition des Altarbildes, noch in der der Landschaftsmalerei steht, setzt sich an die Stelle der religiösen Geschichtsmalerei als Altarmalerei. Friedrich ‚devotia moderna‘ stellte für F.Ramdohr eine Anmaßung dar, da die Landschaftsmalerei keine geachtete Bildgattung war, sich Friedrich nicht an den perspektivischen und motivischen Vorbildern der Landschaftsmalerei orientierte und eine Landschaft zur Allegorisierung einer religiösen Idee aus traditioneller Sicht nicht geeignet war.⁷⁶

Die öffentliche Auseinandersetzung um den ‚Tetschner Altar‘ war eines von vielen Ereignissen für die Etablierung der neuen Religiosität. Die romantische Transzendierung der Naturerfahrung zum religiösen Erlebnis verlangte zwar den einsamen, völlig auf sich gestellten Menschen, der aber in der Bewertung und Einschätzung dieser individuellen Naturreligion auf einen bestätigenden sozialen Kontext angewiesen war. Ohne die Existenz einer, in diesem Fall elitären, Weltinterpretationsgemeinschaft wäre das individuelle Naturerlebnis ohne Bedeutung gewesen. Der Streit um die Funktion des Landschaftsbildes als Andachtsbild war zunächst nur für eine relativ kleine Gruppe gemeinschaftsbildend, gerade die romantische religiöse Naturinterpretation und das von ihnen geschaffene verbildlichte Naturgefühl weitete sich im 19. und 20. Jahrhundert zu einer die gesamte Kultur umgreifenden Verständigungsform aus.

⁷³ Novalis 1978 S.334

⁷⁴ siehe Krockow 1990 S.242. Zugleich ist der Willkür des Künstlers damit jegliche Freiheit gegeben.

⁷⁵ Friedrich Schlegels Brief an seine Freundin Dorothea Veit zeigt diese Abwendung von der offiziellen Religion und gleichzeitiger Verinnerlichung: „Obgleich mir aber auch das, was man gewöhnlich Religion nennt, eins der wunderbarsten, größten Phänomene zu sein scheint, so kann ich doch im strengen Sinne nur das für Religion gelten lassen, wenn man göttlich denkt und dichtet und lebt, wenn man voll von Gott ist; wenn ein Hauch von Andacht und Begeisterung über unser ganzes Sein ausgegossen ist; wenn man nichts mehr in der Pflicht, sondern alles aus Liebe tut, bloß weil man es will, und wenn man es nur darum will, weil es Gott sagt, nämlich Gott in uns.“ zitiert nach Kleßmann 1991 S.41f

⁷⁶ siehe Rosenblum 1981 S.24ff

7.2. Der ‚Romantiker‘ A. Fanck

Die Schemata des Romantischen wurden von der Kritik in Fancks Bergfilmen erkannt. Hans Held bezeichnet A. Fanck in einer allgemeinen Charakteristik der Filme als Romantiker, auch ‚in allem, was an neuem Leben gegen die Welt der Atomisierung und Mechanisierung‘ dränge, wirke ‚letzte Romantik‘ - die Flucht aus der Welt, die Empörung gegen die Welt, das Streben nach Ordnung in einem Ganzen und das Erleben eines Geheimnisses sei ‚irgendwie romantisch‘⁷⁷. Der interpretierende Blick auf A. Fancks Verwendung romantischer Schemata konzentriert sich auf die filmische Verwendung von Licht, Sonne, unendlicher Weite, romantischer Bildmotiven und den romantikinspirierten Rückgriff auf die Gotik. A. Fanck verwendet dieses Muster, wie zu Kapitelbeginn herausgearbeitet, für die Präsentation des A. Fanckschen Naturaltars und für die Vision ‚Des Freundes‘.

7.2.1. Die gotische Kathedrale

Angesichts des Matterhorns lernen sich Diotima und ‚Der Freund‘ kennen, mit dem Blick auf den ‚Monte Santo‘ soll die Verlobung gefeiert werden, und im Inneren eines ‚Naturdomes‘ erkennt ‚Der Freund‘ visionär die Wahrheit über die Prinzipien Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Vision ‚Des Freundes‘ stellt sich ein, als er Vigo am Seil hält und ‚mit verwirrtem Sinn durch die übermenschliche Anstrengung hinaus in den weißen Wirbel der Nacht starrt‘. Sie wird mit dem Zwischentitel „Seine Welt“ (SCHRIFT 146) angekündigt und beginnt mit einer Nahaufnahme auf das vereiste, harte Gesicht von ‚Dem Freund‘, der die Augen öffnet und nach oben blickt (BILD 146.2). Danach erscheint von links ein Paar, das im Nichts, d.h. im Himmel, läuft, am rechten Bildrand ist eine winterlich weiße Tanne, Wolken ziehen von rechts nach links, ‚Der Freund‘ und Diotima werden in dieses Bild eingeblendet. Die Überblendung und die Ortlosigkeit der Gehenden machen den Charakter des Visionären deutlich (BILD 146.3). In der Ferne erscheint ein geometrisches Eisgebilde, über das Wolken ziehen (BILD 146.4), das in nächster Einstellung zu einem Eisberggebilde in Domform wird, auf das zwei Menschen zugehen (BILD 146.8). Das Heilige der Berge wird visualisiert, indem in der winterlichen Berglandschaft anstatt der hohen Berge Eisdome stehen, die deutlich an gotische Schnörkel und Ziselierung erinnern. Die Bauten und die Berge haben die imposante Größe und die bizarren Formen gemeinsam.

A. Fanck beschreibt die Szene im Filmmanuskript: „Schimmert dort nicht die blendende Wundergestalt seines heiligen Berges zu ihm herüber, auf dem er morgen seine Verbindung feiern will mit seiner Diotima? Gehen sie nicht dort zusammen durch die hehre weiße Eismwelt? - durch seine Welt - - zu dem gewaltigsten Altar, den die Natur geformt hat, und über dem die Sonne aufleuchtet, wie ein heiliger Graal? Schon kommt sie auf ihn zu - dieses herrliche Wesen, schon reicht sie ihm feierlich die Hände für den heiligen Bund - - da zerbricht der Altar, und in Finsternis stürzt seine Welt zusammen, die rein war und erhaben, wie die Seele, die sie suchte.“ Der Zuschauer sieht Diotima und ‚Den Freund‘ lachend und staunend auf die Kamera bzw. den Eisdom zugehend (BILD 146.9), dessen Tür leuchtet und sich langsam öffnet (BILD 146.12). Der Berg bekommt einen Innenraum, wird zur heiligen Stätte mit gotischen Pfeilern aus Eis und einem Altar im Hintergrund, auf dem eine Schale steht, in der ein Feuer brennt.⁷⁸ Diotima und ‚Der Freund‘ gehen zu diesem Altar (BILD 146.17ff), erklimmen die Treppe, trennen sich vor dem Altarquader, er nach links, sie nach rechts, etwas zieht sie auseinander. Dann erfolgt eine Explosion, die beide endgültig trennt, Diotima fällt nach hinten weg und entgleitet ihm. Vor dem Altar erkennen Mann und Frau die unvereinbare Dualität ihrer Prinzipien. Im Feuer der Erkenntnis zerbricht der Altar – ‚Des Freundes‘ Lebenslicht erlischt. In dieser Vision ‚sieht‘⁷⁹ er als eine mystische Offenbarung die von der Mutter ausgesprochene Weisheit: ‚Nie kommen Wasser und Fels zusammen‘.

⁷⁷ Mariaux 1931 S.91

⁷⁸ Die nichtchristliche Symbolik des Opferfeuers erinnert an A.Böcklins Bild ‚Der heilige Hain‘ von 1882. Ich deute die Vermischung der religiösen Symbole gotischer Dom und Opferfeuer einerseits pragmatisch: A. Fanck, das zeigt die bisherige Interpretation, scheut sich nicht, im Dienste de Effektes unpassende Elemente zusammenzustellen. Zugleich ist es im Kontext der Fanckschen Anlehnung an den romantischen Pantheismus denkbar, daß er die christliche Komponente in ein allumfassenderes religiöses Prinzip überschreiten möchte.

⁷⁹ Das Auge ist in fast allen Kulturkreisen ein Organ sinnlicher und intellektueller Wahrnehmung. Sehen hat eine tragende Funktion im mystischen Prozeß. Siehe Wagner-Egelhaaf 1989 S.10.

Die Vision ‚Des Freundes‘ sucht sowohl mit der christlichen Symbolik des gotischen Domes, als auch mit Anklängen an Sagen und Mythen, etwa der dampfenden Schale auf dem Altar, der Gralsuche zweier reiner und naiver Naturkinder, Transzendenz herzustellen. Der Kristallbau Fancks erinnert an einen gotischen Dom und an die Glasarchitektur von W. Hablik. W. Hablik orientiert sich an der Metaphorisierung von Gebirgslandschaften durch A. Böcklin, der auf die Romantik verweist. Die Idee der kristallinen Architektur geht bei W. Hablik⁸⁰ auf um 1900 beliebte Märchenstoffe und das Romanfragment ‚Heinrich von Ofterdingen‘ von Novalis⁸¹ zurück. Das Kristallschloß des Dichters Klingsohr ist für W. Hablik ein Hoffnungssymbol, das aus dem Berg herauswachsende Kristall ein Symbol des Erhabenen. Er stellt in seinen Zeichnungen Kristalle zu wehrhaften Anlagen zusammen. Seine Bauten sollten in der Kombination von unzugänglichem Fels, als Ausdruck unbezwingbarer Naturgewalt, und dem Kristall, als Symbol höchster schöpferischer Kraft, ein Wunschbild eines besseren, heroischen Lebens im Einklang mit der erhabenen Natur sein.⁸²

7.2.2. Die Funktion des Sonnenlichtes im Film

A. Fanck bedient sich zeitgenössisch bekannter Bildmotive zur Erzeugung einer Transzendenz Erfahrung, nicht nur bei romantisch inspirierten Zeitgenossen, sondern er kannte offensichtlich auch die Bilder C. D. Friedrichs⁸³ sehr gut. Die Einblendung des kahlen Baumes (BILD 116.1) beispielsweise entsprang keiner filmimmanenten Notwendigkeit, außer der Vermittlung einer Stimmung des Todes und Düsternis, und ist an Friedrichs Baumgemälde angelehnt. Wichtiger als die direkte Übernahme von Bildmotiven ist Fancks Adaption von Friedrichs Verwendung einer tiefstehenden Sonne zur Erzeugung eines transzendenzverheißenden Bildgehaltes. Friedrich beschreibt seinen ‚Tetschener Altar‘ folgendermaßen: „Jesus Christus, an das Holz geheftet, ist hier der sinkenden Sonne zugekehrt, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet vom reinsten edelsten Metall der Heiland am Kreuz im Golde des Abendrots und widerstrahlt so im gemilderten Glanz auf Erden.“⁸⁴ Der sinkenden Sonne, dem klassischen Symbol für Hoffnung, Ende, Unendlichkeit, Wiederkehr des Ewiggleichen, wird von Friedrich die Funktion gegeben, sowohl das Sterben der alten Welt, als auch die Hoffnung auf das Opfer des Gottessohnes zu symbolisieren.

Friedrichs Frau in der Morgensonne ist ebenso wie der Wanderer über dem Nebelmeer ein einsam schauender Mensch, der sowohl die Weite des Blickes als auch den Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang genießt. Friedrichs Figuren stehen im Mittelpunkt des Bildes, sie verdecken die Stelle, an der die Kompositionslinien zusammenlaufen, so daß der Betrachter angeleitet wird, sich in den Schauenden hineinzusetzen. Die Haltung der Frau verweist, wie H. Siegmars⁸⁵ bemerkt, auf die Annäherung einer Betenden an den Altar - sie empfängt mit dem Betrachter die Weihe des anbrechenden Tages. Beide Bilder haben keine bildinterne Rahmung, der Betrachter muß die Grenzen selbst ziehen. Der Blick wird über die Figuren in die Unendlichkeit des Hintergrundes gezogen, die dadurch entsteht,

⁸⁰ W.Hablik stellte 1909 ein Buch aus Radierungen zusammen. Es trug den Titel: ‚Schaffende Kräfte. Original Radierungen von W.Hablik‘ und wurde in einer Auflage von 30 Stück hergestellt. Siehe Hablik 1918

⁸¹ Bei Novalis verkörpern die Kristallformen den paradiesischen Urzustand der Welt. Goethe nutzt Kristalle, Edelsteine und kostbare Metalle als Metaphern für entstehendes Leben, Weisheit und Göttlichkeit.

⁸² Hablik setzte seine utopische Architektur, die er in das Hochgebirge plazierte, durch den Symbolgehalt des Kristalls mit der vollkommensten Naturschöpfung gleich. Siehe Hablik 1918

⁸³ C. D. Friedrich hatte zunächst Erfolg, wurde aber noch zu Lebzeiten von der breiten Öffentlichkeit nicht mehr wahrgenommen. Seine Wiederentdeckung führte über Cornelius Gurlitt, der ihn in seinem Buch ‚Die deutsche Kunst des 19.Jahrhunderts‘ von 1899 erstmalig mit einer Erörterung des Bildes ‚Hünengrab im Herbst‘ würdigte, da ihm Friedrich als ein geeigneter Gewährsmann in seinem Kampf gegen Rationalismus und Materialismus schien. 1902 veröffentlichte F.Avenarius zwei Bilder im Kunstwart und charakterisierte ihn als ‚wilden Kulturrevolutionär‘ – mit starkem Echo bei den Lesern. Die Jahrhundert-Ausstellung in Berlin von 1906 würdigte C.D.Friedrich mit einer ganzen Reihe von Bildern. Die Rehabilitation C.D.Friedrichs steht im Kontext einer Wendung gegen den Pomp der Gründerzeit und den Akademismus in der Bildenden Kunst. C.D.Friedrich wurde zum Kronzeugen einer ‚unverfälschten deutschen Form‘ (Wolbert 1974 S.34) für die bürgerliche Fraktion, die gesellschaftlich deklassiert ‚die Flucht in Kultur und Natur‘ (Wolbert 1974 S.36f) angetreten hatten. Die Affinität der Wiederentdecker C.D.Friedrichs zur Fanck gut bekannten Lebensreformbewegung unterstreicht die These von einer guten Kenntnis der Bilder von C.D.Friedrich. Siehe W.Schmied 1975 S.14ff und K.Wolbert 1974 S.34ff

⁸⁴ C.D.Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, zitiert nach Geismeyer 1984 S.96

⁸⁵ Holsten S. 1974 S.41

daß die einzelnen Entfernungszonen nicht klar abzuschätzen sind. Personenvordergrund und unendliche Weite bei fehlendem Mittelgrund verhindern den direkten Bezug von Wanderer/Frau und Landschaft, so daß der Betrachter angehalten ist, eine Beziehung herzustellen.⁸⁶ Der Blick des Betrachters durchstreife, so deutet M. Eberle Friedrichs Naturdarstellung⁸⁷, eine auf ihn bezogene, aber verrätselte Welt und werde dadurch zur Verinnerlichung und Transzendierung seiner Existenz gezwungen. Er könne seine Erfüllung als Einzelwesen nur finden, indem er sich als Teil eines Unendlich-Allgemeinen fühle.

A. Fancks Zeitgenossen kannten Friedrichs Bilder und bemerkten die Analogie der Stimmung, wenn sie Diotima, auf dem Felsen stehend und der Sonne entgegenmeditierend (BILD 4.1), oder am Hotelfenster oder im Gebirge sitzend (BILD 19.12) sahen und ihr über die Schulter in die Unendlichkeit schauen konnten. A. Fanck war das Bild der mit dem Rücken dem Objektiv zugewandt stehenden Diotima bedeutend genug, um es sowohl in der Beschreibung von Diotimas Aufstieg (BILD 22.7), als auch als ein Erinnerungsbild ‚Des Freundes‘ (BILD 24.7) zu zeigen. Der Zuschauer konnte sich also, wenn er es wollte und wenn er in diese Form kontemplativer Landschaftswahrnehmung und Bildinterpretation eingeweiht war, in eine romantische Stimmung hineinversetzen lassen. A. Fanck begnügt sich allerdings nicht mit der reinen Naturfotografie, sondern nutzt die Möglichkeiten des Mediums, um die Wirkung der erhebenden Irritation zu verstärken.

Die Handlung des Filmes beginnt mit dem Untertitel „Dort wo der Fels steil und trotzig in die Brandung abfällt ---- ist ihre Heimat.“ Das erste Bild (BILD 2.1) zeigt eine dunkle, steil abfallende Felswand, deren oberes Ende nicht erkennbar ist, mit einem kleinen hellen Streifen an der linken Bildseite als seitliche Begrenzung. Im unteren Bilddrittel bewegt sich mit leichtem Wellengang das Meer; aus dem Nichts kommend schweben Möwen vor der Felswand. Auf der rechten Seite des zweiten Bildes (BILD 2.2) befindet sich eine Felswand, deren Dimension nicht erfaßbar ist. Das linke Bilddrittel ermöglicht den Blick in die Ferne des Himmels und des Meeres. Im Vordergrund glänzt eine nasse, im Abend- oder Morgenlicht schimmernde Felsplatte, über die Wellen gespült werden. Im folgenden Bild (BILD 2.3) ragt ein Felsen von links weit ins Meer, die Hälfte des Bildes vereinnahmend. Eine Frau kommt aus dem Nichts am linken Bildrand und schreitet träumerisch in Richtung Meer, bleibt stehen, stützt die Arme in die Seiten, hebt dann den Arm und streicht sich über das Haar. Da die Frau in die Ferne blickt, zeigt das nächste Bild (BILD 2.4) den Gegenstand ihres Blickes: im Sonnenlicht glitzernde Wellen, die durch Felsen gerahmt werden. Die Einstellung aus Augenhöhe fokussiert kleine Felsblöcke im Vordergrund, an denen sich die Wellen brechen, und in der Ferne einen kleinen Streifen Horizont. Das Bild wird von einer leinwandfüllenden tiefstehenden Sonne beleuchtet. Im Vergleich zu den vorhergehenden Bildern ist dieses beruhigend, da der Blick durch Orientierungspunkte begrenzt ist. Die Felsen im Mittelgrund ermöglichen dem Betrachter eine Orientierung, so daß im Gegensatz zu den vorherigen Abbildungen die unnahbare Natur mit angenehmen harmonischen Gefühlen konnotiert werden kann.

A. Fanck gestaltet mit dieser Bilderfolge (BILD 2.1-2.4) eine Situation der Desorientierung. Die Dimension des kleinen Menschen kann angesichts der Größe einer unüberschaubaren Natur als bedrückend erlebt werden. Die Einstellungen gewähren keine Orientierung, und dem Zuschauer wird nahegelegt, die eigene Begrenztheit angesichts der Dimension dieser unbegrenzten Natur zu fühlen. Im nächsten Bild (BILD 3.1) blendet A. Fanck eine Rückenfigur in die unendliche Meereslandschaft ein. Der Zuschauer sieht Diotima auf einem Fels im Vordergrund vor einem kleinen Bildanteil Meer und einem weiten Himmel. Diotima hat beide Arme um die Knie geschlungen und blickt versunken in die Unendlichkeit. Diese Haltung meditativer Naturbetrachtung wird noch gesteigert, indem sie ihren Kopf in die rechte Hand stützt. Diotimas Blickrichtung, der Zuschauer sieht die Frau von der Seite, aber auf ihren Hinterkopf, suggeriert, daß Frau und Kinobesucher gemeinsam von weit oben durch Felsen hindurch auf den Strand und das Meer sehen (BILD 3.2). Rechts wird das Bild durch eine Felswand begrenzt, und auf der linken Bildseite spiegelt sich die Sonne im Meer. Diese Fotografien ermöglichen eine Wahrnehmung, die dem Zuschauer einen Überblick und eine Orientierung gewähren, so daß der Rezipient, nachdem er dem Gefühl der Desorientierung ausgesetzt war, sich nun verorten kann. Während in den bisherigen Aufnahmen der Vordergrund fehlt, fokussieren die folgenden Einstellungen auf den Übergang zwischen Vorder- und Mittelgrund: Ein Stein wird von sonnenglitzernden Wellen um-

⁸⁶ siehe Eberle 1986 S.229

⁸⁷ Eberle 1986 S.243

spült (BILD 3.3), und hinter einer von Steinen gerahmten Weide blinkt die Sonne. (BILD 3.4) Die Weide und Diotima haben eine ähnliche Form, sie kauern am Meeresrand, sind Bestandteil ein und derselben Naturordnung. Im letzten Bild der Sequenz (BILD 3.5) wird die Einblendung der Frau in die Meereslandschaft wiederholt und mit dieser Rahmung der Zusammenhang der vorhergehenden ‚schönen‘ Bilder mit der Person betont. Nach einem Zwischentitel geht die Sonne auf/unter (BILD 4.1): ein dunkles Bild mit einem runden flimmernden Ball in der Mitte der unteren Bildhälfte. Das Bild wird heller, links und rechts erscheinen rahmende Felsen in V-Form, der Blick geht auf das Meer, am Horizont leuchtet die Sonne. Der Zuschauer sieht diesen Sonnenaufgang mit Diotimas Augen, die, als romantische Rückenfigur hingestellt, auf dem rechten Felsen steht, die Sonne begrüßt, die Arme hochreißt und aus dem Bild eilt.

Fanck nutzt in seinen Naturfotografien in der Situierung einer Rückenfigur, in dem häufigen Gebrauch von Gegenlichtaufnahmen bei tiefstehender Sonne und der schnitttechnischen Gestaltung einer Situation der Desorientierung, gefolgt von Besinnlichkeit, die in der Romantik entwickelte transzendente Beziehung zwischen Mensch und Natur. A. Fanck fokussiert dabei stark auf das richtige Licht, das durch eine tiefstehende Sonne erzeugt wird. Die Präsentation von Diotima als Frau des Meeres im ersten Abschnitt des Films ist ein Dialog zwischen ihr und der Sonne. Nach der erwarteten, aber nicht eingetretenen Begegnung des füreinander bestimmte Paares beginnen Diotima und ‚Der Freund‘ ihren Tag unabhängig voneinander in der Zelebrierung des Sonnenaufganges. Diotima genießt vom Zimmerfenster aus, das wie ein Logenplatz im Theater wirkt, das Berg- und Beleuchtungsschauspiel, und zur gleichen Zeit sieht ‚Der Freund‘ auf einem größeren Felsbrocken stehend der Morgensonne entgegen. In einem ähnlichen Sprachduktus, wie Friedrich sein Altarbild deutet, schreibt A. Fanck im Filmmanuskript: „Leuchtend erglüht der Saum einer Wolke als erster Vorbote eines neuen Tages und einer neuen strahlenden Sonne. Über dunkle Täler steigt ihr Licht herauf und umschließt zwei suchende Menschen: Begrüßt auf dem eisglitzernden Gipfel des Matterhorns die einsame Gestalt des ‚Freundes‘ aus den Bergen, begrüßt ihn wohl zum hundertsten Male auf hohem Gipfel. Und drunten im blühenden Tale zeigt sie einem jungen Mädchen den Weg zu neuen Höhen. --“ Aber die Sonne zeigt nicht nur den Weg zur Liebe und zu neuen Höhen, sondern auch den Weg in den Tod. Der Freund hält Vigo die ganze Nacht über dem Abgrund, um dann voller Entzücken auf das Licht der aufgehenden Sonne zuzugehen und abzustürzen (BILD 147+148).

Die Fancksche Zelebration des stimmungsvollen Transzendenzgehalts des Sonnenauf- bzw. -untergangs ist nicht nur ein Rückbezug auf die Romantik, sondern basiert auf Diskursen der Lebensreformbewegungen. „Euch grüße ich, die Ihr die Sonne liebt!“⁸⁸ - so beginnt H. Surén sein Buch ‚Der Mensch und die Sonne‘⁸⁹, das im Jahr der Film- premiere in der 69. Auflage erschien, und meint damit all diejenigen, die ‚unter der Geißel des Frontags und der Mißgunst der Zeit‘ eine Sehnsucht nach ‚Licht und Natur‘, nach ‚siegender Kraft, geistiger Höhe und kindhaftem Glauben‘ haben. ‚Hüllenlos‘ und ‚inbrünstig‘ erwachse aus ‚Sonnensehnsucht‘ ‚herrliches Heiligtum höchster Ideale‘, die das ‚reine, wahre Menschentum‘ ausmachen würden. Diese heiligen Ideale entstünden mit elementaren Naturerfahrungen, etwa beim von allen Hüllen befreiten morgendlichen Gang in die Berge, ‚befreit von aller Last‘ und ‚beschwingt von edelsten Idealen‘, ‚hineingestellt in den lichten Rahmen der erhabenen Natur‘.⁹⁰ Im Körpererlebnis der Nacktheit würde die eigene Natur als Lebenssinn entdeckt und ‚in der Einsamkeit der Natur, eins mit allem Sein und Werden‘, erlebe sich der ‚Mensch selbst in der Tiefe seines Wesens‘⁹¹ und ‚ein tiefes Glücksgefühl alles verbindender Natureinheit berausche seine Sinne‘.⁹² Der Lichtbringer stärke gegenüber der Verstandesherrschaft die Seele und die eigentlichen Fragen nach dem Sinn des Lebens und führe zur Sonne und zur ‚Allmutter Natur‘⁹³. Nackt in der Natur durchströme den Menschen ‚das herrliche Gefühl der Freiheit und des Frohsinns‘⁹⁴. Diese ‚Sonnenmen-

⁸⁸ Surén 1925 S.11

⁸⁹ siehe Surén 1925

⁹⁰ siehe Surén 1925 S.17

⁹¹ siehe Surén 1925 S.75

⁹² siehe Surén 1925 S.70

⁹³ siehe Surén 1925 S.13

⁹⁴ siehe Surén 1925 S.14

schen‘ sollen, so Surén, den Sklaven ‚fernab der Natur in den Kerkern der Städte‘ das wahre Menschentum bringen. Der Kult der Einsamkeit in der Natur ist gegen die Kultur der Masse gerichtet und kann ‚nur in kleinen Kreisen wirklich werden‘⁹⁵, von denen aus aber ‚einst eine Macht entstehen‘ würde, ‚die unser Volk zu Kraft und gesunder Moral‘⁹⁶ führe. Würde die aufgehende Sonne in diesem Sinne begrüßt, ergreife den Menschen ‚nach stillem, heiligen Schauen tiefster Daseinsjubil‘.⁹⁷ In diesen Momenten der Übereinstimmung von Körpergefühl, gesteigert durch Nacktheit, Lebenssinn und äußerer, Natur stecke ‚die Erkenntnis vom wahren Menschentum‘⁹⁸: „Tief atmen wir die würzige Luft und werden uns zugleich der kraftvollen Ruhe bewußt, die aus dem Wachsen und Werden der Natur strömt.“⁹⁹

Trotz des Extremismus dieser Position sind die Verbindungen zu A. Fanck und zum romantischen Gestus unübersehbar: Der einzelne Mensch, in erhabener Natur zum Heiligtum höchster Ideale geführt und zugleich erfüllt von kindhaftem Glauben, erhebt sich aus der Masse und der Normalität in die Sphäre Nietzeanischer Zarathustraprophetie. Wie schon die Charakterisierung ‚Des Freundes‘ und Diotimas ist Suréns bekanntes Sonnenbuch durch eine logisch schwer nachvollziehbare Mischung aus kindhafter Natürlichkeit, klassischem Idealismus und romantischer Naturreligiosität gekennzeichnet. A. Fancks Verortung in diesem Kontext der Lebensreformphilosophie wird durch die direkte bildliche und schriftliche Anlehnung an die Lichtgestalt von Fidus noch deutlicher.

7.2.3. ‚Der Freund‘ und Diotima als Lichtgestalten

A. Fanck verwendet für die Charakterisierung seiner Helden eine Bildikone¹⁰⁰ der zwanziger Jahre: das ‚Lichtgebet‘ von Fidus. Fidus Jüngling, als Rückfigur auf einem Fels stehend und mit ausgebreiteten Armen die Sonne begrüßend, war für den zeitgenössischen Zuschauer in Fotografien von ‚Dem Freund‘ in den Bildern 5.33, 9.1, 16.7, 63.9 und 89.1 und von Diotima in 2.3, 4.1, 4.5., 5.6, 22.7 klar erkennbar. A. Fancks Interpretation des veröffentlichten Filmmanuskriptes ist ebenfalls an dieser Tradition orientiert - er kommentiert Diotimas Vision des Mannes als ‚eine ferne, trotzigstarke Lichtgestalt‘. Auch Diotima wird in der Vision ‚Des Freundes‘ als Lichtgestalt bezeichnet, die vor ihm auftaucht, nachdem er die ganze Nacht seinen Freund am Seil gehalten hatte. ‚Der Freund‘ öffnet die Augen, blickt in die Morgensonne und glaubt, daß Diotimas ‚Lichtgestalt‘ ihm entgegen kommt - er geht auf sie zu und stürzt in den Abgrund. A. Fanck steht in Bergsteigerkreisen mit dieser Verortung nicht alleine - beispielsweise philosophiert P. Hübel in seinem 1926 erschienen Bergsteigerbuch über den Sinn der bevorstehenden Besteigung des Matterhorns und antwortet sich selbst: „Was konnte mir der Kampf mit dem Löwen von Zermatt anderes bringen als ein leuchtendes Aufschweben im Sonnenglast, einen Tanz über gutmütig dienstbare Felsrücken, ein Lichtgebet ins schimmernde All!“¹⁰¹. Die Begriffe Lichtgebet und Lichtgestalt und ihre bildliche Darstellung haben einen so großen Allgemeinheitsgrad und gestatten zugleich eine weltanschauliche Verortung, daß S. Kracauer Fancks Film mit der Herstellung eines Verwandtschaftsverhältnisses kritisieren konnte: „Die Heldin könnte von Fidus entworfen sein.“¹⁰².

⁹⁵ siehe Surén 1925 S.76

⁹⁶ siehe Surén 1925 S.76

⁹⁷ siehe Surén 1925 S.70

⁹⁸ siehe Surén 1925 S.70

⁹⁹ Surén 1925 S.70

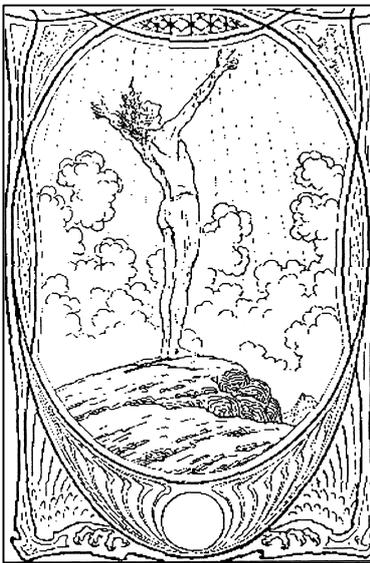
¹⁰⁰ Die Ikonen der 20er Jahre sind: Dürers „Betende Hände“, Spitzwegs „Armer Poet“, Böcklins „Toteninsel“ und Fidus „Lichtgestalt“. Siehe Janz 1985 S.325

¹⁰¹ Hübel 1926 S.310

¹⁰² Kracauer 1927 S.399f

Die Motivgeschichte des Bildes ‚Lichtgebet‘¹⁰³ führt über Fidus‘ Lehrer K. W. Diefenbach¹⁰⁴, und dessen Bild ‚Sonnenaufgang‘, zu C. D. Friedrichs ‚Frau vor der untergehenden Sonne‘. Fidus erste Fassung von 1890, eine Kohlezeichnung auf Packpapier mit dem Titel ‚Zu Gott‘ wurde nie publiziert; erst die zweite Fassung gleichen Titels von 1892¹⁰⁵ wurde 1892 in der Theosophenzeitschrift ‚Sphinx‘ in der Kunstbeilage veröffentlicht. Die vierte Fassung, die nach einem Besuch auf der Rigi-Kulm entstanden war, eine Federzeichnung, die 1905 in der Zeitschrift ‚Deutsche Kultur‘, mit ‚Betender Knabe‘ betitelt erschien, wurde 1906 als Sonderdruck in einer Auflage von 1000 Stück verkauft. Der Knabe ist zum kräftigen Jüngling geworden, die Höhe des Standorts wird mit 2000 Meter ausgegeben und im Hintergrund zwischen den Wolken sind Bergspitzen zu sehen.

Ein Hinweis auf die Inspiration dieser Version stammt von Elsbeth Fidus, die anlässlich einer Feier zum zehnten Todestag von Fidus 1958 von einem Ausflug zur Rigispitze berichtet. Wie damals üblich verließ die Gruppe mit Fidus lange vor Sonnenaufgang das Hotel auf der Rigi-Kulm, begab sich auf das Plateau und wartete auf ‚dieses erhabene Schauspiel eines Sonnenaufgangs‘¹⁰⁶. Elsbeth Fidus kommentiert: Alle hätten, ‚gesegnet durch das göttliche Licht‘¹⁰⁷, wie verzaubert gestanden und Fidus habe es der Menschheit ‚mit hinunter gebracht hat‘. Sie sieht eine direkte Verbindung des Erlebnisses mit dem Bild: ‚Fidus aber hat es tief in sich hinein getrunken und nun erst den rechten Raum für sein - Lichtgebet - gefunden. So leuchtend, so in Licht gebadet, steht sein blonder Jüngling in dieser Morgenbläue. Ja er hebt sich noch auf die Zehen, um Gott näher zu sein.‘



Der von Elsbeth Fidus angedeutete Titel ‚Lichtgebet‘ galt erst für die sechste Version, ein Aquarell, das 1913 als farbiger Lichtdruck im Postkartenformat erschien und auf den Tagungen der Wandervögel auf dem Hohen Meißner 1913 für drei Mark verkauft wurde. Diese Fassung, die zum Leitmotiv der Jugend- und Wanderbewegung und zur Ikone des jugendlichen Aufbruchs und religiöser Naturverbundenheit avancierte, wurde in vielen Varianten hergestellt, als mehr- und einfarbige Postkarte und als Lithographie in verschiedenen Größen und Farben. Der reißende Absatz endete auch mit dem Krieg nicht, im Gegenteil, das Lichtgebet eignete sich auch hervorragend als Sinnbild für Heldentum. Der Kriegsheld, den Ludwiga Gräff in der Monatsschrift ‚Neues Leben‘¹⁰⁸ beschreibt, hatte im ‚trauten Stübchen‘ rechts und links vom ‚Lichtgebet‘, einen Degen und eine Laute hängen – Lebensreform, Jugendbewegung, Wandervogel und Kriegerturn waren sich ergänzende Welterklärungsmodelle.

Diese tausendfach reproduzierte sechste Version des Lichtgebetes abstrahiert noch weiter von einem tatsächlichen Ort, denn im Gegensatz zur fünften Fassung sind die Hintergrundberge verschwunden und der Jüngling schaut in die blaue Unendlichkeit. Die nackte Gestalt, die auf einer Lebensrunen steht, reckt sich, die Arme kraftvoll nach hinten gerissen, so daß der Brustkorb nach vorne gedehnt wird, gegen den Himmel. Der Fels steigt von links sanft an, der Jüngling steht auf dem höchsten Punkt, ganz unten rechts fliegt ein Adler, unter seinen ausgebreiteten Armen enden die Wolken und über ihm ist nur noch das endlose All. Die Entfernung vom Irdischen wird durch die ornamentale Ausführung von Fels und Wolken betont.

¹⁰³ Die Abbildung zeigt die 4. Version der Lichtgestalt mit dem Titel: Betender Knabe stammt aus Frecot 1972 S.294. Zur Motivgeschichte und Wirkung des Bildes siehe Janz 1985 S.326 und Frecot 1972 S. 288ff

¹⁰⁴ K. W. Diefenbach (1851-1913) hatte sich von den gesellschaftlichen Konventionen losgesagt; er weigerte sich seine Kinder in die Schule zu schicken, ließ sie dagegen den ganzen Tag nackt herumlaufen, zahlte keine Steuern, war für die natürliche Bedürfnisbefriedigung und Vegetarier, gegen Technik, zelebrierte kultische Gottesdienste und enthusiastische Morgengebete auf Bergeshöhen, plädierte für die zärtliche Anarchie des rousseauistischen edlen Wilden und predigte: ‚Werdet wie die Kinder‘. Siehe Kunstwart 5, 3 (1891), S.45. Hugo Höppner, Diefenbachs Schüler und von ihm Fidus getauft, milderte das Befremdliche Diefenbachs und avancierte in den Kreisen der Ausdruckskultur zu dem Maler der Jugend, der Naturverbundenheit, der Nacktheit und Naturverbundenheit. Siehe Hermand 1971a S.55

¹⁰⁵ siehe J.Frecot 1972 S.289f

¹⁰⁶ Elsbeth Fidus nach Frecot 1972 S.292

¹⁰⁷ Auch hier der Verweis auf Friedrichs Selbstkommentar des Tetschener Altars: Das Licht der unter- und aufgehenden Sonne ist die Transzendenzverbürgende Instanz schlechthin.

¹⁰⁸ siehe Gräff 1918/19 S.28

Friedrich Lienhard¹⁰⁹ sieht in dem dargestellten Jüngling einen Griechenknaben, der ‚sich in jauchzender Nacktheit dem Lichte‘ darbietet und der ‚den himmlischen, kosmischen Magnetismus herableiten‘ möchte. Der Jüngling öffne sich ‚schrackenlos den himmlischen Einflüssen‘, ‚wie die Blumen dem Lichte, wie Kinder ins Bad springen, wie sich dem Liebenden die Geliebte gebe: In rücksichtslosem Vertrauen. ‚Unser deutscher Fidus‘ gehe hinter die Naturwissenschaft zurück, in den Bereich des Ursprungs allen Lebens und verbinde so mit einer geistigen Christusgestalt Deutschtum, Hellenismus und Christentum. Der ‚dichterisch gestimmte und naturfreudige Mensch‘ verstehe diese in der Vorzeit geübte Form des Gebets, wo den kosmischen Mächten, besonders der Sonne gedankt werde.

Bei F. Lienhard ist es die neue Jugend, die angesprochen werden soll, bei Paul Schulze-Berhof¹¹⁰ wird Fidus ‚Lichtgebet‘ in den Kontext der ganzen Lebensreformbewegung, das sind all jene, die an einem ‚gesunderen und reineren, freieren und höheren Menschentum‘ arbeiten, gestellt. Fidus sei ‚voll heiligen Feuers‘ und stelle ‚den Leib wieder als Luft- und Lichttempel des Geistes‘ dar; er zeige die deutsche Seele, die ‚um Kraft und Schönheit, Reinheit der Sinne und Hoheit des Geistes‘ bete, und verkläre so die Natur ‚in der menschlichen Gestalt‘ ‚als göttliches Ebenbild‘.

Die Naturaneignung des ‚Lichtgebets‘, an dessen Bedeutungskomplex Diotima und ‚Der Freund‘ partizipieren, wenn sie in entsprechender Haltung in der Natur stehen, konnotiert die Schemata Naturnähe des Schauenden, Naivität und völlige Hingabe wie bei Kindern, erotische Neutralität, eine unmittelbare Nähe zum Transzendenten¹¹¹ und eine Aufwertung der Umgebung als Luft- und Lichttempel des Kosmos¹¹², wobei die Lichtstimmungen eine besondere Bedeutung haben. Dem richtigen Licht, d.h. einer tiefstehenden Sonne, wird im Film ‚Der heilige Berg‘ bedenkenlos die zeitliche Logik der Handlung geopfert. Die Beschreibungen und Interpretationen zu Fidus‘ Lichtgebet ermöglichen ein Einfühlen in das Konnotationsfeld der A. Fanckschen Personencharakterisierung und seine Anlehnung an zeitgenössische Muster der Transzendenz Erfahrung. Nach der Diskussion der Einbettung des Filmes in den Diskurs der damaligen Lebensreformbewegungen¹¹³ soll nun ein Exkurs über das Schema des Ausdruckstanzes die Verortung des ‚Heiligen Berges‘ in zeitgenössischen Wahrnehmungsschemata abrunden.

7.2.4. Das Schema Ausdruckstanz

Diotimas Ausdruckstanz nimmt im Film ‚Der heilige Berg‘ einen sehr breiten Raum ein: Leni Riefenstahl führte ihre Tänze auf der Kinotheaterbühne vor der Kinovorstellung auf und sie wird auch bei ihrem ersten Filmtanz (SCHRIFT 5) wie in einer Revuevorführung angekündigt. Noch zweimal wird Diotima ihre Kunst filmisch vorführen: im Berghotel mit Vigo und ‚Dem Freund‘ als Zuschauer tanzt sie neben dem ‚Tanz an das Meer‘ ‚Traumblüte‘ und am Ende des Films führt sie ‚Den Tanz an die Liebe‘ und den ‚Hexentanz‘ vor, während ‚Der Freund‘ um Vigos Leben kämpft.

Der Stellenwert dieser Darbietung wird von der zeitgenössischen Kritik erkannt und gewürdigt. Shikowsky hebt im ‚Vorwärts‘ vom 21.12.26 hervor, die Schaffung ‚eines stilreinen Filmtanzes sei eine Tat von historischer Bedeutung‘. Die ‚Berliner Börsen-Zeitung‘ lobt am 16.12.26: ‚Leni Riefenstahls Tanz am Meer ist unvergleichlich‘; der Berliner ‚Lokal-Anzeiger‘ vom 20.12.26: ‚Ein Kapitel für sich ist Leni Riefenstahl, sie gibt in ihren Tänzen ein wertvolles Stück Ausdruckskultur‘; die Berliner ‚Deutsche Allgemeine Zeitung‘ vom 18.12.26: ‚Leni Riefenstahl

¹⁰⁹ siehe Lienhard 1919

¹¹⁰ siehe Schulze-Berhof 1932

¹¹¹ R. Klein beschreibt die Kunst von Fidus als einen ‚Pantheismus, der sich überall und nirgends berauscht, sich mit allem und jedem verwebt, dem Flug des Vogels, dem Kosen des Windes, dem Rauschen der Blätter, den Gräsern der Wiese, die in seiner Empfindung zu einem gigantischen Wald anwachsen, während das Gesurre der Insekten zu einem millionenstimmigen Akkord anschwillt, dem Lied der Kraft, das aufbraust in den Weltraum.‘ Siehe Klein 1896 S.1006

¹¹² so Hans v. Mosch 1892 in seinem Gedicht: ‚Zu Gott!‘

¹¹³ Janos Frecot definiert ‚Lebensreform‘ als eine Lebensweise, die sich in einer Subkultur aktualisiert und sektenhaft organisiert ist. Diese Lebensform ist mit den unterschiedlichsten politischen und ideologischen Positionen vereinbar, deren gemeinsamer Generalnenner die Ablehnung bestehender Strukturen ist. (Siehe Frecot 1972 S.138) Die Lebensreformbewegung etablierte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als Gegenbewegung zur Entfremdung durch industrialisierte Arbeit, zur Spaltung des Individuums in Körper, Geist und Seele und zu den vermassenden und zugleich vereinzelnenden Tendenzen der Stadt. Der zusammenfassende Begriff für diese ‚Entartungen‘ war ‚Zivilisation‘, demgegenüber der Begriff ‚Kultur‘ die Ganzheit von Natur und Mensch bezeichnen sollte.

kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie leistet geradezu unglaubliches, entzückt auch durch ihren Tanz‘; die ebenfalls in Berlin erscheinende ‚Deutsche Tageszeitung‘ vom 18.12.26: „In der Hauptrolle Leni Riefenstahl, tanzt in vollendeter Schönheit den Rhythmus des Meeres, beseelt in gleichbleibender Harmonie die lieblichen wie die furchtbaren Ereignisse.“ Das Lob gilt sowohl A. Fanck, der den Tanz für das neue Medium, ganz im Sinne der Kinoreformer, entdeckt habe, als auch L. Riefenstahls künstlerischem Vermögen. Der enthusiastischen Aufnahme stand eine ebenso engagierte Ablehnung gegenüber. Axel Eggebrecht kritisierte in ‚Die Weltbühne‘ vom 11.1.27 Diotimas Bemühungen als ‚ein höchst albernes Tänzerinnengehüpf in jenem Stil, das selbst den eingeweihten Wigman-Tollen peinlich zu werden beginnt‘.

A. Eggebrecht rückt Diotimas Darbietungen in den Kontext der Lebensreformbewegungen, in deren dritten Etablierungswelle¹¹⁴ sich nebeneinander und miteinander verbunden die Nacktkulturbewegung¹¹⁵, der Ausdruckstanz, die Gymnastikbewegung, die Siedlungsbewegung, die Gartenstadtbewegung, die Sexualreformbewegung und die Reformkleidungsbewegung gesellschaftlich etablierten¹¹⁶. Die Gemeinsamkeiten dieser verschiedenen Strömungen liegen in der Abkehr vom industrialisierten, städtischen Menschen und in der Absicht, über die Selbstreform, d.h. die leiblich-seelische Reinigung des einzelnen Menschen, soziale und politische Probleme zu lösen.¹¹⁷ Der Körperkultur wird ein breiter Raum gegeben, wobei vor allem gegen die eingeschnürte viktorianische Frau Gymnastik und legere Frauenkleidung propagiert wird. Der weibliche Körper soll durch gezielte Gymnastik und ideale Gesinnung seine wahre Schönheit wiedergewinnen, nach der Prämisse: ‚Es ist der schöne Geist, der sich den schönen Körper baut‘¹¹⁸, so daß körperliche Schönheit zur sittlichen Pflicht stilisiert wird.

Die Verwirklichung einer körperlichen Schönheit als geistiges Produkt ist eine Aufgabe des Ausdruckstanzes der zwanziger Jahre, der im Kontext des bürgerlichen Kampfes gegen die Folgen der Industrialisierung und für eine neue Körperlichkeit¹¹⁹ von I.Duncan, Rudolf Laban, Jaques-Dalcroze, Rudolf Bode und Mary Wigman¹²⁰ entwickelt wurde. Sie propagieren eine ‚rhythmische Gymnastik‘, deren Bewegungen sich an Naturerscheinungen wie schwan-kenden Baumwipfeln oder flatternden Schmetterlingen orientieren sollen.¹²¹ Diese Bewegungskultur ist dezidiert gegen die herrschenden gesellschaftlichen Strukturprinzipien, wie den Leistungssport, den disziplinierenden militärischen Drill, die mechanischen Bewegungsfolgen industrieller Arbeitsprozesse, und gegen die ‚unhygienische Lebensweise‘ des Kapitalismus gerichtet. Der Ausdruckstanz soll als natürlicher Tanzstil die sterilen Formen des klas-

¹¹⁴ Orientierung an Frecot 1972, Krabbe 1974 und Klein 1991

Die Dreiteilung der Entwicklung der Lebensreformbewegung übernehme ich von Frecot 1972 S.140-143. Ausgangspunkt der lebensreformerischen Bewegung war die Entwicklung der Naturheilkunde, die sich gegen eine naturwissenschaftlich orientierte Medizin wandte und um 1850 in der Gründung von Interessensverbänden und Naturheilstätten etablierte. Diese Naturheilkunde interpretierte Krankheit als Ausdruck der unnatürlichen Lebensweise der modernen Gesellschaft und praktizierte Therapieformen, in denen der Kranke sich von den Annehmlichkeiten der Zivilisation entfernen und über mystische Praktiken der Natur wieder annähern und die eigene Natürlichkeit zurückgewinnen sollte. In der zweiten Phase der Lebensreformbewegung führte die Kritik an der Luft- und Wasserverschmutzung und der städtischen Lärmbelästigung zu Siedlungsgenossenschaften, beispielsweise die Obstbaugenossenschaft ‚Eden‘ in Oranienburg, die in wirtschaftlicher Autarkie und gemeinschaftlicher Arbeit unabhängig von Stadt und Zivilisation leben wollten.

¹¹⁵ Im Kontext der entstehenden Nacktkultur wurde auch der erotomane Kult des fin de siècle attackiert - allerdings nicht durch eine Befreiung des Triebes, sondern mit der Folge einer Entsexualisierung. Siehe Klein 1992 S.134ff

¹¹⁶ Krabbe unterscheidet einen engeren Kreis organisierter Reformbewegungen, zu dem er Vegetarismus, Nacktkultur und Naturheilkunde zählt, von einem äußeren, der die restlichen Bewegungen umfaßt. (Siehe Krabbe 1974 S.13) Ähnlich Frecot: „Diese vier Reformbestrebungen: die Naturheilkunde, die Ernährungsreform und der Vegetarismus, die Siedlungsbewegung und die Freikörperkultur dürfen zur Lebensreform im engeren Sinne gezählt werden, da sie sowohl gemeinsame oder benachbarte Ursprünge haben als auch zur gleichen historischen Stunde eng mit einander verbunden auftraten. Zur Lebensreform im weiteren Sinn bzw. zu den mit der Lebensreform verwandten Strömungen können gerechnet werden: die Frauenbewegung und Ehereformbestrebungen, die Jugendbewegung und die Reformpädagogik (und als deren Teil die Kunsterziehungsbewegung).“ (Frecot 1972 S.51)

¹¹⁷ siehe Frecot 1972 S.144

¹¹⁸ siehe Möller 1911. Das Argument des schönen Menschen wird sowohl in der Tradition deutscher Klassik formuliert, kann aber auch auf dem Vorbild ländlichen Lebens, wo ‚Bäuerinnen und Gebirgsbewohner‘ eine ‚zu herrlicher Schöne in sonnenbräunender Feldarbeit erstarkte Muskulatur‘ aufweisen können, basieren.

¹¹⁹ Direkt mit der neuen Körperlichkeit verbunden war die Verherrlichung des Nackten, als ursprünglich und natürlich, in der Freikörperkultur. Das Sammelbecken der Nacktkultur war die 1903 von Karl Vanselow (alter Fidus-Freund) gegründete Zeitschrift ‚Schönheit‘, die sich auf den Zusammenhang von Leben und Schönheit beschränkte.

¹²⁰ Mary Wigman orientierte sich an Isadora Duncan und Rudolf von Laban und machte den neuen Tanzstil in Deutschland nach dem ersten Weltkrieg populär. Sie gründete von 1920 an in vielen deutschen Städten sehr gut besuchte Tanzschulen. Ihre Hexentänze waren 1926 ein Skandal, da sie sowohl traditionelle Harmoniegesetze, als auch Vorstellungen von Weiblichkeit negierte und das ‚Dämonische‘ des Unbewußten darstellen wollte.

¹²¹ siehe Nitschke 1990 S.270f

sischen Balletts ablösen und Körper und Seele aus ihrer lähmenden Unfreiheit lösen. Die Ausdruckstanzpionierin Isadora Duncan, die lediglich mit einem Schleiergewand umhüllt auftrat, bezeichnet den vom klassischen Ballett trainierten Körper als verunstaltet und läßt nur den nackten und ‚ungehemmten‘ Körper als schön zu.¹²² Der neue Tanz soll, wie C. Hagemann beschreibt, ein ‚Gefühlstanz‘ sein, in dem die Tänzerin als ‚Lebenskünstlerin zumeist freudvoll Gefühltes in gehobene und geregelte Ausdrucksformen der gesamten Körperlichkeit‘¹²³ umsetze. Gegen die arbeitstechnische und zivilisatorische Beherrschung des Körpers und gegen eine wort- und geistgeprägte Kultur soll im Ausdruckstanz der Körper zum Reden gebracht werden, indem sich die Tänzerin ursprünglicher und ekstatischer Körpersprachmittel bediene und einen direkten Zusammenhang zwischen innerem Erleben und Körperbewegung herstelle.¹²⁴

Das Geistige des Ausdruckstanzes soll sich fundamental von der beanstandeten Herrschaft des Intellekts unterscheiden und ist daher auf die ‚Tiefenordnung des menschlichen Bewußtseins‘ gerichtet. Die Sprache des tanzenden Körpers soll in unvermittelter Weise eine Kommunikation der Gefühle ermöglichen und unbewußte Wahrheiten ausdrücken, die nicht gesellschaftlich verformt seien. Aus diesem Grund suchen die Theoretiker im Rückgriff auf die Antike nach Bewegungsarten, die den menschlichen Grundemotionen entsprächen. Es soll eine ‚Bewegungssprache‘ entwickelt werden, die als erlebende Wahrnehmungsweise und Wirklichkeitsinterpretation der naturfremden, intellektuellen Erkenntnis überlegen sei und mit der die Vernunftkultur überwunden werden könnte. Zu dem Gesicht-, Gehör-, Geruchs- und Tastsinn wurde ein tänzerischer Sinn hinzudefiniert, mit dem die ‚Körperseele‘ erfahrbar, der Raum als Ort der Ekstase, des Unbewußten und der Erinnerung tanzend neu gestaltbar werden soll. Dieser Bewegungssinn habe einen Zugriff auf das Körpergedächtnis, dem ein dem Intellekt nicht zugängliches Wissen zugesprochen wurde. Die Erlebnisse und Erfahrungen, die in den Gesten und Bewegungen des Körpers gespeichert seien, sollten durch bestimmte Körperbewegungen abgerufen werden können.

Da im Tanz das seelische Erleben in rhythmischer Körperbewegung ausgedrückt werden könne, bedeute seine Ausübung eine Rückkehr zu ursprünglicher Kommunikation und damit zu einer Lebensordnung, in der menschliche Natur, äußere Natur und Kosmos harmonisieren würden.¹²⁵ Der Rhythmus¹²⁶ sei ‚der unsichtbare Verbindungsdraht, der uns, die winzigen Einzelwesen, mit der Gesamtheit des Kosmos, mit dem Universum‘ verknüpfe. Im Rhythmus des tanzenden Körpers würde intuitiv eine Verbindung zum Rhythmus des Kosmos hergestellt, indem die kosmische Ordnung über die inneren Rhythmen, wie dem Herzschlag und der Atmung, und über die Nachahmung äußerer Naturerscheinungen, wie die ‚ewiggleiche Harmonie der Wogen, der Winde, des Erdballes‘, wahrnehmbar würden. Solchermaßen erfahrene Natur sei ohne Vergangenheit und Zukunft, da die Tänzerin das ewiggleiche ‚Leben der Natur im Tanze ausdrücken und die Wandlungen aller ihrer Elemente ineinander zeigen‘¹²⁷ könne.

Der Tanzlehrer und Theoretiker Rudolf Laban entwickelte das ausgefeilteste Modell körperlicher Erkenntnis. Was wir sehen, hören, betasten würden, erscheine uns als die in dem wahrgenommenen Gegenstand lebende Formspannung, dessen innere Form für uns nicht unmittelbar sinnlich wahrnehmbar sei, sondern nur durch Vermittlung der äußeren Körperspannung. Einfühlend entstehe das Abbild der äußeren Körperspannung in unserem Inneren, und der betreffende Vorgang, gleichgültig ob es sich um einen Gedanken, ein Gefühl oder ein Wollen handle, werde uns bewußt - ein inneres Symbol und Erlebnis sei entstanden.¹²⁸ Die tänzerische Nachahmung der inneren Formspannung evoziere im Tänzer die gleiche ‚innere Formspannung wie im wahrgenommenen Gegenstand‘ und leite zur

¹²² siehe Boehn 1925 S.123 und Vollmer-Heitmann 1993 S.54.

¹²³ siehe Hagemann 1922 S.62

¹²⁴ siehe Baxmann 1988

¹²⁵ Duncan 1903 S.30. Der ‚Natur‘ wurde in ihren Erscheinungen und als Gedanke eines Ursprungs eine direkte Vorbildfunktion zugesprochen. Beispielsweise seien die Bewegungen aller Tiere in Freiheit schön, verlören eingesperrt ihre ‚Harmonie mit der großen Natur‘. Ebenso ‚ungehemmt, natürlich und schön‘ seien die Bewegungen ‚des Wilden, der in Freiheit und stetem Zusammenhang mit der Natur‘ leben würde. Zu dieser natürlichen Nacktheit des Wilden müsse der sentimentale Mensch zurückkommen, so daß sein ‚Körper der harmonische Ausdruck seines geistigen Wesens sein‘ werde. Siehe Duncan 1903 S.29

¹²⁶ ‚Der Wechsel der Jahreszeiten, der Wechsel von Tag und Nacht, andererseits die Bewegung unseres Herzens und unserer Lunge, alles das vollzieht sich nach rhythmischem Gesetz.‘ (Schikowski 1924 S.23)

¹²⁷ siehe Duncan 1903 S.44

wahren Erkenntnis.¹²⁹ Labans Erkenntnismodell überträgt den Platonischen Idealismus auf den Ausdruckstanz: die äußeren Sinne, ‚sehen, hören, betasten‘ nähmen lediglich das ‚Abbild einer inneren Formspannung‘ wahr, die das Wesen des Erkenntnisgegenstandes zeige.

Der Tänzer solle seinen Leib als Mittel für das Erleben eines Ganzen, der ‚allüberall waltenden Spannkraft‘, die ‚ein zusammenklingendes Sichwahrnehmen, Sichfühlen, Sichbetasten, Sicherleben aller unendlichen Wandelformen und Wandelmöglichkeiten der Welt untereinander‘¹³⁰ sei, gebrauchen. Dieses ‚Allgeschehen‘, in das der Tanz einführe, ermögliche eine intuitive Schau, das Erwachen eines Gedanken Gottes im Tänzer. Im Tanz sollte sowohl eine Schwelle zum Jenseitigen überschritten als auch eine Einheit des Menschen zwischen eigener Leibnatur, geistigem Vermögen und Naturganzen erfahren werden. Die Zusammenfassung von ‚Verstandes-, Gemüts- und Willenserkenntnis‘¹³¹ als tanzend mimetische Aneignung der Außenwelt führe zum ‚Erleben‘ als echter Erkenntnis, indem der Mensch die ‚innere Formspannung des Gegenstandes‘ in eine ‚äußere Formspannung des Körpers‘ übertrage und zu einem inneren Symbol, einem Erlebnis steigere. Mystik, Religion, Wissenschaft, Ethik und Weisheit würden im Tanz zur Einheit, Vergangenheit und Zukunft seien im Tanz erlebbar¹³² - alles werde als ‚Gleichnis der ewig waltenden Gebärdenkraftwellen‘¹³³ ganzheitlich erfahrbar. „Der Tänzer ist Pionier dieses neuen Morgens der Kultur. Wenn wir das ewige und höchste Symbol des Lebenswillens, die Bewegung, tänzerisch erfaßt haben, dann haben wir das Leiden und den Streit zwischen Wollen, Gefühl und Verstand überwunden.“¹³⁴ In der Annäherung an die Bewegungen des Meeres, der Wolken, des Windes oder der tänzerischen Suche nach eigenen, tief verborgenen Grundemotionen müsse die Herrschaft des Intellekts überwunden werden und im Rhythmus der tänzerischen Bewegung eine ekstatische Einheit von Mensch und Natur wiederhergestellt werden.

Der Theoretiker des Ausdruckstanzes Bode überträgt der Körpererziehung die Aufgabe der ‚Erhaltung der organischen Geschlossenheit des Lebens und die Erhaltung der ursprünglichen Rhythmik der Lebensbewegung gegenüber dem Ansturm lebensfeindlicher Mächte‘¹³⁵. Körpererziehung beinhalte die Suche nach dem echten Rhythmus, der jenseits industriellen Raum- und Zeitbewußtseins im ‚irrationalen Untergrund der Welt‘¹³⁶ liege¹³⁷, und diene nicht einer Schulung von Geist und Willen, sondern der Wiedererlangung des ursprünglich Rhythmischen. Die Ausdruckstänzerin werde vom ‚seelischen Inhalt‘¹³⁸ ergriffen, der den Rhythmus forme und so die Menschennatur mit der ‚Totalität des Lebens‘, das war nach Bode ein Irrationales, verbinde. Der Rhythmus, der sich in der Natur des Menschen verberge, verbinde den Menschen mit dem ‚Strom des Lebens‘, d.h. dem Kosmos. Jenseits aller zweckrationalen Prinzipien sollten sich Körper, Geist und Seele in das ‚All‘ einschwingen und den ganzheitlichen Menschen mit dem Kosmos verbinden. In der Sprache der Seele, die sich im Tanz ausdrücken könne, komme die verdrängte innere Natur zu Wort und verbinde sich mit dem kosmischen Ganzen. Der Primat des Verstandes wird somit durch die zum Subjekt stilisierte Seele ersetzt, allerdings behielt der Körper einen Objektstatus, da er lediglich als Ausdrucksmedium für die Seele galt.

Der Rhythmus sei dem lebendigen Organismus als pulsierender Blutstrom und als Atmung eingeschrieben.¹³⁹ Das Rhythmische wird als eine ‚ursprüngliche Lebensbewegung‘¹⁴⁰, als eine ‚Erscheinungsform alles Lebendigen‘¹⁴¹

¹²⁸ siehe Laban 1922 S.34

¹²⁹ siehe Laban 1922 S.34. „Eine Blume, ein Mensch, ein Bergschatten über einem Tal; eine Wolkenbildung, eine Flamme, der Schwung eines Vogels, ein Gefühlslaut, ein Gedanke, sie alle vermitteln uns als plastisch erfaßte Bilder und Bewegungsformen den kurz zusammenbegriffenen Wesensinhalt, das Gleichnis der ewig waltenden Gebärdenkraftwellen. Wir lesen aus ihnen Schönheit, Rhythmus, Kampf, Ausgleich und alle anderen großen Akkorde des Daseins.“ (Laban 1922 S.131)

¹³⁰ siehe Laban 1922 S.6

¹³¹ Laban 1922 S.23

¹³² siehe Laban 1922 S.37 und S.42

¹³³ siehe Laban 1922 S.131

¹³⁴ Laban 1922 S.124

¹³⁵ siehe Bode 1913 S.12

¹³⁶ siehe Bode 1913 S.14f

¹³⁷ siehe Bode 1925

¹³⁸ siehe Thiess 1923 S.71

¹³⁹ siehe Hoffmann 1926

¹⁴⁰ siehe Bode 1913 S.6

definiert, dessen Zerstörung mit den Denkmustern der Klageschen Lebensphilosophie¹⁴² als eine Folge des modernen Lebens erklärt wird. Die ‚Ausdruckstanzphilosophie‘ stellt dem ‚metrischen Verstand‘ die ‚rhythmische Seele‘ gegenüber und sucht nach tieferen Schichten des Erlebens, die grundsätzlich unbewußt, rauschhaft ekstatisch, mystisch und entindividualisierend wären. Die rhythmische Bewegung sucht eine Nähe zu Kulturpraktiken nicht zivilisierter Völker, die in einen Zustand der Trance führen würden, wo der Mensch seinen Egoismus überwinde und zu einem schwingenden Element des Kosmos werde.¹⁴³ Der Mensch erkennt nach diesen Theorien die Welt ekstatisch in Bildern, er habe Visionen und ‚Gesichte‘¹⁴⁴ und werde sich im Tanz als ‚Körpergeistseele‘¹⁴⁵ seiner selbst bewußt. In L. Klages¹⁴⁶ Schrift ‚Vom kosmogonischen Eros‘¹⁴⁷ von 1922 wird diese Erkenntnisweise philosophisch fundiert und zu einer Form von höherer Realität erklärt. Visionen werden hier als überindividuelle Urbilder verstanden, die nicht vom Geist, sondern von der Seele empfangen würden. In der Ekstase trenne sich die Seele vom entzaubernden Geist und dem ‚Joch der Begriffe‘ und gelange so in der Durchbrechung der Individuation zum Eigentlichen, zum Wesenhaften, zur Bestimmung der Dinge und des Menschen. Dem Wesen des Wirklichen nähert sich bei L. Klages kein gefestigtes und selbstbewußtes, reflexives Subjekt, dem ‚Welt‘ als Objekt gegenübersteht, sondern ein ‚Myste‘, der sich dem Strom des Erlebens überlasse und von den Ereignissen fortgetragen werde.¹⁴⁸ L. Klages philosophische Theorien hatten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einen nachhaltigen Einfluß auf die Zeitgenossen¹⁴⁹.

Diotimas Tanz und ihre visionäre Suche nach ihrer Bestimmung sind nun im Kontext zeitgenössischer Diskurse beschreibbar¹⁵⁰. Diotima war durch den Tanz in den Zwanzigern als eine derjenigen erkennbar, die auf der Suche nach einer neuen ganzheitlichen Verbindung von Geist, Körper und Natur sind. Sie ist, nach A. Fancks Filmmanuskript, ‚ein menschengewordener Hymnus der Natur an alles Schöne und Starke‘. Ihre Schönheit ist Ausdruck ihrer Heimatnatur und ein Produkt der glühenden Seele, die sich ‚einen starken Leib zum Ausdruck all ihres stürmischen Lebens‘ sucht. Sie ‚lebt im Film‘ mimetisch tanzend in Übereinstimmung mit den Naturrhythmen, und ihr Wesen korrespondiert mit dem Charakter ihrer Heimat. Sie wird damit als das Ideal der zukünftigen Frau präsentiert, die, darauf deutet die Vision ihrer Bestimmung hin, nicht nur eine sinnliche Erkenntnisfähigkeit besitzt, im Einklang mit ihrem Wesen und der äußeren Natur, sondern auch im Einklang mit dem Kosmos lebt. Diotima hat gelernt, daß ihr jugendliches Aufbegehren gegen die Natur sinnlos ist, daß sie sich der Natur überlassen muß und in der Mimesis und der Anpassung an ihre Rhythmen sich ihrer Gewalt entziehen und sie für sich nutzen kann. Diesen Lernprozeß vollzieht sie nicht diskursiv, als Einsicht des Verstandes, sondern körperlich und visionär. In ihrem naturnachahmenden Tanz hat sie sich die Macht der Natur durch Anpassung angeeignet und in eine ‚Ekstase‘ gesteigert, die sie für die ‚Vision‘ aufnahmebereit macht.¹⁵¹ Diotima nimmt, in Labans Worten, tanzend die ‚innere Formspannung‘ des Meeres auf, formt sie zu einer Körperspannung und erkennt sinnlich-körperlich das Wesen der Natur: der Fels steht hart und unbeweglich im Meer, das ihn umspült - das ist gleichbedeutend mit der Selbsterkenntnis des Mädchens über die naturgegebene Aufgabe und Funktion der Frau: Den Mann als Ergänzung zu suchen.

¹⁴¹ siehe Bode 1913 S.7

¹⁴² Bode zitiert Klages aus ‚Handschrift und Charakter‘: „Die Störbarkeit des rhythmischen Ablaufs steigert sich also mit der Wachheit des Geistes.“ (Bode 1913 S.8)

¹⁴³ Mary Wigman hat sich mit ihrem Tanz in Zustände religiöser Ekstase hineingelebt. Siehe Thiess 1922 S.90

¹⁴⁴ siehe Laban 1922 S.219

¹⁴⁵ siehe Laban 1922 S.65

¹⁴⁶ Nicht nur Laban verweist auf Klages, auch Bode hat 1913 eine Schrift über Aufgabe und Ziele der rhythmischen Gymnastik veröffentlicht, in der er sich philosophisch an Ludwig Klages, den Verkünder einer kosmischen Ordnung, anlehnt.

¹⁴⁷ Klages 1922. Nach M. Wagner-Egelhaaf gehörte das Buch zu den meistgelesenen Werken der zwanziger Jahre. Siehe Wagner-Egelhaaf 1989 S.40ff

¹⁴⁸ siehe Klages 1915 S.37f

¹⁴⁹ Sontheimer 1962 S.48

¹⁵⁰ An dieser Stelle verweise ich auf die Einleitung: Ich gehe nicht davon aus, daß A. Fanck gezielt seinen Film auf der Basis von Labans Erkenntnismodell gestaltet hat, oder daß er Anhänger der Ausdruckskultur war. Meine These ist allerdings, daß die Denkmodelle von Laban, und vor allem von Klages, A. Fanck soweit bekannt und für ihn auch akzeptabel waren, daß er Diotima als ‚ideale Frau‘ in Anlehnung an diese gestaltete.

¹⁵¹ Da sich Visionen nicht erzwingen lassen ist der Mensch ihnen ausgeliefert, kann sich lediglich darauf vorbereiten und warten. Die Mimesis an die Ursprungsnatur und das ekstatische Erleben zeigen ein ‚mythisches‘ Naturverhältnis mit die Tendenz zur Auflösung des Subjekts.

7.3. Die Bewertung der A. Fanckschen Verwendung ‚heiliger‘ Naturkonzepte

Die historische Rekonstruktion der Wandlungen des transzendentalen Gehaltes der Alpennatur und der Kategorie des Erhabenen hat gezeigt, daß die romantische Hinwendung zur Bergnatur, in deren Diskursen A. Fanck seinen Film klar positioniert, eine Abkehr von der Gesellschaft und eine Rücknahme von Errungenschaften der Aufklärung bedeutet. Der intensive Bezug des Filmes auf Aspekte der Lebensreformbewegung und die Verwendung zeitgenössischer Schemata mystischen Erlebens und kultischen Wissens¹⁵² forciert Wahrnehmungsschemata, die in einer direkten Nähe zur nationalsozialistischen Weltanschauung stehen. Insofern kann ich S. Kracauers Vorwurf, daß die Philosophie der Berge für viele Deutsche auf der Suche nach geistigem Obdach zum Glaubensbekenntnis eines heroischen Idealismus geworden wären und die Vergötzung der Natur einen Antirationalismus beinhalte, den die faschistische Öffentlichkeit ausbauen konnte, nur zustimmen.

A. Fanck situiert seinen Film ‚Der heilige Berg‘ in das Wahrnehmungsschema eines zeitgenössischen Irrationalismus, der die Moderne- und Aufklärungskritik der Romantik fortsetzt und dessen Argumentationsmuster im folgenden kurz entwickelt werden. In dem damals populären Aufsatz von L. Klages ‚Mensch und Erde‘, der in der Festschrift ‚Freideutsche Jugend. Zur Jahrhundertfeier auf dem Hohen Meißner 1913‘¹⁵³ erschien, fragt er nach dem Gewinn, den der wissenschaftliche und technische Fortschritt dem Menschen bringe. Er interpretiert Technik nicht aus der Perspektive des Werkzeugs, sondern als Methode und Mittel im Kampf um die Macht und die Erhaltung des Lebens und bestimmt den Fortschritt als einen reinen Machtzuwachs der Menschheit, der blind gegenüber Glück sei und nur die leere Befriedigung eines Bewußtseins von Herrschaft gewähre.¹⁵⁴ Die ‚Früchte des Fortschritts‘ seien eine ‚Verwüstungsorgie ohnegleichen‘¹⁵⁵ an allen Tieren und Pflanzen, die dem Menschen unnütz vorkommen würden. Der Grund dieser Vernichtung liege in der Verödung gegenüber ‚höheren Werten‘ und der ‚Wahrheit der Natur‘ durch das industrialisierte und städtische Leben. Für L. Klages war das ‚anthropozentrische Prinzip‘, das mit der Vernunft in die Welt gekommen wäre und nichts zulasse als das, was es selbst herstellen könne, das Verderben der Menschheit und der Erde. Der Sinn der Weltgeschichte liege aber nicht in den ‚Leistungen des reinen Verstandes‘¹⁵⁶ und vor allem nicht in der technischen Naturbeherrschung.

Mit dem Konzept des ‚Lebens‘ hat L. Klages eine Symbolisierung des Zusammenhangs von Mensch und Leben vorgelegt, die das Heraustreten des Menschen aus dem Ganzen durch den ‚Aneignungstrieb des Geistes‘ als den schicksalhaften Sündenfall interpretiert, der notwendig zum Untergang führen muß. L. Klages interpretiert das Problem seiner Zeit als die Verhaftetheit in einem Intellektualismus, in der der ‚Geist‘ sich als ‚autonomes, überweltliches, ja weltloses Wesen‘ aus der ‚lebendigen Wirklichkeit‘ abgelöst habe und das Leben negativ beherrsche. Seine Lebensphilosophie steht in erbitterter Gegnerschaft zum Geist, d.h. zu jeder Form der nachvollziehbaren Verstandestätigkeit.¹⁵⁷ Der Geist produziere die Entfremdung des Menschen zur inneren und äußeren Natur, indem er die Welt verdingliche. L. Klages nennt diesen Vorgang Entzauberung und bewertet ihn negativ als Entweihung des heiligen Bildes der Geheimnisse der Ferne. Die Tätigkeit der Vernunft vernichte Wirklichkeit, da der erklärende Verstand das Leben nicht verstehen, sondern nur Mechanismen und Sachen erfassen¹⁵⁸ könne. Der Mensch töte mit seinen rationalen Fähigkeiten¹⁵⁹ die Gegenstände, die er verstehend ergreife, um sie dann mechanisch, nach dem

¹⁵² siehe Laban 1922 S.108ff

¹⁵³ Jena im Verlag Eugen Diederichs S.89-107

Meine Klagesinterpretation fokussiert auf den Aspekt der Vernunftkritik und vernachlässigt, daß ihm mit seinen radikalökologische Einsichten zurecht ein Platz in der ‚Geschichte der ökologischen Bewegungen in Deutschland‘, so der Titel des Buches von Ulrich Linse, der allerdings eine unkritische Einstufung des Textes vornimmt (siehe Linse 1986 S.60), gebührt. Seine ebenso radikale Kritik am Anthropozentrismus verweist auf keineswegs gelöste Probleme in der zerstörerischen Nutzung von Natur.

¹⁵⁴ „Macht allein ist blind gegen alle Werte, blind gegen Wahrheit und Recht, und, wo sie diese noch zulassen muß, ganz gewiß blind gegen Schönheit und Leben.“ (Klages 1913 S.2)

¹⁵⁵ Klages 1913 S.8

¹⁵⁶ siehe Klages SW IV S.214 und SW I S.73

¹⁵⁷ siehe Klages 1919 S.122

¹⁵⁸ siehe Klages 1915 S.35. Die positive Bestimmung des Prinzips Leben ist nach Klages mittels der logozentrischen Sprache nicht möglich, da es das Wesen der erlebten Wirklichkeit sei, eine ‚unbegreifliche Welt‘ zu sein, die nicht wahrgenommen, sondern nur mit einer ‚alles verdunkelnden Stärke gefühlt‘ werden könne.

¹⁵⁹ Wenn geistiges Erfassen mit Töten gleichbedeutend ist, dann steht das Denken in unvermittelbarem Gegensatz zum Leben. Alles Rationale verfällt damit dem Verdikt im Dienst blinden Machttriebes nur noch destruktiv zu wirken. Siehe Klages 1915 S.35f

Vorbild der Maschine, wieder zusammensetzen.

Der Wille oder Trieb zur Erkenntnis bekommt bei L. Klages den Status von geschichtsmächtigen Prinzipien, die im Hintergrund das Geschehen bestimmen. Der Erkenntniswille frevelt am Leben und entwirrt die Welt um den Preis der Vernichtung allen Lebens. Dieser Gedanke wird als ‚Rache der Natur‘¹⁶⁰ bezeichnet, eine Formel, die Unausweichbarkeit und den apokalyptischen Charakter des Prozesses betont. L. Klages zielt in seinem Aufsatz ebenfalls auf ein intuitives Verständnis, das nicht auf rationaler Einsicht, sondern auf mitfühlender Emphase basiert - er argumentiert nicht, sondern klagt an. Seine Aufzählung der Ausrottung von Tieren und Pflanzen, traditionellen Lebensformen, alten Völkern und Landschaften besitzen eine ausreichende Evidenz, appellieren an das ästhetische, historische und emphatisch-tierliebende Wissen und Vermögen seiner gebildeten Zeitgenossen. L. Klages hat es auch nicht nötig zu argumentieren, da er nicht die Anhänger des Fortschrittglaubens überzeugen will, sondern sich an diejenigen wendet, deren intuitive Zustimmung grundsätzlich gesichert ist. Seine Abwägung zwischen den Vor- und Nachteilen des modernen Lebens sind nicht ernst gemeint, sondern im Zusammenhang mit der ‚Totenliste‘ zynische Rhetorik. Die Beschreibung des unabänderlichen Ganges der Menschheit in den Abgrund verpackt Klages in einer apokalyptischen Sprache. Er partizipiert an der Tradition der biblischen Apokalypse mit einer Rhetorik der Verkündigung, die dem Sprecher die Illusion und den sozialen Status des Eingeweihten und Auserwählten gewährt. Neben dem beschwörenden Pathos, das die Rache der Natur als Verhängnis ankündigt, zeigt sich ein Zynismus in den Formulierungen: ‚entartete Menschheit, die verendet‘ und ‚Frevel am Leben‘.

Das Programm, das L. Klages als Gegenmodell zu der einseitigen Herrschaft der Rationalität entwickelt, konzentriert sich auf das ‚Naturhafte‘ von Mensch und Gesellschaft. L. Klages befindet sich mit diesem Programm im Zentrum eines engagiert geführten zeitgenössischen Diskurses. Nach Sontheimer¹⁶¹ wurden hier die lebensspendenden Kräfte des Unbewußten, Dynamischen, Dunkelschöpferischen gefeiert, der Geist, unter dem man schlechthin das Intellektuelle verstand, als lebensmörderisch verpönt. Gegen die Einseitigkeit der zergliedernden Ratio wurde die Notwendigkeit des einführenden Verstehens, des mystischen Eintauchens in übersinnliche Kräfte und die schöpferische Kraft des Erlebnisses gesetzt. Die Wiedervereinigung des in sich gespaltenen Menschen mit sich und der Natur wurde in der radikalen Abkehr von den neuzeitlichen Prinzipien der Aufklärung als eine ‚Totalresonanz mit Gott bzw. dem Kosmos‘¹⁶² erwartet.

Für Sontheimer war ‚Leben‘ ein Modebegriff des ‚populären antidemokratischen Denkens‘¹⁶³, der rauschhaft und dionysisch im Erleben einen Sinn geben sollte und von daher nicht hinterfragt werden konnte. Das ‚Leben‘ sei ein Geheimnis, von wo aus ‚alles Menschenwerk seinen Sinn, seine Form und Richtung‘¹⁶⁴ nehme. Die ‚verfeinerten Sinne des inneren Wesens‘ würden das ‚Rauschen vernehmlich und deutbar‘ erleben, wobei ‚das Blut in seiner Unverfälschtheit‘ der ‚wahre Mittler zwischen Geist und Tat‘ sei. „In ihm lebt der tiefste Sinn unserer Mythen, unserer Sagen und Märchen. In ihm sprechen die deutschen Wälder und Ströme.“¹⁶⁵ Das Leben, so F. G. Jünger, würde erkennbar als Blutgemeinschaft, vermöge ‚Werte nur blutmäßig zu schätzen‘, es wolle keine Toleranz und schätze keine wissenschaftliche Begründung, sondern sei als Ganzes ‚eine neue berauschte Fülle, dicht und abgegrenzt, bewußt beschränkt, nicht verfließend und durch den Intellekt ermattet‘¹⁶⁶.

‚Leben‘ bezeichnet in den Dualitäten mechanisch kontra organisch, individualistisch kontra universalistisch, statisch kontra dynamisch und geistig kontra seelisch jeweils das Gegenstück. Dabei wird Leben nicht als die Spannung zweier Pole, sondern als suggestive Antithetik auf der Ebene Leben kontra Tod verstanden. Das Leben sei, so Mariaux, Zeugung, ‚der große Wahnsinnsrausch‘, Triebe würden empor drängen, ‚von denen noch keiner weiß, wie die Blüten werden sollen‘¹⁶⁷. „Das Lebendige wirkt aus dem Boden der Erde, aus der Landschaft, und seine Wirkkräfte sind die Wurzeln, in denen Mensch und Boden sich zur Gemeinschaft vermählend, lebendige Kräfte zur Form er-

¹⁶⁰ Klages kehrt zum *Natura lapsa* Konzept mit einem rächenden und unberechenbaren Gott zurück. Natur wird von ihm mit einem Willen und mit Vernunft ausgestattet. Diese Natur kann der Mensch erzürnen, sie bringt mit der Katastrophe ihren Unmut zum Ausdruck.

¹⁶¹ siehe Sontheimer 1962 S.45

¹⁶² siehe Sontheimer 1962 S.46

¹⁶³ siehe Sontheimer 1962 S.66

¹⁶⁴ Winnig 1930 S.4

¹⁶⁵ Pechel 1922 S.72

¹⁶⁶ Jünger, F.G. 1926 S.21

¹⁶⁷ Mariaux 1931 S.91

blühen.“¹⁶⁸

Die Dichotomie Leben versus Geist entfaltet ihre ordnende Kraft in ihrer suggestiven Evidenz: Die negativen Folgen des Modernisierungsprozesses, mit Adjektiven wie lebensfeindlich, starr, mechanisch, tot versehen, können dem Geist zugeordnet werden. Der Mythos des Lebens kann ein diffuses Verlangen nach Tiefe und Innerlichkeit erfüllen, das durch die völlige Absage an Vernunft und öffentliches Raisonement nicht mehr diskutabel ist.¹⁶⁹ Der grenzenlose Subjektivismus gepaart mit kulturkritischem Pessimismus zerstört das geltende Normensystem so weitgehend, daß die normative Grundlage der gesamtgesellschaftlichen Kultur einem radikalen Relativismus des kulturellen Lebens weichen müssen¹⁷⁰.

Das Problem dieser Hinwendung zum Anderen der Vernunft, das aus der Natur ‚abgeleitet oder gefunden‘ wurde, besteht in der Vereinseitigung und der Ausschaltung der rationalen Kontrolle¹⁷¹, die sich in der Subjektivierung und den nicht mehr sprachlich mitteilbaren Erfahrungen ausdrückt. Die Intersubjektivität soll über ‚Gefühle‘ wie Intuition, Sympathie und Liebe hergestellt werden¹⁷². Faktisch basiert die Gemeinschaft dieser Bewegung auf einer radikalen Ablehnung der technischen Zivilisation, der Sehnsucht nach mystischem Selbsterleben und einem Schwelgen in tiefsinniger Sprache. In einer geistigen Situation, in der ‚gesunder Menschenverstand und der Gebrauch einer differenziert vorgehenden Vernunft als rückständige Positionen‘¹⁷³ empfunden werden, hatte ein politischer Irrationalismus gute Entfaltungsmöglichkeiten. Die Begriffsdichotomien Leben und Tod, Vitalität und Erstarrung, Organik und Mechanik haben eine prägnante Suggestivität und werden von den sich als organisch und konservativ verstehenden Weltanschauungen der Weimarer Zeit als Mittel der Selbsterhöhung und als Diffamierung aller gegnerischen Positionen eingesetzt. Diese Form der sinnlichen Erfahrbarkeit von reduzierten abstrakten Begriffen ermöglicht den Verzicht auf die erklärende Sprache. Gemeinschaft wird durch sprachliche und bildliche Symbole hergestellt, die nicht reflexiv eingeholt werden, sich dadurch verselbständigen und ihre Macht und Attraktivität hauptsächlich durch die Erhöhung der kompetenten, verkündenden Sprecher bekommen.

Dem Zentralbegriff des ‚Lebens‘ entspricht auf einer politischen Ebene der Begriff ‚Volk‘, der nach den ‚Gesetzen des Organischen‘ Geschichte und Tradition stiften soll. ‚Volk‘ bezeichnet eine unaufhebbare, natürliche Gemeinschaft, die sich von dem Kunstprodukt ‚Gesellschaft‘ unterscheidet. Das kommt dem Bedürfnis nach kultureller Identität entgegen, da das Fremde ausgegrenzt werden kann. Der Diskurs ‚Volk‘ wird durch die ‚Rassentheorie‘ flankiert, ‚einer der großen weltanschaulichen Entwürfe des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts‘¹⁷⁴, der beansprucht, die verborgene Idee der Geschichte unter der politischen und kulturellen Oberfläche der Gegenwart aufzeigen zu können. Dieses Versprechen hat am Beginn des 20. Jahrhunderts eine besondere Verführungskraft, da der Historismus des 19. Jahrhunderts alle Werte relativiert und gezeigt hatte, daß es keine ewig gültigen Werte und keine zeitlos gültige Wahrheit geben könne.

Mit der aus der Natur abgeleiteten Rassentheorie kann, ‚wissenschaftlich‘ legitimiert, behauptet werden, daß es genetische Unterschiede zwischen Menschenrassen geben würde, aus denen verschiedene Charakterformen und kulturelle Ausdrucksformen entstünden. Die Einheit von rassischer Reinheit, Blut und Heimat bewirke eine gesunde und starke Kultur. Demgegenüber sei die Vermischung der Rassen und das Verschwinden kultureller Eigenarten, Traditionen, Sitten und Familienbindungen, deutlich sichtbar an der Stadt, ein Zeichen des Untergangs. Der Rassismus ist eine Möglichkeit, das von den bürgerlichen Verhaltensnormen abweichende Verhalten, Phänomene wie

¹⁶⁸ Mariaux 1931 S.203

¹⁶⁹ siehe Sontheimer 1962 S.49

¹⁷⁰ siehe Sontheimer 1962 S.53. Max Scheler stellt dieses Lebensgefühl in die Relation zur Menschengeschichte und bezeichnet sein Zeitalter als dasjenige ‚in der ungefähr zehntausendjährigen Geschichte‘, ‚in dem sich der Mensch völlig und restlos problematisch geworden‘ sei.

¹⁷¹ Das Spezifische der Ausschaltung der Vernunft als Kontrollinstanz ist, daß Rationalität nur noch dazu dient, den eigenen Subjektivismus durchsetzen. Da mit der Kritik am einseitigen instrumentellen Gebrauch der Vernunft die führende Rolle der Vernunft insgesamt abgelehnt wird, wird sie in analoger Weise zum Gehilfen irgendeiner Weltanschauung. Die Instrumentalität triumphiert.

¹⁷² siehe auch Horkheimer 1934

¹⁷³ siehe Sontheimer 1962 S.54

¹⁷⁴ Sieferle 1984 S.193

Kriminalität, Prostitution, Homosexualität, zu erklären und zu verurteilen. Diese Theorie harmoniert sowohl mit dem Führungsanspruch der politischen Elite als auch mit der Tendenz, soziale und gesellschaftliche Phänomene mit naturwissenschaftlicher Objektivität zu beschreiben und als Krankheiten am Volkskörper zu bekämpfen.

Die Rassentheorien liefern eine wissenschaftlich fundierte Erklärung für die sozialen Verhältnisse, sie entlasten das Individuum von praktischem Handeln und sie erheben den wissenden Kritiker der Moderne in die Position des genetisch hochwertigen Ariers. Der Leiter des Rassepolitischen Amtes der NSDAP Dr. Walter Gross verbindet in seiner programmatischen Schrift ‚Rassenpolitische Erziehung‘ von 1934 die Rassenlehre mit der ‚göttlichen Ordnung der Dinge der Natur‘¹⁷⁵. Der Mensch werde mit der Moderne dafür gestraft, daß er ‚die großen Gesetze der Auslese der Natur für das Reich des Menschen‘ außer Kraft gesetzt habe. Der nationalsozialistische Rassismus ist die radikalisierte Praktizierung einer Weltanschauung, die die modernen Irritationen und die moderne soziale Welt mit naturwissenschaftlich-biologischen Methoden interpretiert und alles was dem damaligen Verständnis von Normalität widerspricht, also Kriminalität, Geisteskrankheit, Nichtseßhaftigkeit, Homosexualität, Suchtabhängigkeiten, ausmerzt.¹⁷⁶

Mit dieser konsequenten Fortsetzung eines Schemas, das im Film ‚Der heilige Berg‘ angelegt ist, soll keinesfalls die Behauptung verbunden werden, daß A. Fanck ein Anhänger der nationalsozialistischen Rassentheorie war, das Gegenteil liesse sich eher belegen. Aber auch wenn sich A. Fanck der politischen Konsequenzen seiner Weltanschauung verweigerte: Die radikale Vernunftkritik in Verbindung mit einer mystisch aufgeladenen wertegebenden Natur bedeutet die bewußte Loslösung von den Regeln moderner Kommunikationsgemeinschaft, die dem Postulat der Möglichkeit rationalen Nachvollzugs eines Arguments verpflichtet ist, und hat eine Affinität zu autoritären Kommunikationsstrukturen. Der naturdeutende und naturfühlende Philosoph, der in der Rolle eines Priesters aus der ‚Natur‘ Werte empfängt, entzieht sich tendenziell dem rationalen politischen Diskurs. A. Fancks Bekenntnis zu F.Nietzsche rechtfertigt ebenfalls diese Kritik: „Geradezu explodiert vor Begeisterung bin ich damals, als ich an Nietzsche geriet. Kaufte mir sofort die große Gesamtausgabe, las fast alle Bände durch, den Zarathustra sogar immer mal wieder. Abgesehen von seiner wunderbaren deutschen Sprache, die ich an Schönheit immer wieder mit Kleists ‚Penthesilea‘ verglich, beeinflusste er auch stark meine werdende Weltanschauung.“¹⁷⁷ Vergegenwärtigt man sich den Anfang von F.Nietzsches ‚Zarathustra‘, dann entdeckt man in dieser kurzen Passage wesentliche Elemente der filmischen Botschaft von A. Fanck.: „Als Zarathustra dreißig Jahre alt war, verließ er seine Heimat und den See seiner Heimat und ging in das Gebirge. Hier genoß er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahre nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz, - und eines Morgens stand er mit der Morgenröte auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: ‚Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest! ... Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig.‘“, Der außergewöhnliche Mensch geht ins einsame Hochgebirge, was Nietzsche mit seinen Besuchen in Sils Maria ebenfalls tat, findet sich erhoben aus dem schmutzigen Alltag selbst wieder und steigt im Einklang mit der Sonne von der realen und geistigen Höhe als Lichtgestalt zum Volk hinab.

In diesem filmisch propagierten naturalistischen Konzept der Übertragung von Werten aus der Natur auf die Gesellschaft sucht der Mensch, ‚das verunsicherte Naturwesen‘¹⁷⁸, in der als konstant, beständig und damit verlässlich erscheinenden, Natur Sicherheit. Dieses Denkschema orientiert sich an einem Ordnungsmuster, das Natur ‚zum Grund und zur Norm aller Erscheinungen, auch in der Geschichte, Kultur, Moral‘¹⁷⁹ erklärt und das seine Überzeugungskraft durch den Zusammenhang zwischen einem primären Bedürfnis nach Orientierung und der sinnlichen Evidenz einer zyklischen, d.h. immergleichen Natur bezieht – besonders leicht nachempfindbar im Erleben des Sonnenauf- und -untergangs. Das ‚Naturgemäße‘ und ‚Natürliche‘ scheint von unveränderlichen Gesetzen determiniert und bekommt mit der Beobachtung des gleichmäßigen Ganges der Gestirne, den Rhythmen von Tag und Jahr eine

¹⁷⁵ zitiert nach Herbert 1990 S.482f

¹⁷⁶ Herbert 1990 S.486

¹⁷⁷ Fanck 1973 S.52

¹⁷⁸ siehe Schäfer 1982 S.12

besondere sinnliche Anschaulichkeit.

Der Naturalismus interpretiert Natur als die Gegenwelt zu Kultur, die in Verbindung mit metaphysischen Annahmen zu einem Subjekt aufgebaut wird. Der Mensch soll sich diesem Natursubjekt annähern, indem er die Ideen, die ihr zugrunde liegen, oder ihr Wesen erkennt und, da Natur beständiger und besser ist als Kultur, die erkannten Prinzipien auf die Bereiche menschlichen Seins überträgt. Eine solche Ethik folgert aus einem Sein ein Sollen und setzt sich der von David Hume¹⁸⁰, G.E.Moore und anderen geübten formalen Kritik, am naturalistischen Fehlschluß¹⁸¹ aus. Die naturalistische Ethik ist gegen den Gedanken der Autonomie des Menschen gerichtet, da das Sollen aus der Natur abgeleitet werden soll und nicht aus der Freiheit und der Verantwortung des Menschen, was eher verantwortungsentlastend bzw. verantwortungseliminierend¹⁸² wirken dürfte.

Das naturalistische Konzept, die Wahrnehmungsbasis der Fanckschen Bergfilme, ist in seinen Geltungsansprüchen unhaltbar, da Natur in ihrem ‚eigentlichen Wesen‘ unerkennbar ist und es immer menschliche Absichten sind, die aus der Natur ‚gefolgert‘ werden. Der Mensch überträgt notwendigerweise die in der sozialen Gemeinschaft und am eigenen Leib gebildeten Denk- und Sprachstrukturen. Zusätzlich zu dem logisch-philosophischen Problem, daß aus einem Sein nicht zwingend ein Sollen abzuleiten ist, folgt aus der Unerkennbarkeit von Natur die Unmöglichkeit, aus ihr Werte abzuleiten.

Die naturalistische Thematisierung von Mensch und Gesellschaft basiert auf dem Wunsch einer überschaubaren und beherrschbaren Welt, die in die Natur hineinprojiziert und anschließend als naturgegeben in ihr entdeckt wird. Das intentionale Weltbild, das in den unmittelbaren und elementaren Gegebenheiten unseres Daseins wurzelt, entspringt dem Bedürfnis, zu wissen, was ein Ding bedeutet, um sich dazu verhalten zu können, und der Hoffnung, daß sich das Weltgeschehen nach unseren Wertpostulaten richtet und rational ist. Die Symbolisierungen von Natur durch den Berg- und Heimatfilm sind Ausdruck solcher Strategien, in einer als unüberschaubar und beängstigend erlebten Wirklichkeit Markierungen und Orientierungspunkte zu setzen.

Meine Absicht ist nicht gegen das Bedürfnis nach Sinn und Sicherheit zu argumentieren, sondern an die Gefahr zu erinnern, die in der Verbindung von starker gesellschaftlicher Bedürftigkeit nach Ordnung und dem breiten Angebot von naturalistischen Weltanschauungen liegt. Die Konzeption einer wertesezenden Natur nimmt dem Menschen die Handlungsfreiheit, die er aus einer Perspektive wechselseitiger Beeinflussung - Natur ist Teil des menschlichen Handelns, das wieder auf die eigene Natur zurückwirkt – hat, und legt eine apokalyptische Perspektive nah. Eine bewußte Gestaltung der Natur in Form einer Stoffwechselbeziehung müßte das Freiheitspotential, das im menschlichen Handeln liegt, ansprechen.

¹⁷⁹ siehe Gawlick S.517

¹⁸⁰ siehe Hume 1740, Hoerster 1969, de Jong 1992 S.165ff

¹⁸¹ Während Seinssätze eine empirisch überprüfbare Tatsache beschreiben, bringen Sollenssätze bestimmte Normen zum Ausdruck. Da ein Indikativ einen Imperativ nicht logisch impliziert, läßt sich aus einem Sein nicht zwingend ein Sollen ableiten. Siehe auch Schäfer 1993 S.167f

¹⁸² siehe Schäfer 1987 S.23 und ders. 1993 S.168

8. Tourismus und Idylle im Film ‚Der heilige Berg‘

8.1. Die filmische Verwendung der Idylle

Obwohl A. Fanck seinen ‚Heiligen Berg‘ schwerpunktmäßig in der analysierten Tradition einer religiösen Symbolisierung des Hochgebirges verortet, verzichtet er nicht darauf die traditionell dominanten Schemata der Alpenidylle zu verwenden. Der Film ‚Der heilige Berg‘ zeigt keine handlungsbestimmende Normalität, die den ‚mythischen‘ Charakter des Ganzen stören würde. Von Diotima erfährt der Zuschauer weder, ob sie am Meer in einer Höhle oder einer Villa wohnt, ob sie Familie hat oder von Seebären großgezogen wurde, er kann lediglich aus dem Späteren folgern, daß Diotima das Tanzen als ihre Berufung zum Beruf machte. Auch ‚Der Freund‘ ist frei vom Zwang zur Berufsarbeit, was er außer Bergsteigen noch treibt, läßt A. Fanck im Ungewissen. Das gesellschaftliche Leben der Hauptdarsteller ist somit zwar verdrängt, aber implizit und als Hintergrund schleicht sich das Soziale als Bergbevölkerung, als Tourismus, als Familienidyll und als Heimat ein.

8.1.1. Der Bergmensch

In der Sequenz, die den Gang von Diotima in die Berge schildert, wird die Bergbevölkerung als Staffage verwendet. Diotima verläßt am Morgen nach dem Auftritt ihr Hotel, geht durch die Haustüre, ist in der Natur, streckt sich voller Entzücken (BILD 17.1) und riecht an den Blüten eines Baumes (BILD 17.2). Die Natur scheint von üppigen Blüten ebenso überzuquellen wie Diotima vor Lebenslust überschäumt. Diotima beginnt ‚Ihren Gang in die Berge‘ und begegnet Bauersfrauen mit ihren Kindern (BILD 17.3). Die Landleute bearbeiten einen Hang, sind gut genährt und gut gekleidet, arbeiten gemeinsam, haben ihre Kinder direkt um sich und wirken fröhlich, naiv und vertrauensselig. Dieses Lebensgefühl, das der Zwischentitel mit: „Jubelnder Bergfrühling steigt hinauf ins Gebirge. Und jubelnd geht Diotima ihren Gang in die Höhen“ (SCHRIFT 18) bezeichnet, wird fortgesetzt. Diotima tänzelt inmitten einer herrlich blühenden Wiese (BILD 18.1), hopst mit einem Blumenkranz geschmückt in einem weißen Kleid über die Wiese, damit an die romantische Nymphe und Elfe, das Naturkind oder das Blumenmädchen erinnernd, und verschmilzt mit der schützenden, zahmen Natur rings um sich.

Die vorher arbeitenden Bauersfrauen kommen nun lebensfroh mit ihren Kindern einen Weg hinunter (BILD 18.2) - sie sehen nicht wie Menschen nach einer harten Arbeit aus. Dem Kinobesucher wird der Eindruck suggeriert, daß Arbeiten in der Natur schön und harmonisch sei - der Äpler jeden Tag feine und saubere Kleider trage und Zeit für seine Kinder, zum Träumen und zum Musizieren habe. Nachdem Diotima abwechselnd mit Bildern von den Kindern gezeigt wird (BILD 18.3-18.7), steigt sie weiter hoch und lernt das Leben auf der Alm kennen. Die ersten Einstellungen des Almlebens (BILD 19.22-19.30) zeigen einen auf einer Wiese zwischen Schafen sitzenden, Schifferklavier spielenden Sennen und eine blumenbekränzte, hüpfende Diotima, die den Sennen bezirzt. Auch der nächste, nach dem Zwischentitel „Auf der Alm“ (SCHRIFT 20) abgebildete Almmensch, ein Junge mit Schafen vor einem weiten Horizont (BILD 20.1), spielt Mundharmonika (BILD 20.2).

Der Junge ist Natur, ein glücklicher, naiver, unerotischer Mensch, und Diotima behandelt ihn mit den gleichen Gesten (BILD 20.3) wie die Blumen und die Schafe. (BILD 20.4+20.5) Sie nimmt ein Lämmchen auf den Arm (BILD 20.6-20.10), posiert damit vor der Kamera und trinkt aus einem Brunnen (BILD 20.12), an dem vorher eine Ziege geknabbert hat – es sind Urlaubsfotos, die hier gezeigt werden. Diese Idylle wird durch die Dimension der harten Bergnatur ergänzt. Diotima geht aus einem Haus heraus (BILD 20.14), ein Wildbach schäumt (BILD 20.15), sie sieht vor einer Hütte (BILD 20.16) eine alte Frau mit einem Tragekorb auf dem Rücken (BILD 20.17) und beobachtet die Frau (BILD 20.1), die in einem Rückenkorb eine schwere Last zu tragen scheint. Diotimas Gesicht zeigt einen Ausdruck der Nachdenklichkeit, als werde sie sich bewußt, daß es auch die rauhe, wilde Natur in den Bergen gibt, die, wie auch die dunkle Kargheit der Almdorfhütten, darauf verweisen, daß es hart ist, hier zu leben. Diotima hält kurz inne, geht dann aber weiter und wirft durch die offene Tür einer Hütte einen neugierigen Blick, als sei sie in einem Museumsdorf.

Die knappe Präsentation des Berglebens zeigt den Bergmenschen im Einklang mit sich, mit der Familie und mit der äußeren Natur. Das Land- und Bauernleben wird als ein Leben ohne Hektik thematisiert, und die Prägung der erhabenen Natur des Hochgebirges äußert sich am deutlichsten in den Physiognomien der einheimischen Männer, die so im Gegenlicht fotografiert werden, daß die trotzige Strenge dieser echten Männer besonders anschaulich hervorsticht. Die von A. Fanck herausgearbeitete Einheit zwischen Mensch und Natur wird von der Kritik erkannt und beschrieben, etwa in ‚Die Welt am Abend‘: „Menschen, die mit dieser gewaltigen Natur verwachsen sind und nicht wesensfremd in sie eingestellt“¹. Auch in der Besprechung des Filmes in ‚Paimann's Filmlisten‘² wird ein direkter Zusammenhang zwischen den ‚eindrucksvollen Hochgebirgsbildern, den in der Bergwelt wurzelnden Menschen und sich logisch aus dieser Umgebung entwickelnden Konflikten‘ gesehen.

8.1.2. Der Städter

Den Gegensatz zu diesen Menschen, die in der reinen Natur der Berge ihre Heimat haben, bildet das städtische Hotelpublikum, dessen ‚wahrer Charakter‘ im letzten Drittel des Filmes deutlich wird, als es darauf ankommt, Menschen in der Not zu helfen. Die Mutter hat einen Hinweis ‚Des Freundes‘ gefunden, daß er mit Vigo die Nordwand besteigen wird, ahnt die Katastrophe und eilt in das Hotel, wo Diotima gerade eine Vorstellung gibt. Die Mutter spricht mit dem Hoteldirektor, der dann auf der Bühne auftaucht, dem Publikum den Sachverhalt mitteilt und nach Mutigen fragt, die sofort zur Hütte aufbrechen würden, um die Skiläufer zu informieren, die dann eine Suchaktion starten könnten. Die schwenkende Kamera zeigt eine Reihe von Männergesichtern, die beschämt zu Boden blicken, und verweilt bei einem monokelverzierten Stadtgesicht. Keiner meldet sich, Diotima, mitten im Tanz unterbrochen, sinkt auf die Knie und bittet flehend: ‚Für mich‘ - ohne Erfolg, der Herr mit dem Monokel mustert skeptisch die Flehende, läßt das Monokel aus dem Augenwinkel fallen.

Dieser Kontrast zwischen den mutigen Sportlern und Gebirgsbewohnern und den städtischen Touristen wird von A. Fanck bewußt inszeniert, da es keinen inhaltlichen Grund gibt, warum die einheimische Mutter in das Hotel zu den nicht ortskundigen Fremden eilt, um von dort Hilfe loszuschicken, anstatt beispielsweise im Dorf zu Bekannten, Freunden, Berg- oder Skiführern zu gehen.

8.2. Historischen Rekonstruktion des Schemas

8.2.1. Albrecht von Hallers Vorbildfunktion

A. Fanck situiert Teile seiner Naturdarstellung in diesem Schema von Mensch und Natur, das so präsentiert wird, daß es nicht als ein gesellschaftliches Verhältnis erscheint, sondern als naturgegeben. Das soziale Fundament der Alpenidylle und die Funktion für die Alpenwahrnehmung zeigt sich in der historischen Rekonstruktion.

Die Hochgebirgsregion der Alpen wurde keineswegs immer als Ort der individuellen Regeneration wahrgenommen. Im Mittelalter waren sie hauptsächlich ein Verkehrshindernis, das Italien von den mitteleuropäischen Kleinstaaten trennte. Das alpine Hochgebirge wurde als Sitz übernatürlicher Mächte, Götter oder Dämonen angesehen, von den Durchreisenden entweder ignoriert oder mit den Worten Livius als häßlich beschrieben. Das schreckeneinflößende und unbekannte Territorium wurde allenfalls von Helden und Abenteurern³ aufgesucht. Der Beginn einer breiteren gesellschaftlichen Aneignung des Hochgebirges kann mit A. v. Hallers Versuch, die Alpenwildnis zu einem erträglichen und sogar vorbildlichen Territorium zu gestalten, datiert werden. In dem Gedicht ‚Die Alpen‘ versucht Haller ,

¹ Die Welt am Abend, Berlin 18.12.26

² Paimann's Filmlisten, 2. Vierteljahr 1926, Wien

³ A. Borst berichtet von drei vormodernen Gipfelbesteigungen, deren Motivationen Geldgier (der Markgraf Arduin III der Kahle von Turin versuchte nach 970 den Berg Rocciamelone (3537 m), südöstlich vom Mont Cenis zu erklimmen, da er dort einen sagenhaften Schatz vermutete, siehe Borst 1974 S.7f); Ruhm (der zwanzig- bis dreißigjährigen Kronprinz von Aragón Peter III versuchte zwischen 1260 und 1270 den Mont Canigou (2785 Meter) am Nordostrand der Pyrenäen in Roussillon zu besteigen, siehe Borst 1974 S.30); und Eroberungsgelüsten (König Karl VIII. von Frankreich kam auf einem Feldzug an dem besonders auffälligen Mont Aiguille (2097 Meter) und befahl dessen Eroberung). Siehe Borst 1974 S.36ff

eine seinem ästhetischen Empfinden nicht angenehme⁴ Landschaftsform literarisch aufzuwerten. Das Gedicht ‚Die Alpen‘ sei, so A. v. Haller in einer Vorbemerkung, die Frucht einer Reise mit seinem Studienfreund Johannes Geßner (1709-1790), Mathematikprofessor in Zürich. Obwohl ihm die ‚starken Vorwürfe‘ (der Textkommentar übersetzt Vorwürfe mit Gegenstände) lebhaft im Gedächtnis geblieben wären, sei dieses Gedicht dasjenige, das ihm ‚am schwersten geworden‘ wäre. Er hatte lange um die Form gerungen, in der diese intensiven Eindrücke ausgedrückt werden konnten, und ‚wandte die Nebenstunden vieler Monate zu diesen Reimen an‘, ohne doch mit dem Ergebnis zufrieden zu sein. A. v. Haller sucht eine Ausdrucksform für das Beeindruckende, indem er den beunruhigenden Eindruck vom Hochgebirge mit bestehenden Interpretationsangeboten von Naturerscheinungen verbindet.

Durch A. v. Hallers Orientierung an zeitgenössischen populären Interpretationsschemata, zum einen an den schon erwähnten physikotheologischen, stärker jedoch an der weitverbreiteten Idyllyendichtung, fällt dem Gedicht eine Vorbildfunktion für die gesellschaftliche Entwicklung des Wahrnehmungsschemas Alpen zu. Natur wird hier durch die Perspektive tradierter symbolischer Formen als frei von zivilisatorischen Zwängen und als das Andere der städtischen und profanen Unübersichtlichkeit konstituiert. Dieses Wahrnehmungsschema von Natur gilt für die Schäferromane und Eklogen des 17. Jahrhunderts, wo ein sehr bewußtes Spiel mit der künstlichen ländlichen Idylle getrieben wird⁵, bekommt aber im 18. Jahrhundert eine neue Bedeutung. Die moralische Vereinnahmung der Natur durch die Aufklärung betont die zeitliche Dimension des ‚goldenen Zeitalters‘, das an den Anfang der Geschichte verlegt wird⁶ und dem ein direkter Vorbildcharakter für die Gegenwart zugesprochen wird.⁷

A. v. Hallers Ringen um eine adäquate Darstellungsform zeigt sich darin, daß er trotz der Nichtübereinstimmung des arkadischen Ideals und der erlebten Alpenwirklichkeit und trotz der Ablehnung des höfisch geprägten arkadischen Schemas und der Hochachtung des calvinistischen Arbeitsparadieses immer wieder auf die literarische Form der Idylle zurückgriff. Zunächst versucht er Ovids Idyllenschema nachzuahmen⁸, orientiert sich dann aber an Renaissance Diskursen über die antiken Muster der Weltabwendung und Naturzuwendung. Eine Inspirationsquelle für diese Haltung sind Vergils Eklogen⁹, die in einer Zeit heillosen Bürgerkriegswirren und der Sehnsucht nach Frieden verfaßt wurden. Natur wird in der Renaissanceadaption Vergils zu einem ästhetischen Gegenstand und die wahrnehmende Person zum gefühlsseligen Künstler; Natur ist als arkadische Wunschwelt Gegenwelt und Fiktion, aber zugleich ein praktisch gestaltbarer Raum zwischen Paradies und Wirklichkeit.

Vergil flieht sehnsüchtig aus der Wirklichkeit, erhofft die Besserung nicht mehr vom gerechten Staat, sondern vom idyllischen Frieden der goldenen Zeit, in der sich die Gegensätze vereinen und Mensch und Natur in Eintracht und Liebe zusammenfinden würden. Das Weltverhältnis des dichtenden Hirten ist weltabgewandt und lyrisch - er wird als ein Träumer, der dichtend zugleich fern von der Gesellschaft in einer empfindsamen Welt lebt und einsame Natur aufsucht, um seinen Gedanken, Gefühlen und Sehnsüchten nachzuhängen, gedacht. In seiner Sehnsucht nach Frieden und Harmonie verbindet Vergil auch den Menschen mit der Natur - Tier, Baum und Berg werden zu teilnehmenden Wesen. Vergil entdeckt den Dichter, den er zwischen Mensch und göttlichem Wesen ansiedelt, der Natur erkenne, weil er inniger als andere fühle und an den Härten des Lebens stärker leide. Dieser fühlende Mensch wird

⁴ Das Gedicht ‚Die Alpen‘ von Albrecht von Haller ist weniger Zeugnis einer erlebten Natur, sondern eins der Selbstüberredung, etwas schön zu finden, was den eigenen Maßstäben von Schönheit zuwiderlief. A. v. Hallers Naturgefühl wurde mehr von den schnurgeraden Alleen und Kanälen Hollands angesprochen und entsprach damit dem zeitgenössischen Naturideal und den Bedürfnissen nach einer sinnlich erfahrbaren logischen Struktur der Erscheinungen, die in der geometrisch-klaaren Struktur des Barockgartens sichtbar wurden. A. v. Haller vermerkte über Holland lobend in seinen Tagebüchern: „ (...) kein Baum in diesem Lande (wächst) außer der Schnur, kein fußbreit Boden (ist) ohne Ausbeute.“ (Weiss 1933 S.29)

⁵ siehe Lange 1976 S.143

⁶ siehe Lange 1976 S.145

⁷ siehe Lange 1976 S.53. Die arkadische Dichtung der Renaissance unterscheidet deutlich zwischen der eigenen Realität und der des Hirten, ein spielerischer Charakter bestimmt den Umgang mit der Idylle. Zur Umdeutung des Topos siehe Panofsky: *Et in arcadia ego*. Arkadien ist nicht mehr vergänglich, sondern vergangen, ist keine Mahnung mehr im Sinn des mittelalterlichen *momento mori*, sondern Gegenstand der melancholischen Trauer.

⁸ Diese Strophe „Beglückte güldene Zeit, Geschenk der ersten Güte, (...) Ihm Notdurft Reichtum war und Gold zum Sorgen fehlte!“ (Haller 1729 S.4) ist eine direkte und bewußte Imitation von Ovids Versen in den *Metamorphosen*. Siehe Helbing 1970 S.2

⁹ Nach Helblings Hinweis hat sich A. v. Haller zu einer direkten Nachahmung von Vergils ‚*Georgica*‘ entschieden. Haller hat die Stadt/Land-Thematik, die Beschreibung des KäSENS und das einfache Leben von Vergil übernommen. (Siehe Helbing 1970 S.4ff) Es wird hier besonders deutlich, wie interpretationsgebunden Wahrnehmung ist und in welchem Maß die kulturellen Eliten Wahrnehmungsschemata anfertigen und das allgemeine Wahrnehmungsverhalten prägen.

in Arkadien angesiedelt, einem Land jenseits von realem Raum und realer Zeit und ein Vorbild für den empfindenden Bürger, der als Gartengestalter, Dichter oder Maler von der Gesellschaft wegstrebt und in idyllischer Natur sich selbst sucht. Wenn auch in deutlicher Absetzung von Vergils Hirten, denen die städtische Kultur positiv anzumerken ist, versetzt A. v. Haller Topoi der Idylle - das Ideal der Weisheit des Alters, des tapferen Kriegers und vor allem des musizierenden Hirten - in die Alpen.¹⁰ Genau dieses Idyllenrepertoire präsentiert A. Fanck: Die Altersweisheit ist mit der die Katastrophe vorausahnenden Mutter und der Krieger mit dem Herrscher über die Gipfel vorhanden, der musizierende Hirte spielt Diotima bei ihrem ersten Gang in die Berge auf.

Im völligen Gegensatz zur klassischen Idylle interpretiert A. v. Haller die Alpenregion nicht als das Land, in dem Milch und Honig fließen würde, sondern als einen Ort, den der Kampf um das Überleben bestimmt.¹¹ Er verlegt das protestantische Arbeitsideal mit dem moralischen Nutzen von harter Arbeit in ein irdisches Paradies und deutet das Idyllenideal in ein Lob des einfachen, aber harmonischen Lebens mit der Natur um. Die harten, aber naturgegebenen Lebensbedingungen sollen zum Garanten glücklichen Lebens werden.¹² Der Äpler A. v. Hallers entspricht nicht mehr dem Schäferideal der höfischen Darstellung des Landlebens¹³, sondern ist als kritisches Gegenbild zum zeitgenössischen Städter konzipiert¹⁴, wobei im Stadt-Land-Gegensatz besonders der moralische Nutzen thematisiert wird.¹⁵ Die Idealisierung der Armut gehört fortan zu den Hauptbestandteilen des bürgerlichen Blicks auf die Alpen. Der Reisende Halem beispielsweise sieht ‚an einem rauhen Gipfel zwey Häuschen schweben, deren Bewohner hier isoliert von dem Ertrag eines kargen Ackers und einigen Ziegen ihre Tage verleben‘, und fragt sich, ob sie wohl glücklich seien. ‚Wie sollten sie nicht?‘¹⁶ beantwortet er sich selbst die Frage und zitiert einige Zeilen aus ‚The Traveller by Goldsmith‘, wonach die Habe umso kostbarer werde, je größer die Übel.

Die bürgerliche Aneignung der Alpen als eine Gegenwelt zur städtischen und höfischen Zivilisierung umfaßt an zentraler Stelle den Alpenmenschen als den unverdorbenen, echten und natürlichen Menschen. A. v. Hallers Äpler orientieren sich ausschließlich an der Natur und dem Gefühl. ‚Und hier hat die Natur die Lehre, recht zu leben, / Dem Menschen in das Herz und nicht ins Hirn gegeben.‘¹⁷ Eine Lebensform, der Natur die Gesetze diktiert, ist gut. Der Begriff Natur bedeutet hier Vernunft, Sittlichkeit, den Gegensatz zur städtischen Kultur¹⁸ und bezeichnet den sittlichen Zustand der Menschheit in einem Zeitalter der Ursprünglichkeit¹⁹. Zugleich ist für A. v. Haller dieses naturgeprägte Leben ein Leben in politischer Freiheit. ‚Ein anderer, dessen Haupt mit gleichem Schnee bedeckt, / Ein lebendes Gesetz, des Volkes Richtschnur ist / Lehrt, wie die feige Welt ins Joch den Nacken strecket, / Wie eitler Fürsten Pracht das Mark der Länder frißt, / Wie Tell mit kühnem Mut das harte Joch zertreten, ...‘²⁰

8.2.2. Der Äpler als Vorbild des freien Menschen

Um 1800 waren die bei A. v. Haller formulierten Thesen soweit Allgemeingut geworden, daß die freie Natur der Alpen als der Hort ursprünglicher gesellschaftlicher Zustände und der Schweizer Almbauer vielerorts als Verkörperung

¹⁰ ‚Ein junger Schäfer stimmt indessen seine Leier, (...) Die Rührung macht den Vers und nicht gezählte Töne.‘ (Haller 1729 S.14)

¹¹ Nach Schmidt entdeckte A. v. Haller das einfache Leben im Orbe-Tal, über deren Einwohner er im Reisetagebuch notierte. ‚Glückliches Volk, das die Unwissenheit vor so vielen Uebeln bewahrt, die aus der Zivilisation der Städte hervorgehen.‘ (Schmidt 1991 S.122)

¹² ‚Ihr Schüler der Natur, ihr kennt noch güldne Zeiten! (...) Der Elemente Neid hat euer Glück vergrößert.‘ (Haller 1729 S.4f)

¹³ siehe Weiss 1933 S.24

¹⁴ ‚Hier herrscht kein Unterschied, den schlauer Stolz erfunden, (...) Man ißt, man schläft, man liebt und danket dem Geschicke.‘ (Haller 1729 S.6)

Die beschriebene Korruption und den Sittenverfall erlebte A. v. Haller selbst in seiner Heimatstadt Bern, wo sich das Staatswesen im 18. Jahrhundert zu einer vollständigen Aristokratie wandelte. Die alteingesessene Familie A. v. Hallers gehörte nicht zu den Familien, die die Macht und die lukrativen Ämter unter sich verteilen konnten. Siehe Siegrist 1967 S.8

¹⁵ Schmidt betont den Einfluß der ‚Lettre sur les Anglois et les François‘ von Beat Ludwig von Muralt von 1728. Der Sittenverfall und die dekadente Lebensweise in Frankreich wird kritisiert, das Beispiel der Engländer gelobt. Siehe Schmidt 1991 S.121f

¹⁶ siehe Halem 1791 S.203

¹⁷ Haller 1729 S.7

¹⁸ siehe Helbing 1970 S.110

¹⁹ ‚Denn hier, wo die Natur allein Gesetze gibet, (...) Man liebet für sich selbst und nicht für seine Väter.‘ (Haller 1729 S.8)

²⁰ Haller 1729 S.14

zung des freien Menschen²¹ gilt. Im politisch-geographischen Diskurs des 18. und frühen 19. Jahrhunderts hat dieser Aspekt eine besondere Bedeutung. Die Vorstellung vom freien Menschen des Hochgebirges entwickelt sich im 18. Jahrhundert im Kontext der Konfrontation von Bürgertum und Adel, in der die politischen Verhältnisse der Schweiz ein zentrales Thema waren. C. G. Dietmann und J. G. Haymann beschreiben in ihrem Buch ‚Staats- und Reisegeographie‘ von 1762 die Schweizer als tapfere, redliche, kluge Männer. Die Schweiz sei ein Land, daß wegen seiner Regierungsformen Aufmerksamkeit verdiene.²² J. G. Ebel macht in seinem Reiseführer Angaben für den Polittouristen über die Zeit der Wahlen in verschiedenen Kantonen²³ und schildert die Geschichte der Schweiz, die wirtschaftliche Situation, das Aussehen, Kleidung und Charakter der Bewohner, die Gesetze, mit der Betonung des freiheitlichen Charakters der politischen Institutionen, und den politischen Zustand. Die Demokratie sei in Europa ausschließlich in der Schweiz zu finden. Die Völker der Alpenkette würden seit vier bis fünf Jahrhunderten glücklich mit einer demokratischen Verfassung leben und seien daher glücklich. „Hier sind es zwar nur die Hirten, beschränkt in ihren Bedürfnissen, einfach, ungebildet, und rauh wie die Gebirge, die sie umgeben.“²⁴ Im Appenzeller Land fällt Ebel auf, daß alle einen Degen tragen, und zu Fuß dem Herren auf dem Pferde nicht ausweichen und untertänigst den Hut ziehen würden, wie es sonstwo Sitte sei. „Die Haltung des Körpers, der Gang, die freie Bewegung aller Glieder, und das ganze Benehmen der Appenzeller drückt Selbstgefühl und innere Kraft aus.“²⁵ Ebel sieht im Geiste die Vorväter dieses Volkes, ‚wie sie vom Freiheitssinn belebt ihre Fesseln zerbrachen‘²⁶. Den Hochgebirgsmenschen trifft er auf seiner Reise von Glarus ins Großthal und feiert den ‚Anblick gesunder, thätiger, reinlich gekleideter Menschen‘ mit ‚zufriednen und frohen Gesichtern‘, mit ‚patriarchalischem Wesen und bezaubernder Unbefangtheit‘, die ‚sich mit dem Schauspiel der erhabensten Natur‘ vereinen würde und dem ‚denkenden und fühlenden Reisenden reinen Seelengenuß‘ verschaffe und ihn ‚in eine ganz neue Welt‘²⁷ versetze. Das Bergvolk trotz jeder Gefahr und überschreite ‚die höchsten Bollwerke der Natur‘²⁸. Am Ursprung des Linth sinniert Ebel zunächst über die Wirkung des erhabenen Hochgebirges, bewundert dann den Wasserfall, ‚an dessen wunderbaren Bewegungsspiel‘ er sich nicht satt sehen kann. Anschließend unterhält er sich mit einem ‚guten Alten‘, der ihm köstliche Milch anbietet und ‚von der Gamsjagd, von dem Wildheuet und dem Hürthen des Viehs zwischen Felsenhöhen‘, von ‚allen Gefahren, die der Jäger, Wildheuer und Hirte in den Hochgebirgen läuft‘, erzählt, und interpretiert den ‚Gleichmuth‘ des Berichts als besten Beweis für die ‚Kühnheit der Alpensöhne‘²⁹. Ebels Reisebericht stellt, so zeigen es die ausgesuchten Passagen, einen direkten Zusammenhang zwischen der wilden Natur und dem vorbildlichen, d.h. arbeitswilligen, tapferen und freiheitsliebenden Charakter der Bergbewohner her. Hier fanden Höfling und Städter nicht nur den zufriedenen und glücklichen Menschen, sondern auch das Vorbild einer gelungenen Staatsverfassung – beides Naturprodukte.

In Ebels Schweizer Reiseberichten sind nicht nur Hallers Wahrnehmungsschemata, sondern auch J. J. Rousseaus³⁰ erster ‚Discours‘ von 1750 mit seiner Kritik an der Zivilisierung des Menschen und der Idealisierung der Natur gegenwärtig. Rousseau geht von einer Denaturierung des Menschen durch die Verfeinerung der höfischen Gesellschaft und durch die bürgerliche Welt der Konkurrenz und der Manufaktur aus und erhebt die statische Lebensordnung früherer Gesellschaften, in denen die natürlichen Bedürfnisse des Menschen nicht überschritten worden wären, zum Ideal. Der sittliche Verfall, Müßiggang und Ungleichheit, d.h. Herrschaft des Menschen über Menschen und über Natur begänne mit der Überschreitung dieser Grenze. Im vorzivilisatorischen Naturzustand trüge das Leben der Menschen eine Ordnung in sich, die von der gleichmäßigen Bewegung von Sein und Werden nach vorgegebenen

²¹ siehe Coxe 1781-1791

²² siehe Schmidt 1991 S.149

²³ siehe Schmidt 1991 S.149

²⁴ Ebel 1798 S.78

²⁵ Ebel 1798 S.84

²⁶ siehe Ebel 1798 S.84

²⁷ siehe Ebel 1802 S.194

²⁸ siehe Ebel 1802 S.196

²⁹ siehe Ebel 1802 S.198. Auch Johannes Müller stellt einen Zusammenhang zwischen dem ruhigen Hirtenleben, der Einsamkeit, der reinen Luft, der Naturerscheinung und dem Charakter der Schweizer, ihrer Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit und ihres politischen Freiheitsbewußtseins her. siehe Schmidt 1991 S.152f

³⁰ siehe Bogumil 1978

und inhärenten Zielen geprägt sei. Dementsprechend würden Mensch und äußere Natur in vollendeter Harmonie koexistieren. Dieser Urzustand gehe durch die Zivilisierung, die den Menschen erst zum Menschen mache, zwar verloren, aber da der Mensch von Natur aus gut und gleichzeitig offen, d.h. formbar sei, könne er durch eine entsprechende Erziehung wieder ‚natürlich‘ werden.

Die Idealisierung der Alpen im 18. Jahrhundert zum ‚Hort ‚natürlicher‘ gesellschaftlicher Zustände‘³¹ und die Umdeutung des Alpenbewohners vom ‚einfältigen, unwissenden Tor‘³² zum freien Mann, der nicht den ‚Zwangsverhältnissen absolutistischer Feudalherrschaft‘ unterliege, hat einen rebellischen und aufklärerischen Akzent. J. G. Ebel stellt beispielsweise in seiner zitierten Beschreibung über das Linthtal die läuternde Erfahrung des Erhabenen im Kantischen Sinn in einen direkten Zusammenhang mit dem Mut und der Entschlossenheit der Älpler. Die Utopie natürlichen, d.h. glücklichen und freien Lebens die sowohl in der Fremde, G. Forster beschrieb beispielsweise das Leben auf den Südseeinseln³³ als alternatives Gesellschaftsmodell, als auch in den benachbarten Alpen angesiedelt wurde, ist als kritisches Gegenstück zum hochkomplizierten und luxuriösen Leben des Adels konzipiert.

8.2.3. Die Vorbildfunktion der traditionellen Lebensweise

Die Alpen waren für den reisenden, wohl-situierten Bürger des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts ein Areal, das in jeder Hinsicht ein kompensatorisches und ein kritisches Korrektiv zur Reglementierung des individuellen und sozialen Lebens, zur Profanisierung des geistigen Lebens und zur politischen und kulturellen Dominanz des Adels bilden konnte. Sie wurden als Ort des Ursprungs des Menschen und als das Andere der Stadt und des Zivilisierungsprozesses enthusiastisch idealisiert. In der folgenden Phase der Industrialisierung bekamen die strukturell benachteiligten Regionen, die dem technisch-kultivierenden Eingriff entzogen waren, wie die Alpen, die Heide oder die Küstenlandschaften, eine besondere Bedeutung.

Die sichtbaren Veränderungen begannen in Deutschland um 1830 mit dem Bau von Stahlwerken und Eisenbahnen und massierten sich zwischen 1870 und 1910. Die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende Bevölkerungsexplosion und die Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt einsetzende industrielle Revolution³⁴ führten zu einer starken Bevölkerungsverschiebung. Der Anteil der Bevölkerung, die in Gemeinden unter 2000 Einwohnern lebten, sank zwischen 1870 und 1910 von 64 Prozent der Gesamtbevölkerung auf 40 Prozent, während im selben Zeitraum die in Großstädten lebende Bevölkerung um das Siebenfache zunahm.³⁵ Zwischen 1860 und 1925 verließen nach Schätzungen³⁶ ungefähr 22 bis 24 Millionen Menschen ihren Wohnort und zogen in andere Orte des Deutschen Reiches, wobei der größte Teil der Umzüge auf einer Zuwanderung aus der umliegenden Provinz basierte und die Ballungszentren vergrößerte. Lebten 1871 noch 36 Prozent der Bevölkerung in Siedlungen mit mehr als 2000 Einwohnern, waren es 1910 ungefähr 60 Prozent.

Diese vergleichenden Zahlen machen darauf aufmerksam, daß sich am Ende des 19. Jahrhunderts die Industriegesellschaft in Deutschland sozioökonomisch durchgesetzt hatte. Die Lebensmittelversorgung wurde von einer immer

³¹ siehe William Coxe 1781-1791

³² siehe Wagner 1983 S.242

³³ siehe auch Wagner 1983 S.242. Diese Utopie beinhaltete den Mythos vom natürlichen Menschen der sich in der Abgeschiedenheit der Alpentäler oder der Ferne der Südseeinseln im ‚vorzivilisatorischen Unschuldzustand‘ erhalten hatte. Großklaus 1983 S.182, siehe auch Lange 1976 S.52

Zeitgleich mit der Alpeneroberung ist die Entdeckung der Südsee und Tahitis, für die allerdings der Vermittlungstopos des zweiten Paradieses als Ordnungsschema zur Verfügung stand. Analog ist der entstehende Alpenmythos mit dem Mythos vom natürlichen Menschen und der natürlichen Gesellschaft verbunden. „Man glaubte, in der Abgeschiedenheit der Alpentäler ebenso wie in der ozeanischen Ferne der Südseeinseln Formen glücklicheren Zusammenlebens von Menschen - gewissermaßen im vorzivilisatorischen Unschuldzustand - antreffen zu können.“ (Großklaus 1983 S.182) Damit wird der Zusammenhang zwischen Unlust am politischen und kulturellen Umgang der eigenen Gesellschaft und die Lust und Bereitschaft auf neue Erfahrungen zusammen mit einer Utopie des Besseren deutlich. „Es sieht so aus, als hätte diese Lust, sich fremden Natur- und Kulturräumen auszusetzen, etwas zu tun mit dem spätzeitlichen Zustand der Ausgangskultur.“ (Großklaus 1983 S.182)

³⁴ siehe Krabbe 1989 S.68

³⁵ siehe Krabbe 1989 S.69

³⁶ siehe Möller 1983

kleiner werdenden, aber produktiveren Gruppe von Landwirten betrieben.³⁷ Deutschland hatte sich in kurzer Zeit von einem vorwiegend agrarischen Land zu einer entfalteten Industriegesellschaft entwickelt, mit einer hoch rationalisierten industriellen Produktion, einer komplexen technischen Infrastruktur und einem großen Anteil von bürokratischen Verwaltungs- und Dienstleistungstätigkeiten. Das starke Anwachsen der Städte bedeutet mit der Entstehung von Fabriken und mit dem Rückgang der handwerklichen Produktion eine Veränderung der Produktionsweise³⁸ und der sozialen Struktur. Die städtische Lebensform breitete sich in der gesamten Gesellschaft aus, d.h. die Normen und Werthaltungen, die sich im generativen Verhalten, im Konsumniveau, in den Ansprüchen an die Arbeitswelt und anderem ausdrückten, wurden auch auf dem Land maßgebend.³⁹ Im Deutschland der Jahrhundertwende hatte die Industrialisierung und Urbanisierung der Gesellschaft auch die ländlichen Bereiche erfaßt, und die Theoretiker einer rückwärts gewandten Agrarromantik suchten sich ihr Anschauungsmaterial beispielsweise in touristisch nicht erschlossenen Teilen des Hochgebirges. Die intakte, gewachsene Natur, deren Eigenart darin bestand, daß sie durch die langfristige Bearbeitung des Menschen geformt war, wurde gegen eine industriell bearbeitete Natur gestellt.

Das Schema der Agrarromantik wurde um 1850 von Riehl, Nordau und Wagener entwickelt. Der Kulturhistoriker Riehl verbindet, beunruhigt von den sozialen Veränderungen, den Gedanken einer reinen Natur mit einer organisch gewachsenen Gesellschaft und entwickelt ein Argumentationsmuster, in dem Umwelt- und Heimatschutz mit einer konservativen Sozialpolitik verbunden werden können. Er plädiert dafür Wald und Ödlandgebiete der Kultivierung zu entziehen, so daß in der Erfahrung von Natur, die dem technisch-produktiven Zugriff entzogen sei und aus sich selbst heraus zu existieren scheine, die lebendige Differenziertheit einer nichtindustriellen Gesellschaft sichtbar werde. Natur wird von ihm als Entsprechung einer organisch gewachsenen Gesellschaft gedeutet und ist damit als Anschauungsmaterial schützenswert.⁴⁰ Riehl stilisiert gegen die sich abzeichnenden Veränderungen des Bauerntums den ‚ewigen Bauern‘ zum Garanten gesellschaftlicher Stabilität, der Erhaltung der natürlichen Umwelt und des deutschen Wesens, indem er die Argumente und Symbolisierungen, die in der Romantik zur Abwehr der gesellschaftlichen Rationalisierung entwickelt worden waren, verwendet. Die Bauern seien ein gesundes, starkes und eigensinniges Geschlecht, das in Harmonie mit seiner Umgebung lebe und gut genährt, sittenstreng und gläubig, einem gnädigen, gerechten Herrn in Treue zugetan sei. Mit der Idee der Heimat wurde der Dreiklang von Volk, Natur und Individuum als eine organische Symbiose, die Wurzel jeder wahren und lebendigen Kultur sein soll, beschworen. Natur sei der eigentümliche Lebensraum des Volkes, das diese Kulturlandschaft geschaffen habe und dessen Wesen mit dieser Landschaft harmoniere.

8.3. Die ästhetisch wahrgenommene Landschaft

E. Rudorffs⁴¹ diskursprägender und immer wieder nachgedruckter Aufsatz: ‚Ueber das Verhältnis des modernen Lebens zur Natur‘⁴² von 1880 sorgte für eine Verbreitung, Aktualisierung und Pointierung dieses auch von A. Fanck verwendeten Schemas der Agrarromantik. E. Rudorff beklagt wortreich die Veränderungen der Landschaft, die durch die Zusammenlegung bäuerlicher Grundstücke eingeführt werden und das ‚Natürliche‘ der Wege, des Laufes der Hecken, Alleen und Flüsse⁴³ zerstören würde. Das ‚bunte, anmuthige Land‘ werde so zu einem regelmäßigen ‚Landkartenschema‘⁴⁴ umgeformt, und die in Jahrhunderten gewachsenen Strukturen würden der Liebe zur geraden Linie geopfert. Die ‚Reize der Natur‘ würden aus ‚rein materiellen Gründen‘, etwa durch den Eisenbahnbau oder Industrieanlagen in landschaftlich reizvollen Gegenden oder durch eine Veränderung des ‚behaglichen Charakters‘ der Städte zu Spekulationszwecken, mißachtet.

³⁷ siehe Peukert 1987 S.11f

³⁸ siehe Koselleck 1966

³⁹ siehe Krabbe 1989 S.69

⁴⁰ siehe Sieferle 1984 S.150

⁴¹ Ernst Rudorff (1840-1916) war Komponist und Musikprofessor an der Berliner Hochschule für Musik und hatte die landschaftlichen Veränderungen durch Flurbereinigung am eigenen Besitz bei Lauenburg (am Ith) erfahren. Siehe Ruland 1984 S.6

⁴² Ruland zitiert beispielsweise zu Beginn seiner Gedenkschrift zum 80-jährigen Jubiläum des ‚Deutschen Heimatbundes‘ mehrere Ab-

Das Gegenstück zur zerstörten Natur und in Unordnung geratenen ‚gemüthvollen Architektur der alten Zeit‘ bildet für E. Rudorff ‚das Malerische und Poetische der Landschaft‘, das entstehe, ‚wo ihre Elemente zu zwangloser Mischung‘ verbunden seien, wie die ‚Natur und das langsame Walten der Geschichte‘⁴⁵ sie habe werden lassen. Derart Gewordenes sei durch eine allgemeine Gesetzmäßigkeit, durch das ‚Walten von Prinzipien, die den Horizont und Willen des Einzelnen‘ übersteigen würden, bestimmt. Geschichte und Natur sei gemeinsam, daß sie einer Macht unterliegen würden, die direkten menschlichen Beeinflussungen entzogen sei. Dem stehe die industriell-technische Form der Eingriffe und Veränderungen gegenüber, die sich nicht an Tradition und Konkretem orientieren würde, sondern an abstrakter Theorie, die das Ganze zerstören und das Individuelle und Besondere vernichten würde. Dem bewußt gestaltenden Menschen stellt E. Rudorff die Idee einer metaphysischen Natur gegenüber, die dem verändernden Eingriff des Menschen prinzipiell entzogen sei. Diese veranlasse zum Staunen, habe den Charakter eines Rätsels und betreffe den Menschen in seinem Wesen, seinem Ziel und seinem Ursprung. Damit der Mensch diese Erfahrung machen könne, müsse er sich in ästhetischer Distanz einer Natur gegenüberstellen, die das Reine und Ursprüngliche symbolisiere und die es verdiene als ‚malerisch‘ und ‚poetisch‘ bezeichnet zu werden.

Die ästhetischen Kategorien, die E. Rudorff für die Landschaftsgestaltung und die Landschaftswahrnehmung geltend macht, verweisen auf den für die Naturwahrnehmung zentralen Kunstdiskurs. Die ästhetische Aneignung der Natur setzt eine Kompetenz voraus, die durch die Auseinandersetzung mit den Vorbildern, die die Maler und Dichter als eine geistig bearbeitete Ordnung der Gesellschaft zur Verfügung stellten⁴⁶, erworben werden konnte. Der Künstler hatte zu Beginn der Neuzeit, im Kontext der Ordnungsfunktionsverluste der Religion, die Aufgabe übernommen, ein Wahrnehmungsmuster von Natur zu entwickeln und zu verbreiten, in dem aus einer unüberschaubaren Vielfalt ein Teil herausgegriffen und zu einer Einheit⁴⁷ zusammengefaßt wurde und im ästhetischen Genuß, also isoliert von allen lebenspraktischen Bedeutungen, in seinem Sosein bewertet wurde und in Korrespondenz zu eigenen Sehnsüchten, Stimmungen und Gefühlen gesetzt werden konnte.

Die ästhetische Wahrnehmung von Natur basiert, ebenso wie die Wahrnehmung des Kinobildes, auf der Herstellung einer Distanz zu sich selbst und zu den Gegenständen mittels der Disziplinierung der Sinnlichkeit und der Objektivierung der Phänomene durch eine mathematische Reduktion. Die Natur wird zunächst objektiviert, d.h. allein nach ihren mathematischen Koordinaten definiert, damit ist die Wahrnehmung gereinigt und kann neu nach ästhetischen Kategorien organisiert werden. Die ästhetisierte und vergeistigte Natur der künstlerischen Darstellung vereint metaphysische Naturkonzepte und Bildbetrachter in einem umfassenden Weltentwurf⁴⁸, stiftet in einer ästhetischen Ordnung eine Einheit von Mensch und Natur⁴⁹ und ermöglicht es, ‚den immer privateren, persönlichen Blick auf Natur als Mittel der Sinnfindung zu erleben‘⁵⁰ und eine Vermittlung der Menschen und der Harmonie der Schöpfung herzustellen.⁵¹ Im Blick auf Natur wird konstruktiv aus einer Vielfalt ein Stück herausgegrenzt und zu einer Einheit

schnitte aus dem Aufsatz von Rudorff und zeigt, daß die dort angesprochenen Probleme noch heute zu ‚den wichtigsten Arbeitspunkten des Heimatbundes gehören‘ (Siehe Ruland 1984 S.6). Dieser Aufsatz ist ein Dauerbrenner, der die, noch heute gebräuchlichen, zentralen Argumente des Umweltschutzes entwickelte und in der Öffentlichkeit der zwanziger Jahre gegenwärtig war.

⁴³ Die Begrädigung der Bäche ist nicht ‚nur vom ästhetischen Gesichtspunkt aus eine Barbarei zu nennen‘ (Rudorff 1880 S.271), sondern auch aus Nutzungsgesichtspunkten. William Rollins arbeitet in einem Beitrag zum Heimatschutzbund heraus, daß die vorwiegend ästhetische Perspektive der kulturbürgerlichen Heimatbündler meist von ökologischen Argumenten flankiert wird. Seinem damit verbundenen Versuch einer Aufwertung der ästhetischen Betrachtung für eine umfassende Ökologie kann ich allerdings nicht folgen, da er weder die distinktive Macht des ästhetischen Blickes reflektiert, noch das religiöse Fundament des ästhetischen Diskurses.

⁴⁴ siehe Rudorff 1880 S. 262

⁴⁵ siehe Rudorff 1880 S.262

⁴⁶ siehe Eberle 1986 S.50

⁴⁷ Für den ästhetischen Blick auf Natur eignen sich besondere Standorte, die einen Überblick gestatten oder es ermöglichen aus dem Blickfeld einen Ausschnitt zu ordnen.

⁴⁸ siehe Eberle 1986 S.27

⁴⁹ siehe Eberle 1986 S.38

⁵⁰ siehe Eberle 1986 S.61

⁵¹ Die Natur wird nach M.Eberle zu einem Ganzen, indem die gesehenen Teile und Einzelaspekte nach ‚Maßgabe von Stimmung, Gefühl und Wissen‘ des Betrachters geordnet werden. Die Übereinstimmung von Natur und ästhetischem Betrachter habe seinen Grund in der gefühlsmäßigen Ergänzung, d.h. die Selbsterfahrung des Menschen als empfindendes Wesen werde auf das Gesehene übertragen, die unmittelbare, ganzheitliche Selbsterfahrung auf Natur angewendet und stifte eine Einheit zwischen Mensch und Landschaft. Das gefühlte Bedürfnis nach Übereinstimmung von Mensch und Natur erzeuge die Wahrnehmung einer ganzen Natur. Die wahrgenommene Land-

zusammengefaßt, die zugleich das ‚Ganze der Natur‘ symbolisieren sollte. Der moderne Städter, der die Übereinstimmung von eigener Natur, Gefühlen und Berufsleben vermißt, kann als ästhetisches Subjekt in der Anschauung von Natur (auch von Kunst) der eigenen Existenz und Geschichte Sinn verleihen.⁵²

Der Aufklärer und Klassizist C. L. Fernow beschreibt den kathartischen Charakter von Landschaft und Landschaftsbild: „Die Aussicht in eine weite Ferne, oder in eine einsame, geschlossene Gegend, der Anblick einer erhabenen oder anmutigen, ernsten oder heiteren, ruhigen oder bewegten Naturscene, besänftigt jede leidenschaftliche Stimmung des Gemüths, befreit es von jeder Spannung, sammelt seine zerstörten Kräfte, ladet es zur ruhigen Betrachtung ein, stärkt, erheitert und erquickt es. / Dieselbe Wirkung hat die idealische Darstellung landschaftlicher Naturscenen auch in der Kunst; und was ihr, an lebendigem Reiz und erquickender Wirklichkeit für das sinnliche Wohlgefühl abgeht, ersetzt sie der Einbildungskraft durch den in ihren Kompositionen enthaltenen poetischen Sinn; durch das Idealische, das ihre Darstellungen über die Wirklichkeit erhebt, und den Geist in eine dichterische Welt versetzt.“⁵³ Dem Blick auf Natur, völlig unabhängig davon, ob es sich um schöne oder erhabene Natur handelte, wird hier eine reinigende und beruhigende Wirkung zugesprochen. Die Landschaftsmalerei könne sogar diesen besänftigen Einfluß verstärken, indem sie den Betrachter in eine ideale Welt versetze. Zugleich leistet die an Kunst geschulte Naturwahrnehmung und die Anwendung beispielsweise des Claudeglases eine Idealisierung der direkt angeschauten Natur - Natur erscheint als Gemälde. „Ein Bergrücken nun, was ist er anders, als eine große Erdfläche, die mit allem, was auf ihr steht, Bäumen, Häusern, Thieren, Menschen, - von der Natur auf eine Staffeley gesetzt, und unserm Auge zum bequemsten Anschauen und zum vollständigen Genusse vorgestellt wird?“⁵⁴ Der Künstler stand, so zeigen verschiedenste Dokumente und Praktiken, zwischen Mensch und Natur und hatte eine Vorreiterfunktion für die ästhetische Naturwahrnehmung, aber auch für den beginnenden Tourismus, wie Osterwold für das 19. Jahrhundert konstatiert: „Man folgte den Spuren der Maler, ging dorthin, wo sie auch hingingen; es entstand eine programmierte Weltflucht in die Natur nach den Fahrplänen der Künstler.“⁵⁵

Die strukturelle Ähnlichkeit von Natur- und Kunstwahrnehmung⁵⁶, wurde erneut zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Georg Simmel theoretisch fundiert. G. Simmel unterscheidet Natur und Landschaft - die einzelnen Bestandteile der freien Natur, wie Bäume, Wiesen, Hügel, würden noch keine Landschaft ergeben. Diese Einzelheiten dürften gerade nicht den Blick fesseln, sondern unser Bewußtsein müsse ‚ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg‘⁵⁷ konstituieren. Natur sei das unzerteilbare Ganze, ‚der endlose Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens, die sich in der Kontinuität der zeitlichen und räumlichen Existenz‘⁵⁸ ausdrücke. Der Begriff Landschaft sei gerade durch das Moment der Grenze ein individueller Teil aus einem Naturganzen, der zu einer Einheit geformt werden müßte. Landschaft entstehe allein im Kopf des Betrachters als ein geistiger und künstlerischer Prozeß. „Eben das, was der Künstler tut: daß er aus der chaotischen Strömung und Endlosigkeit der unmittelbar gegebenen Welt ein Stück herausgrenzt, es als eine Einheit faßt und formt, die nun ihren Sinn in sich selbst findet und die weltverbindenden Fäden abgeschnitten und in den eigenen Mittelpunkt zurückgeknüpft hat - eben dies tun wir in niederem, weniger prinzipiellen Maße, in fragmentarischer, grenzunsicherer Art, sobald wir statt einer Wiese und eines Hauses und eines Baches und eines Wolkenzuges nun eine »Landschaft« schauen.“⁵⁹ Landschaft ist für Simmel ein ‚Kunstwerk in status nascendi‘. Die Konstitution eines Naturausschnitts zu Landschaft wird zu einer Form künstlerischer Produktion und die richtige

schaft könne in diesem Übertragungsprozeß als ‚Abbild und Sinnbild der Einheit von Mensch und Natur‘ erfahren werden. Siehe Eberle 1986 S.37f

⁵² siehe Eberle 1986 S.37ff

⁵³ Fernow 1806 S.18f

⁵⁴ Garve 1798 S.49

⁵⁵ Osterwold 1977 S.20

⁵⁶ Die allgemeine Akzeptanz der Bilder als ‚Wirklichkeit‘ zeigt etwa, daß Landschaftsbildern therapeutische Funktionen zugeschrieben wurden. Leon Battista Alberti (1404-1472) schlägt vor, in den Schlafräumen Bilder von Quellen und Flüssen anzubringen, da ihr Anblick Fiebernden Erleichterung verschaffe, da sie die quälende Trockenheit mindere. Nach Gérard de Lairese (1641-1711) erlauben Landschaftsbilder das bequeme Reisen und Diderot bespricht eine Ausstellung von Vernets Landschaftsbildern, als wenn er die dargestellten Landschaften auf einer Reise erlebt hätte und unternimmt darin fiktive Spaziergänge. Siehe Bättschmann 1989 S.19

⁵⁷ Simmel 1984 S.130

⁵⁸ Simmel 1984 S.130

⁵⁹ Simmel 1984 S.133

Aneignung von Natur erfordert eine ästhetische Kompetenz.

Für E. Rudorff besitzt diese Fähigkeit zur ästhetischen Aneignung von Natur, für das Lesen und Deuten der Zeichen des Ursprungs, der Schönheit und Erhabenheit und für das Erkennen der metaphysischen Momente, der Heiligkeit der Natur, nur eine kulturell gebildete Minderheit. Der Musikprofessor E. Rudorff wettet gegen die Zeitgenossen, die in der Natur nur ihre Neugier befriedigen wollen und, von ‚Nichtigkeiten, Eitelkeit, Albernheiten und Vergnügungssucht‘ getrieben, die Natur aufsuchen. Er drückt nicht nur den Gegensatz von feinem und rohem Geschmack im Gestus des Kulturbürgers⁶⁰ aus, sondern argumentiert mit den stigmatisierenden Werten krank und gesund und legitimiert seine Sicht mit Begriffen aus einem medizinisch und biologischen Bereich. Die Unmoral der Vergnügungssucht beherrsche den Stadtmenschen und drohe über das Unwesen des Tourismus, das Landvolk zu verderben. Der Landmann könne sich Natur zwar nicht ästhetisch annähern, da ihm die räumliche und soziale Distanz zur Natur fehle, dennoch könne die Natur auch hier ihre moralische Wirkung entfalten, da sie das ländliche ‚Natur-Kind‘⁶¹ mit ihrem Zauber umgarne, ohne daß es sich dieses Einflusses bewußt würde.⁶² E. Rudorff geht davon aus, daß der Landbewohner nicht dazu fähig ist, die moralische Idealisierung der ästhetischen Naturwirkung zu vollbringen. Der Landmann werde vom Touristen aus dem Zustand der Unschuld vertrieben, das Eigene werde fremd und damit entstehe zwar die für eine ästhetische Aneignung notwendige Distanz, aber als Ungebildeter, dem die ‚ästhetische Aufklärung‘ fehle, regrediere er notwendig auf ‚das hohle Treiben‘⁶³ des Touristen.

Die Präsenz und Relevanz dieses Problems der richtigen Naturaneignung am Beginn des Jahrhunderts, auf das ja auch A. Fanck nicht verzichtet, zeigt die ausgiebige Behandlung im Kunstwart. Für die Zeitschrift ‚Der Kunstwart‘ ist es Programm⁶⁴, mit der ‚Öffnung des Auges‘ den kompetenten ‚Natursinn‘ zu wecken und damit im Sinn ‚edlerer Ausdruckskultur‘⁶⁵ zu wirken. Der Weg in die Natur würde verfehlt, wenn im organisierten Tourismus der ‚seelische Nährwert‘ in den Hintergrund trete; so wie der Dilettant in der Kunst, sehe der Tourist in der Natur nichts. ‚Den vergrößerten Sinnen fällt zunächst nur das gegenständliche auf, das landschaftliche Motiv, das Pittoreske, wo es die Natur scheinbar auf einen Knalleffekt abgesehen hat. Die Suche nach dem schönen Motiv ist namentlich das Kennzeichen des hilflosen Dilettanten, dem Kunst und Natur Staffage sind.‘⁶⁶ Dieser Menschentypus erblicke ‚die Natur zuerst in der Szenerie; die große stille Schönheit, die sie überall und zu jeder Stunde entfaltet, in der Stadt so gut wie auf dem Lande, in der Ebene und im Gebirge‘, werde ‚nur von wenigen Augen erschaut und gewürdigt.‘⁶⁷ Aber auch der ‚Snob, oder besser Ästhet‘⁶⁸, der nicht ins Mittelgebirge gehen würde, sondern in die ‚große Natur‘, sich dort als ‚Grandseigneur‘ fühle und das Gesehene mit ‚dem Gestus des Kunstkritikers‘ bespreche, sei in der Natur fehl am Platz. Ein Landschaftsausschnitt werde für den seelenlosen Ästheten zum ‚ornamentalen Gebilde‘, Wolkenformationen zum Teppichmuster.

Struktur, Inhalt und Begrifflichkeit der Argumente für den wahren Naturgenuß sind von E. Rudorff und den Kunstwartautoren der Kunstdiskussion entnommen; geht es hier um die Wahrheit des Kunstwerks, soll dort die

⁶⁰ Rudorff gehört zur Schicht derjenigen, die entlastet von den Zwängen direkter Reproduktion, maßgeblich an der gesellschaftlichen Produktion von moralischen und ästhetischen Normen beteiligt sind.

⁶¹ Avenarius will diesen Aufsatz von J.A.Lux über Touristik möglichst weit verbreitet wissen will und hat ihn deshalb in die Dürerbundkorrespondenz aufgenommen. Zusätzlich faßt er ihn für den Kunstwart zusammen. Der Naturliebhaber wende sich nicht, so Avenarius, wie von J. J. Rousseau gefordert, mit dem ‚unbewußten Glück des unwissend dahinvegetierenden‘ Naturmenschen der Natur zu, sondern mit dem ‚schmerz- und entsagungsreiche Glück des erkennenden und bewußten Kulturmenschen‘. (siehe Avenarius 1908 S.318) ‚Denn erst im Bewußtsein beginnt das Genießen; in dem bewußten Genießen betätigt sich der eigentliche Nährwert unseres modernen Naturkultus und der Kulturwert der heutigen Touristik.‘ (Avenarius 1908 S.318)

⁶² E. Rudorff konnotiert Natur im Vergleich mit der Frau weiblich und überträgt seine Vorstellungen von der Frau auf das Verhältnis zur Natur. Der Wert einer Frau liegt für E. Rudorff in der Zuordnung zum Mann als dessen exklusiven Besitz: Frau und Natur verlören ihren Wert, wenn sie jedem zugänglich seien.

⁶³ siehe Rudorff 1880 S.267

⁶⁴ Nachdem der Besuch der erhabenen Alpen seinen distinguierenden Charakter verloren hatte, da selbst die Geheimtips inzwischen durch Reiseführer erschlossen waren und das Reisen für eine bürgerliche Schicht zur Normalität geworden war, fokussiert Avenarius auf eine Fähigkeit im Subjekt, ohne die das Schöne und Erhabene der Natur zur Staffage und Sensation würde. Gegen die einseitige wissenschaftliche Kultur müsse das ‚Schauen‘, das die Romantiker praktiziert hätten, entwickelt werden. Siehe Avenarius 1908 S.319f

⁶⁵ siehe Möller 1910 S.429

⁶⁶ Avenarius 1908 S.318f

⁶⁷ siehe Avenarius 1908 S.319

⁶⁸ siehe Nidden 1910 S.252

Ursprünglichkeit der Natur zum Ideal erhöht werden. Der kompetente Naturliebhaber habe Kunstverstand und beherrsche das ‚malerische Sehen‘, zu dessen Übung Avenarius das Perspektiv, den Ausschnitt, das schwarze Glas⁶⁹ oder den Wechsel von Natureindrücken mit Kunsteindrücken⁷⁰ empfiehlt. Kunst und Natur, die der Wanderer in seine Seele einlasse, seien dem ‚kultivierten Menschen‘ gleichermaßen eine Steigerung der Lebenskraft, eine Nahrung für die Seele.

Die Touristik trage zur ‚Erweckung der wahren Naturfreude und für die Erziehung zum Sehen‘⁷¹ nicht nur wenig bei, durch den Massenandrang behindere sie auch das Naturglück des Kenners. Die ‚Schulung des Auges‘ sei für die ‚Diätik der Seele‘ notwendig, so daß die Herrlichkeit der Natur in den Menschen wie das Licht durch die Fenster eines Hauses hineinfallen könne und das Gefühl entstehe, ‚eins zu sein mit der Natur‘⁷². Dieser Mensch sei, so Avenarius, ‚bei den Müttern‘⁷³. Die Erziehung zur Naturfreude lenke notwendig zur ‚Erkenntnis des Schönen‘⁷⁴, und das bedeute auch: zum ‚Guten‘. Das Ziel sei ‚die Steigerung des Daseinsgefühls, die Bereicherung des Innenlebens und die bewußte seelische Aneignung der Erscheinungswelt‘. Natur sei ‚Offenbarung‘, die der nie erlebe, der ‚dazu den Bädeler‘ benötige, denn Offenbarung sei ‚inneres Schauen, Erleben‘. Wer den ‚Sonnenuntergang nicht als ein tägliches neues Erlebnis‘ und die ‚hohen Berge als ein Gefühl‘ erfahre, dem sei ‚die Natur wirklich nicht mehr als ein Schauspiel, eine Staffage, ein Motiv‘, und der Tourist selbst ‚nicht mehr als ein Dilletant, ein Turner, ein Kletterer, ein Kilometerfresser‘.

Dieser Diskurs der ‚richtigen‘ Naturaneignung basiert auf den Normierungen der deutschen Klassik. E. Rudorff präzisiert beispielsweise mit einer Druckseite Zitat aus F. Schillers⁷⁵ Aufsatz ‚Über naive und sentimentalische Dichtung‘ die ‚rechte Art‘ der ästhetischen Naturaneignung.⁷⁶ In diesem Textauszug wird der identifikatorische Zugriff auf ‚unentweihete, unverfälschte Natur‘⁷⁷ als Möglichkeit dargestellt, einen Einblick in die eigene Natur zu erlangen und die Fesseln der Prägung durch gesellschaftliche Institutionen zu verlieren. Auch im Umfeld des ‚Kunstwart‘ mit den Absichten der Etablierung einer ästhetischen Kultur soll der ideale Mensch ‚durch die Erkenntnis des Schönen neugemodelt‘⁷⁸ und d.h. tugendhaft werden. Das ‚Schönheitsgefühl‘ lasse Geist, Sinnlichkeit, Vergängliches und Ewiges zu einem Akkord zusammenklingen, verbinde die Form mit dem Wesen der Dinge und arbeite ‚unablässig an der Vergeistigung und Vergöttlichung des Menschen‘.⁷⁹ Der Mensch sei dem physisch-sinnlichen Trieb als Instinkt und dem moralischen Trieb als Raisonement unterworfen; beide müßten durch die ‚ästhetische Stimmung‘ veredelt werden und sich vollenden können, wenn sie ‚vor ein höheres Kriterium treten‘⁸⁰ würden. ‚Die Schönheit führt nicht nur von der Barberei zur Kultur, sondern befreit von falscher Kultur, von Engherzigkeit, von dem Zusammenschrumpfen der Seele. Darum ist die ästhetische Erziehung unentbehrlich für die sittliche Erziehung.‘⁸¹ Schönheit vermittele zwischen sinnlicher und geistiger Welt, treffe den Menschen in ‚seinem innersten Wesen‘ und vermöge einzig und allein zu dem Ganzen des Menschen zu sprechen. Schönheit hervorzurufen, sei die ‚natürliche Aufgabe‘ des Menschen, ‚sein unausrottbarer Drang‘, ohne den er ‚grausam verschmachten und dahinschwenden‘⁸² müsse.

Das ‚interesselose Interesse‘ an der Natur ist, nach E. Rudorff und F. Schiller, in der Empfänglichkeit für Ideen und

⁶⁹ siehe Avenarius 1910 S.61

⁷⁰ siehe Avenarius 1913 S.4

⁷¹ siehe Avenarius 1908 S.319

⁷² siehe Avenarius 1908 S.320

⁷³ siehe Avenarius 1908 S.321

⁷⁴ siehe Avenarius 1908 S.320f

⁷⁵ Der Zugriff auf Schiller ist auch in der heutigen Debatte noch aktuell. Siehe Meyer Abich 1990 S.115

⁷⁶ siehe Rudorff 1880 S. 268

⁷⁷ siehe Rudorff 1880 S.269

⁷⁸ siehe Gleichen 1909 S.232. Das Vorwort zu A. v. Gleichens Buch ‚Friedrich Schiller, Ästhetische Erziehung‘ wurde in Auszügen im Kunstwart (Gleichen 1909), und wegen der Bedeutung Schillers für die Gegenwart noch einmal als Flugschrift des Dürerbundes abgedruckt.

⁷⁹ siehe Gleichen 1909 S.233

⁸⁰ siehe Gleichen 1909 S.239

⁸¹ Gleichen 1909 S.237

⁸² siehe Gleichen 1909 S.242

zwar vor allem moralischer Ideen gegründet. Der gebildete Mensch wird damit zugleich zum guten Menschen stilisiert, der die moralische Seite der Naturempfindung ins Zentrum einer ästhetischen Bildung rückt. Die ästhetische Aneignung von Natur benötige einen moralischen Hintergrund, wenn sie das Wesen der Natur nicht verfehlen soll. Auf der Objektseite der Wahrnehmung korrespondiere nur die reine Natur mit der moralischen Kompetenz. An der Spitze von E. Rudorffs, an F. Schiller orientierten, ‚Dreiklassentheorie‘ steht der ästhetisch sensibilisierte und moralische Bürger, der die Rätsel der Natur auf Fragen nach dem eigenen Ursprung und Ziel beziehen kann. Das könne der naive Landbewohner zwar nicht, er sei dennoch ein guter Mensch, da ihn die Natur mit ihrem Zauber zu einer echten Liebe nötige. Davon abgegrenzt wird der städtische Rest, der aus dem Zustand der Unschuld vertrieben, ohne Moral, nur für den kurzfristigen Genuß lebe.

A. Fanck, in seiner Selbsteinschätzung der Fraktion der Sentimentalen zugehörig⁸³, der naturliebenden vielseitig Gebildeten. Die weibliche Hauptdarstellerin ist nicht nur durch ihren Ausdruckstanz als Teil der sozialen Bewegung gekennzeichnet, die an der Erneuerung der Gesellschaft durch ästhetische Kultur arbeitet, sondern auch durch ihren Namen und ihre Suche nach dem Schönen deutlich als sentimentaler Mensch wahrnehmbar. Diotima ist auf der Suche nach Schönheit: Im Dialog mit ‚Dem Freund‘ bei ihrem ersten Treffen antwortet sie auf seine Frage, was sie denn hier oben suche, mit: ‚Das Schöne‘. Diotima benötigt für ihre Selbstkonstitution Schönheit und dementsprechend ist ihre Naturaneignung eine Suche nach Schönheit.

Auch für den Kinobesucher ist Diotima als romantische Rückenfigur der bildliche Garant für die Erfahrung des Schönen. Während bei dem Blick ‚Des Freundes‘ auf die Landschaft meist nicht das gezeigt wird, worauf er blickt, schaut der Zuschauer mit Diotima auf herrliche Panoramen, die sich dem ästhetischen Genuß geradezu aufdrängen. Die entfernten schneebedeckten und sonnenbeleuchteten Gipfel sind eine geeignete Projektionsfläche für sehnsüchtige und religiöse Gefühle.

Schönheit, und damit ästhetische Kultur, ist auch das, was Diotima als ihren frauenspezifischen Anteil in die Verbindung mit ‚Dem Freund‘ einbringt, der in der Begegnung am Fuß des Matterhorns auf ihr Geständnis, daß sie hier oben das Schöne suche, geradezu fassungslos reagiert. Den ‚weiblichen Geschlechtscharakter‘ in der Kultur geltend zu machen, bedeutet in erster Linie, den Mann an das Schöne heranzuführen. So gilt für die Konstellation Diotima und ‚Der Freund‘, was Alexander von Gleichen in seinem Schillerbuch schreibt, daß die Frau die bevorzugte Trägerin des Schönen sei, denn ‚hoffnungslos barbarisch‘ sei nur der Mann, ‚dessen Schönheitsgefühl ganz dumpf, taub und blind‘⁸⁴ sei. Beispielhaft zitiert Gleichen Diotima aus Platons Dialog, die die Sehnsucht nach dem Ganzen als Schönheitssehnsucht kennzeichne und die Vollendung des Menschen so beschreibe: „Er wird zuerst von allen Dingen die Schönheit lernen und zu jener ewigen Schönheit wie auf Stufen kommen (...), von den schönen Körpern steigt er weiter zu den schönen Sitten, von den schönen Sitten zu den schönen Lehren und von den schönen Lehren trägt ihn noch die letzte Stufe zu jener einzigen Wissenschaft, die da ewige Schönheit begreift.“⁸⁵

Die Wirkung Diotimas auf den Mann, der vor der Begegnung im Hochgebirge nur sich selbst suchte und der überdies naturwissenschaftlich gebildet ist, zeigt die beabsichtigte Verlobung im Blick auf ‚den schönsten Berg, den es gibt‘ (Schrift 33), wie ‚Der Freund‘ seiner Mutter gesteht. Die Begegnung mit der Frau hat ihn für das Schöne der Natur empfänglich gemacht, hat aus dem ‚erhabenen Mann‘ einen kultivierten Menschen gemacht und damit den ethisch zwar hochwertigen, aber ästhetisch naiven Bergmenschen in den Zustand des Sentimentalen erhoben. Der Mann hat, so die filmische Botschaft, durch Diotima erkannt, daß sich Macht und Schönheit ergänzen, daß sie in der Natur und im Leben untrennbar verbunden sind. Anstatt an den profanen sportlichen Tätigkeiten eines Skiwettkampfs teilzunehmen, konzentriert er sich auf die Schönheit des heiligen Berges, der den Bund zwischen Diotima und ‚Dem Freund‘ stiften soll.

Bei A. Fanck verschmilzt der historische Gegensatz der idyllisch-schönen und der gewaltig-erhabenen Naturaneignung. Ebenso wie in seinen Personencharakterisierungen scheut er sich nicht, sich widersprechende Diskurse zur

⁸³ A. Fanck schreibt in einem 1937 verfaßten Aufsatz (siehe Fanck 1937 S.10), daß er den grossen Massen in den Städten ‚die Schönheit und Tragik der Bergwelt deshalb besonders gut zeigen könne, da er einerseits mit den Bergen verwachsen, andererseits aber ‚ein Kind der Industriestadt‘ sei.

⁸⁴ siehe Gleichen 1909 S.238

Charakterisierung eines Gegenstandes, in diesem Fall dem ästhetischen Bezug zur Natur, zu verwenden. A. Fanck setzt zwar die naturreligiöse Komponente als zentrales handlungsbestimmendes Moment ein, möchte aber auf das bekannte Schema von Idylle, Heimat und vorindustrieller Lebensform nicht verzichten. Dieser Diskurs hat durch die Lebensreformbewegung, durch Bildungsvereine, wie den ‚Dürerbund‘ oder durch Zeitschriften, wie den ‚Kunstwart‘, einen hohen Bekanntheitsgrad. Natur wird in den Diskursen eines gebildeten Mittelstandes eine Vorbildfunktion für das individuelle Verhalten und das gesellschaftliche Zusammenleben zugesprochen.

Dieser Bezug zur deutschen Klassik zeigt eine Problematik der ästhetischen Naturthematization in Fancks Film. In der Krise der bürgerlich-aufklärerischen Literatur um 1800, die einerseits durch die Kommerzialisierung des Buchmarktes und das Anwachsen einer Unterhaltungsliteratur und andererseits durch das Scheitern der ‚Französischen Revolution‘ mit dem sichtbaren Ausbruch von Partikularinteressen ihre Wurzeln hatte, entschieden sich die Weimarer Klassiker gegen die bürgerlich-aufklärerische Tendenz der Literatur. Sie verfolgten das Konzept der Abtrennung von Literatur und Politik und betrieben, wie Christa Bürger zusammenfaßt, die „Aufkündigung des historischen Auftrags, den die Literatur in der Epoche der Aufklärung zu erfüllen suchte: Als Teil gesellschaftlicher Praxis mitzuarbeiten am Projekt der Beförderung der Humanität.“⁸⁶ In einer durch Entfremdung und Zersplitterung gekennzeichneten Welt sollte nicht mehr die vernünftige Lebenspraxis, sondern die ästhetische Rezeption die sinnlich-geistige Doppelnatur des Menschen verwirklichen.⁸⁷ Die wahre Kunst, so F. Schiller, erfülle ihren Zweck, wenn sie das Wirkliche verlasse und rein ideell werde⁸⁸, oder in der Zusammenfassung von J. W. v. Goethe: „Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken.“⁸⁹ In diesem Sinn thematisiert A. Fanck Natur: In der ästhetischen Idealisierung tritt Natur in einen Gegensatz zur modernen Zerrissenheit, entfernt und befreit vom Alltag und kann die Funktion einer sinngebenden Instanz in einer profanen und nivellierenden Gesellschaft übernehmen, wobei im Gegensatz zum historischen Vorbild der kritische Gestus verschwunden ist.

A. Fanck partizipiert an einer Tradition der Naturdarstellung in der das ‚Natureschauspiel Gegenstand religiöser Verehrung‘⁹⁰ wird. S. Holsten charakterisiert mit diesen Worten zwei Bilder C. D. Friedrichs die auch für A. Fanck und Fidus direkte Vorbildfunktion hatten: ‚Der Wanderer über dem Nebelmeer‘ und ‚Frau in der Morgensonne‘. C. D. Friedrich nimmt in diesen stilbildenden Gemälden einen ‚Adorationsgestus der christlichen Sakralkunst‘⁹¹ auf und formt eine religiöse Haltung, die W. Hofmann mit dem Begriff ‚subjektives Pathos‘⁹² bezeichnet.

Mit dem Bezug zur deutschen Klassik und dem Gebrauch von Friedrichs Pathosformel als bevorzugtem Gestus ästhetischer Naturaneignung stellt A. Fanck seinen Film in eine Tradition, die mit dem Begriff ‚Innerlichkeit‘ treffend charakterisiert wird. Er bedeutet Rückzug in eine geistige Welt, in der die Sphäre menschlicher Arbeit, unlösbar verbunden mit ‚Konkurrenz, Feindseligkeit, Verantwortung, Mühsal, mit einem Schlage wie ausgelöscht‘⁹³ ist. Der Verkehr mit der Natur, schreibt L. Löwenthal, es ist hinzuzufügen: und mit einer idealistischen Kultur, erscheint „als Eintritt in den Bezirk menschlicher Freiheit“⁹⁴. Es verwundert nicht, daß die Aneignung von C. D. Friedrich durch den Nationalsozialismus über das Muster der Innerlichkeit von Friedrichs Naturauffassung als typische deutsche Eigenschaft lief. W. Hofmann resumierte: „Die ideologische Annexion versteckte sich unter dem Deckmantel eines Losungswortes, dessen pseudoreligiöser Klang beim unpolitischen Bildungsbürger Vertrauen erweckte, da er mit ihm schon längst seine nationale Identität bestritt. Das Wort heißt Innerlichkeit.“⁹⁵

Ist Ich-Stärkung durch vom gesellschaftlichen abwendende transzendenzsuchende Naturhinwendung eine Funktion der Fanckschen Naturpräsentation, die ohne weiteres in faschistischer Aneignung aufgehen konnte, so kann die Be-

⁸⁵ Gleichen 1909 S.239

⁸⁶ Bürger, Christa 1980a S.194

⁸⁷ siehe Schulte-Sasse 1980b S.109

⁸⁸ siehe Schulte-Sasse 1980b S.109

⁸⁹ zitiert nach Schulte Sasse 1980a S.30

⁹⁰ Holsten 1974 S.41

⁹¹ Hofmann 1974a S.12

⁹² Hofmann 1974a S.12

⁹³ Löwenthal 1937 S.296

⁹⁴ Löwenthal 1937 S.295

⁹⁵ Hofmann 1974a S.8

wanderung des unendlichen Meeres, der ungeheueren Felsenmassen, des gewaltigen Sturmes als Erlebnis menschlicher Geringfügigkeit als eine Vorübung zur Anerkennung des autoritären Staates durchgehen. L.Löwenthals für Knut Hamsun erarbeitete Einsicht gilt auch für A.Fancks Bergfilme: "In der modernen Natursehnsucht ist mit der Glorifizierung der eigenen Ohnmacht zugleich die der gewaltigen Übermacht verbunden. Die Beziehung zur Natur enthält auch das Abbild der Beziehungen zu den in der sozialen Sphäre wirkenden Gewalten: man identifiziert sich mit ihnen, indem man sie bewundert."⁹⁶

Mit seinem Film ‚Der heilige Berg‘ wählte A. Fanck nicht den Weg einer kritischen Auseinandersetzung mit den Schäden des Modernisierungsprozesses, sondern propagierte in einer Orientierung an vergangenen Zeiten eine Rückkehr zu einem ‚natürlichen Leben‘ und einem ‚natürlichen Körpergefühl‘. Dieses Denkschemata ignoriert, daß der Prozeß der Zivilisierung irreversibel und untrennbar mit dem modernen selbstbewußten Wirtschaftssubjekt und seinen vielfältigen Interdependenzen verbunden ist, und ideologisiert die Vergangenheit. Die Suche nach einem unverfälschten Zugang zu Natur, bzw. die Ableitung von Normen aus der Natur, hat in erster Linie die Funktion, die Beschädigungen des einzelnen bürgerlichen Subjektes zu kompensieren. Zu diesem Zweck wird das Andere dessen, was für die Verletzungen verantwortlich gemacht wird, zum Kriterium für Sinn und Ordnung erhoben. Die Apolegeten des ‚Zurück zur Natur‘ der zwanziger Jahre stehen in der Tradition der Formulierung eines Gegendiskurses zum instrumentell-technischen bzw. naturwissenschaftlich-rationalen Naturdiskurs und zum Prozeß der Modernisierung, d.h. gegen die Beherrschung innerer und äußerer Natur, gegen die ökonomisch-industrielle Ausbeutung von Natur, gegen die Kolonisierung von Zeit und Raum, gegen die Mobilisierung und Beschleunigung und gegen die Mediatisierung der Erfahrung. In diesem Diskurs rücken die Verluste in das Zentrum der Wahrnehmung. Damit könnte er ein sinnvolles und notwendiges Korrektiv zum Modernisierungsdiskurs sein. Diese Chance wird in A. Fancks Film ‚Der heilige Berg‘ vertan – anstatt einer ‚Naturflucht als Kritik‘⁹⁷ propagiert er eine ‚Naturflucht als Anbetung‘⁹⁸ und wird zum aktiven Produzenten eines Lebensgefühls und einer Weltanschauung auf das der Nationalsozialismus aufbauen kann. Diese Aktivität A.Fancks darf nicht als ein intentionaler Faschismusbezug mißverstanden werden, A.Fanck kann nicht für das verantwortlich⁹⁹ gemacht werden, was an nationalsozialistischem Propagandapotentiale in seinen Filmen steckte. Selbst S.Kracauer, der 1947 die direkte Verbindung zwischen A.Fancks Wolkendarstellungen und L.Riefenstahls Verwendung von Wolkenbildern zur Mystifizierung A.Hitlers herstellt, bewundert in seiner Kritik von 1927 die Wolkenaufnahmen: „Auch das Wallen der Wolkenschübe ist mustergültig verzeichnet.“¹⁰⁰ Eine ideologische Komponente der Fanckschen Naturdarstellung war ihm zu diesem Zeitpunkt entgangen: die Anthropomorphisierung großartiger Natur, denn tatsächlich besteht in A.Fancks Verwendung der wallenden Wolkenschübe als Abschluß der Matterhornbegegnung ‚Des Freundes‘ und Diotimas das direkte Vorbild pathetischer Glorifizierung des Menschen durch die Natur – das Erhabene schlägt um ins Lächerliche.

Im Sinne Kracauers ist A.Fanck mit seinen Filmen ein sehr gutes Beispiel für die ‚tiefenpsychologischen Dispositionen‘ die zu Hitler führen¹⁰¹. Fancks Angebot eines ‚geistigen Obdachs‘¹⁰² für die ‚Jungen und Intellektuellen‘ sehe ich in der Konstruktion einer idealen Männlichkeit, basierend auf einer am militärischen Drill orientierten autoritären Charakterstruktur. Dieser eingeschränkte Männlichkeitstypus, der sich in Ermangelung ‚substantiellerer Ideale‘¹⁰³ einem Heldentum und der Kameradschaftstreue der Männerbünde blind verbunden fühlt, ist die ideale Basis für eine autoritäre Staats- und Menschenführung. A.Fanck verknüpft diesen ‚heroischen Idealismus‘, auch hier hat meine

⁹⁶ Löwenthal 1937 S.298

⁹⁷ Die von E. Rentschler für Fanck ins Feld geführte Naturthematization in Blochs Aufsatz ‚Alpen ohne Fotografie‘ (siehe Einleitung) enthält dieses kritische Potential. Im Gegensatz zu Rentschler werte ich Fancks Naturdarstellung als eine Sammlung von Schemata, die durchgängig die reaktionären politischen Positionen stärkten.

⁹⁸ Leo Löwenthal beschreibt diesen Prozeß der Verdrängung und Flucht, in der ich die Filme Fancks verorte, prägnant am Beispiel von Knut Hamsun. Siehe Löwenthal 1937 S.295

⁹⁹ Die Verantwortung des Kulturproduzenten A.Fanck für seine Filme beginnt in dem Moment des Mißbrauchs, wo eine Distanzierung nötig gewesen wäre. Spätestens in der Aufarbeitung im Nachkriegsdeutschland wäre eine selbstkritische Stellungnahme zum faschistischen Potential seiner Naturdarstellung nötig gewesen. A.Fanck ist aus meiner Sicht verantwortlich für die nicht geleistete Aufarbeitung einer Mitschuld am Faschismus.

¹⁰⁰ Kracauer 1927 S.400

¹⁰¹ siehe Einleitung, Kapitel 1.2.1

¹⁰² Ich beziehe mich im Folgenden auf die Kracauerpassage in meiner Einleitung, Kapitel 1.1.2

¹⁰³ Auch in diesem Punkt treffen die Beschreibungen Kracauers das zentrale Moment.

Arbeit eine Bestätigung der zeitgenössischen Einschätzung Kracauers ergeben, mit einem ‚Antirationalismus, den die Nazis ausschachten konnte‘. A.Fanck stellt den Menschen nicht als ein Produkt der Gesellschaft dar, im Gegenteil versucht er alles zu eliminieren, was an eine Gesellschaftlichkeit der Protagonisten erinnern könnte, sondern als Inkarnationen reiner, wildesten, unbezwingbarer Natur. Dieser Naturverhaftetheit ist der Fancksche Mensch schicksalhaft ausgeliefert. Das gesellschaftskritische Moment das in der Anlehnung an die Lebensreformbewegungen¹⁰⁴ besteht, verschwindet durch den Extremismus der Bezugnahme: nicht die Kritik an einer disziplinierenden Körperkultur, gegen die sich die Apologeten des Ausdruckstanzes auch wendeten, wird bei Fanck expliziert, sondern der Bezug zu einem kosmischen Wertesystem.

¹⁰⁴ Lebensreform enthielt eine Vielzahl von gesellschaftskritischen Impulsen deren politische Stoßrichtung nicht immer eindeutig war. Erst die Verbindung mit radikaler Rationalitätskritik, rassischer Naturableitungen und dem heroischen Männlichkeitsideal bringt diese Bewegungen in die Nähe nationalsozialistischer Weltanschauung.

Literatur:

- Addison, Joseph/ Stelle, Richard (Hrsg.) 1967: *The Spectator*, in four Vols. ed. by Gregory Smith, New York, Vol. III, Nr. 411-421
- Allgeier, Sepp 1931: *Die Jagd nach dem Bild. 18 Jahre als Kameramann in Arktis und Hochgebirge*, Stuttgart
- Altenberg, Peter 1914: *Wintersport*, in: *Der Kunstwart*, Jahrgang 27, Heft 9
- Altenlohe, Emilie 1914: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena
- Anonym 1913: *Ein Wort an die deutschen Theaterbesitzer*, in: *Erste Internationale Film-Zeitung*
- Anonym 1921: *Natur im Film*, in: *Der Film*, Berlin 6.Jg., Nr. 39 vom 25.9.1921, S.30. Abgedruckt bei Kreimeier 1972
- Anonym 1924: *Rezension in der Vossische Zeitung*, Berlin, Nr. 228, 14.5.1924, Morgenausgabe. Abgedruckt bei Kreimeier 1972
- Anschau, Frank 1924: *Rezension in: Die Weltbühne*, Berlin, 20.Jg., Nr.25, 1924
- Aquin, Thomas von 1958: *Die Ehe*, in: *Die deutsche Thomas-Ausgabe*, Bd.33, Heidelberg 1958
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan 1994: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*, in: K.Merten/S.J.Schmidt/S.Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien*, Opladen
- Assmuth, Eduard J. 1976: *Reise durch Deutschland und die Schweiz 1815/16*, Marburg
- Aufmuth,U. 1988: *Zur Psychologie des Bergsteigens*, Frankfurt
- Ausst. Kat. 1973: *Maetige Schweiz*, Kopenhagen
- Ausst. Kat. 1974: *Schweiz im Bild - Bild der Schweiz?*, Aarau
- Aust. Kat. 1977: *Die Alpen in der Schweizer Malerei*, Chur
- Avenarius, Ferdinand 1908: *Vom Wege in die Natur*, in: *Der Kunstwart*, Jahrg. 21, 1.Septemberheft 1908, Heft 23
- Avenarius, Ferdinand 1910: *Akkorde sehen*, in: *Der Kunstwart*, Jahrg. 24, 1.Oktoberheft 1910, Heft 1
- Avenarius, Ferdinand 1910: *Hotelfrechheit*, in: *Der Kunstwart*, Jg. 23, 21. Heft
- Avenarius, Ferdinand 1912: *Zur Bekämpfung der Frauenemanzipation*, in: *Der Kunstwart*, Jahrgang 25, Heft 20
- Avenarius, Ferdinand 1913: *Reisen*, in: *Der Kunstwart*, Jahrgang 26, Heft 19
- Avenarius, Ferdinand 1914: *Urlaub*, in: *Der Kunstwart*, Jahrgang 27, Heft 18
- Bachthaler, Heinrich 1819: *Schweizerreise eines Kempter Bürgers im Juli 1819*
- Balázs, Béla 1924: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: *ders.: Schriften zum Film Bd.1*, herausgegeben von H.H.Diederichs, W.Gersch, M.Nagy, München
- Balázs, Béla 1931: *Der Fall Dr. Fanck*, in: *ders.: Schriften zum Film, Band 2, S.287ff*, Budapest 1984
- Bartning, Adolf 1910: *Die Alpen einst und jetzt*, in: *Der Kunstwart*, Jg. 23, 22. Heft
- Bätschmann, Oskar 1989: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln
- Baudry, Jean-Luis 1975: *Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression des réalités*, in: *Communications*, Nr.23 (in Englisch: *ders., The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in cinema*, in: Rosen, Philipp (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideologie*, New York 1986)
- Baumgartner, E. 1985: *Situation und Geschichte des Films in Südtirol*, in: *Südtiroler Filmwoche in Wien. Luis Trenker Retrospektive vom 2.-24.3.1985*
- Bausinger Hermann 1990: *Heimat in einer offenen Gesellschaft*, in: *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven*, hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung
- Baxmann, Inge 1988: *Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der*

- Kultur der zwanziger Jahre, in: H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hrsg.), Materialität der Kommunikation, S.360-376, Frankfurt, 1. Auflage
- Becker-Cantarino, Bärbel 1979: Priesterin und Lichtbringerin. Zur Ideologie des weiblichen Charakters in der Frühromantik, in: Wolfgang Paulsen (Hrsg.): Die Frau als Heldin und Autorin, Bern/München
- Begemann, Chr. 1984: Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den dt. Kunsttheorien des 18. Jh., in: Deutsche Vierteljahresschrift
- Begemann, Christian 1987: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt
- Bender, Ewald 1909: Von den Wirkungen großer Natur, in: Der Kunstwart, Jahrg. 22, 1.Septemberheft 1909, Heft 23
- Benwell, Gwen/Waugh, Arthur 1962: Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen, Hamburg
- Berg, Jan 1989: Die Bühnenschau - ein vergessenes Kapitel der Kinoprogrammgeschichte, in: Knut Hickethier (Hrsg.): Filmgeschichte schreiben, Berlin
- Berg-Ganschow, U./Jacobsen, W. (Hrsg.) 1987: Film ... Stadt ... Kino ... Berlin, Ausstellungskatalog der Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin Berlin
- Bias-Engels, Sigrid 1988: Zwischen Wandervogel und Wissenschaft. Zur Geschichte von Jugendbewegung und Studentenschaft 1896-1920, Köln
- Biese, Max 1925: Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten
- Bloch, Ernst 1927: Über Naturbilder seit Ausgang des 19. Jahrhunderts, in: Literarische Aufsätze, Frankfurt 1984
- Blüher, Hans 1912: Wandervogel - Geschichte einer Jugendbewegung, Erster Teil: Heimat und Aufgang, Berlin
- Blüher, Hans 1914: Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen
- Blüher, Hans 1920: Erotisches Phänomen
- Blüher, Hans 1924: Führer und Volk in der Jugendbewegung
- Blumenberg, Hans 1965: Die kopernikanische Wende, Frankfurt
- Blumenberg, Hans 1966: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt
- Blumenberg, Hans 1984: Der Prozeß der theoretischen Neugierde, Frankfurt, 3.Auflage
- Bode, R. 1925: Ausdrucksgymnastik, München, 3.Auflage
- Bode, Rudolf 1913: Aufgaben und Ziele der Rhythmischen Gymnastik, München 1933
- Bode, Rudolf 1923: Rhythmus und Körpererziehung, Jena
- Boehn, Max von 1925: Der Tanz
- Bogumil, Sieghild 1978: Die Parkkonzeption bei J. J. Rousseau oder die Natur als Lenkung und Ablenkung. in: Park und Garten im 18. Jahrhundert, Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd.2, S.100-112, Heidelberg
- Böhme, F. 1926: Tanzkunst, Dessau
- Böhme, Gernot 1983: Was ist sozialkonstituierte Natur, in: Ökonomie 3/83, S.27ff
- Böhme, G. 1985: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen, Frankfurt
- Böhme, G. 1985a: Die Reproduktion von Natur als gesellschaftliche Aufgabe, in: Böhme, G./Schramm, E. (Hrsg.), Soziale Naturwissenschaft. Wege zu einer Erweiterung der Ökologie, Frankfurt,
- Böhme, G. 1987: Bedingungen gegenwärtiger Naturphilosophie, in: O.Schwemmer (Hrsg.), Über Natur. Philosophische Beiträge zum Naturverständnis, Frankfurt
- Böhme, G. 1989: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt
- Böhme, G. 1990: Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. in: Information Philosophie 4, 1990, S.5-17.

- Böhme, G. 1992: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt
- Böhme, Hartmut (Hrsg.) 1988: Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt
- Böhme, H. 1988a: Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers, in: Hartmut Böhme (Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt
- Böhme, G./Böhme, H. 1983: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung der Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt
- Böhme, G./Schramm, E. (Hrsg.) 1985: Soziale Naturwissenschaft. Wege zu einer Erweiterung der Ökologie, Frankfurt
- Böhme, G./Grebe, Jürgen 1985: Soziale Naturwissenschaft. Über die wissenschaftliche Bearbeitung der Stoffwechselbeziehung Mensch-Natur, in: Böhme, G., Schramm, E. (Hrsg.), Soziale Naturwissenschaft. Wege zu einer Erweiterung der Ökologie, Frankfurt
- Boileau-Despréaux, Nicolas 1674: L'art poétique, hrsg. und übersetzt von H.L. Arnold, Stuttgart 1967
- Bölsche, Wilhelm 1902: Das Liebesleben in der Natur, 3 Bände
- Bommersheim, Elly 1981: ... bis es mir zu bunt wurde (Lebenserinnerungen, St. Michael)
- Borinski, Fritz/Milch, Werner 1967: Jugendbewegung. Die Geschichte der deutschen Jugend 1896-1933, Frankfurt
- Borst, Arno 1974: Alpine Mentalität und europäischer Horizont, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, 92. Heft, Friedrichshafen, S.1-46
- Bourdieu, Pierre 1983: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt, 2. Auflage
- Bourdieu, P. 1985: Sozialer Raum und >Klassen< / Leçon sur la leçon, Frankfurt, 1985, 1. Auflage
- Bourdieu, P. 1987: Die feinen Unterschiede, Frankfurt, 1987
- Bourquin, Marcus 1968: Die Schweiz in alten Ansichten und Schilderungen, Konstanz
- Bovenschen, Silvia 1977: Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos, in: Becker/Bovenschen, Brackert u.a.: Aus der Zeit der Verzweigung, Frankfurt
- Bovenschen, S. 1979: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt
- Brandlmeier, Thomas 1984: Arnold Fanck, in: CineGraph, herausgegeben von Hans-Michael Bock, München
- Braudel, Fernand 1977: Geschichte und Sozialwissenschaften. Die longue durée, in: M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a.: Schrift und Materie der Geschichte, Frankfurt
- Brieger, Lothar 1922: Die Romantik als Heilmittel, in: Der Kunstwart, Jahrgang 35, Heft 6
- Brod, Max 1909: Kinematographentheater, in Neue Rundschau, Jg.20, 1909, abgedruckt in Kaes 1978 S.39f
- Brückner, Wilhelm 1936: Der Führer in seinem Privatleben. Von Obergruppenführer Wilhelm Brückner, in: Adolf Hitler. Bilder aus dem Leben des Führers. Herausgegeben vom Cigaretten-Bilderdienst. Altona/Bahrenfeld 1936
- Brunner 1912: Die dramatische Kunst des Kinematographen, in: Die Hochwacht. Monatschrift zur Bekämpfung des Schundes und Schmutzes, Heft 8, Berlin, 1912.
- Buchholz, K. o.J.: Religiöse Kräfte in der deutschen Jugendbewegung, Leipzig/Berlin
- Bülow, P. 1923: Friedrich Lienhard. Der Mensch und das Werk, Leipzig
- Burckhardt, Jacob 1976: Die Kultur der Renaissance in Italien, 10. Auflage, Stuttgart
- Bürger, Christa 1980a: Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland, in: Christa Bürger, Perter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, Frankfurt
- Bürger, C. 1980b: Tradition und Subjektivität, Frankfurt
- Bürger, C. 1982: Die Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze, in: Christa Bürger, Perter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt

- Burke, Peter 1987: Stärken und Schwächen der Mentalitätengeschichte, in: Ulrich Raulff (Hrsg.): Mentalitätengeschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse, Berlin
- Burke, P. 1988: Die Renaissance in Italien, München
- Busch, Bernd 1989: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München
- Busse-Wilson, Elisabeth 1919: Die Frau und die Jugendbewegung, in: Werner Kindt (Hrsg.) 1963: Grundschriften der deutschen Jugendbewegung, Düsseldorf/Köln
- Carus, C.G. 1972: Brief über die Landschaftsmalerei, hrsg. von D.Kuhn, Heidelberg
- Cesana, Angelo 1962: Felix Helvetia. Reisen in der Schweiz, München
- Chartier, Roger 1987: Intellektuelle Geschichte und Geschichte der Mentalitäten, in: Ulrich Raulff (Hrsg.): Mentalitätengeschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse, Berlin
- Clark, K. 1958: Das Nackte in der Kunst
- Comolli, Jean-Louis 1971/72: "Technique et idéologie", in: Cahiers du cinéma, Nr.229 (Mai 1971) bis Nr.241 (September/Okttober 1972) (in Englisch: ders., Technique and Ideology. Camera, Perspektive, Depth of Field (Part 1), in: Film Reader, No.2, Evanston 1977; ders., Technique and Ideology. Camera, Perspektive, Depth of Field (Part 3 und 4), in: Philip Rosen (Hrsg.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader, New York 1980 und als Zusammenfassung: ders.: Machines of the Visible, in: Teresa de Lauretis/S.Heath (Hrsg.): The Cinematic Apparatus, London 1980)
- Coxe, William 1781-1791: Briefe über den natürlichen, bürgerlichen und politischen Zustand der Schweiz, 2 Bde., Zürich, 1781-1791
- Dennis, J. 1943: Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct.25, 1688. in: The Critical Works of John Dennis. Edited by Edward Niles Hooker, Vol.II 1711 1729. Baltimore 1943
- Döblin, Alfred 1909: Das Theater der kleinen Leute, in: Das Theater, Jg.1, 1909, S.191-192, abgedruckt in Kaes 1978 S.37f
- Dohm 1798: Weiblichkeit - Natur oder Kultur?, in: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): Zur Psychologie der Frau, Frankfurt
- Douglas, Mary 1986: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur, Frankfurt
- Duncun, Isadora 1903: Der Tanz der Zukunft, . Zitiert nach Jost Hermand, Meister Fidus, S.78
- Dürr, Hans Peter 1978: Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt
- Dux, Günter 1982 Die Logik der Weltbilder, Frankfurt
- Dux, Günter 1989: Die Zeit in der Geschichte, Frankfurt
- E.H. 1924: Rezension in Berliner Tageblatt, 53.Jg., Nr. 236, 1924, Morgen-Express-Ausgabe
- E.W. 1913: Herdenreisen, in: Der Kunstwart, Jahrgang 26, Heft 19
- Ebel, Johann Gottlieb 1793: 'Anleitung auf die nützlichste und genußvollste Art die Schweiz zu bereisen'
- Ebel, J. G. 1798: Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz, Leipzig, 1.Band
- Ebel, J.G. 1802: Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz, Leipzig, 2.Band
- Eberle, Mathias 1986: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen
- Eggebrecht, Axel 1927: Rezension des 'Der heilige Berg', in: 'Die Weltbühne' vom 11.1.27
- Einem, Herbert von 1978: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840, München
- Elias, Norbert 1975: Die höfische Gesellschaft, Darmstadt
- Elias, N. 1976/1 und 2: Der Prozeß der Zivilisation, Band 1 und 2, Frankfurt
- Elias, N. 1990: Studien über die Deutschen, Frankfurt

- Erasmus von Rotterdam 1968: Handbüchlein eines christlichen Streiters, in: ders. Ausgewählte Schriften, Darmstadt
- Fanck, Arnold 1926: Der heilige Berg. Ein romantisches Drama aus der Natur, Privatdruck
- Fanck, A. 1931: Im Kampf mit dem Berge, Privatdruck
- Fanck, A. 1935: Nachruf auf Beni Führer, in: Film Kurier vom 27.2.1935, Berlin
- Fanck, A. 1937: Film-Utopien: in Der Deutsche Film Nr. 1 Juli 1937
- Fanck, A. 1942: Der Kultur-Spielfilm, in: Nationalsozialistische Monatsheft, München, 13.Jg., Heft 147, Juni 1942, S.361ff. Abgedruckt bei Kreimeier 1972
- Fanck, A. 1946: Erinnerungen an die Zeit unserer ersten Berg- und Sportfilmgesellschaft in Freiburg, in: ders.: Wir bauen die Freiburger Berg- und Spotfilm GmbH wieder auf!, Privatdruck, Freiburg
- Fanck, A. 1973: Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt, München
- Fernow, C. L. 1806: Über Landschaftsmalerei, in: Römische Studien, Bd.2, Zürich
- Fischer, Lutz 1976: »Naturzauber, warenwirtschaftlich und poetisch«, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik VIII/2, Bern, 1976, S.49-76
- Fischer, L. 1996: Arbeit an der Natur
- Fischer, L. 1997: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, in: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediengeschichte des Films, Band 1
- Fischer, Lutz/Jarchow, Klaas 1987: Die soziale Logik der Felder und das Feld der Literatur, in: Sprache im technischen Zeitalter, 25.Jahrgang, Juni 1987
- Foucault, Michel 1977: Ein Spiel um die Psychoanalyse, in: ders.: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978
- Foucault, Michel 1983: Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt
- Frecot, J. u.a. 1972: Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München
- Frevert, Ute (Hrsg.) 1988: Bürgerinnen und Bürger - Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, Göttingen
- Frevert, U. 1979: Vom Klavier zur Schreibmaschine. Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisung am Beispiel der weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik, in: Kuhn, Annette/Schneider, Gerhard (Hrsg.): Frauen in der Geschichte, Düsseldorf
- Frevert, U. 1986: Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt
- Frevert, U. 1990: "Wo du hingehst ..." - Aufbrüche im Verhältnis der Geschlechter. Rollentausch anno 1908, in: A.Nitschke u.a. 1990: Jahrhundertwende Bd.2, Reinbek
- Friedell, Egon 1912: Prolog vor dem Film, in: Blätter des deutschen Teaters 2, S.509ff
- Friedrich, Caspar David 1958: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von S. Hinz, München
- Gabel, Ben 1992: Der ewige Traum, , in: Film und Kritik Heft 1: Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur in deutschen Bergfilm, Frankfurt
- Gall, Lothar 1989: Bürgertum in Deutschland, Berlin
- Gäng, Peter 1785: Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Salzburg
- Garve, Christian 1798: Ueber einige Schönheiten der Gebirgsgegenden, in: ders. 1800: Vermischte Aufsätze ..., 2. Teil
- Garve, Christian Ueber einige Schönheiten der Gebirgsgegenden, in: ders.: Popularphilosophische Schriften, 2 Bde., hg. von Kurt Wölfel, Stuttgart, 1974, Bd. 2, S.1067-1114
- Gaupp, R. / Lange, K. 1912: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel, München, Dürerbund-Flugschrift 100
- Gawlick, G.: Naturalismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, S.517ff

- Gay, Peter 1985: Hunger nach Ganzheit, in: Michael Stürmer (Hrsg.): Die Weimarer Republik, Königstein
- Geismeyer, Willi 1984: Die Malerei der deutschen Romantiker, Dresden
- Gerth, H. 1935: Die geschichtliche Lage der bürgerlichen Intelligenz um die Wende des 18. Jahrhunderts, Frankfurt.
- Geßner, Salomon 1756: An den Leser der Idyllen von 1756
- Giese, Fritz 1922: Körperkultur und Erziehung, in: Hagemann, Hedwig/Giese, Fritz: Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst, Leipzig/Zürich
- Gleichen, Alexander von 1909: Schiller und die ästhetische Kultur, in: Der Kunstwart, Jahrg. 23, 2.November 1908, Heft 4, S.231-242
- Gnauck-Kühne, Elisabeth 1910: Ehe und Beruf, in: Der Kunstwart, Jahrgang 23, Heft 7
- Goebbels, Joseph 1929: Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern, München
- Goethe, J.W. 1955: Goethe über die Natur, Frankfurt
- Gottsched, Johann Christoph 1751: Versuch einer Critischen Dichtkunst, Darmstadt 1962
- Gräff, Ludwiga 1918/19: Sein Degen und seine Laute, in: Neues Leben 13, 1918/19
- Grimminger, Rolf 1980: Die Utopie der vernünftigen Lust, in: C.Bürger u.a. (Hrsg.): Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, Frankfurt
- Groethuysen, Bernhard 1927: Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich, Frankfurt 1976
- Groh, Dieter/Groh, Ruth 1991: Zur Entstehung und Funktion der Kompensationsthese, in: dies.: Weltbild und Naturaneignung, Frankfurt
- Groh, D./Groh, R. 1989: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung, in: H.-D. Weber (Hrsg.), Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs, Konstanz
- Groh, D./Sieferle, R. P. 1981: Naturerfahrung und Bürgerliche Gesellschaft, Gesellschaftstheorie, in: Merkur, Jg.35, 1981, S.663-675
- Großklaus, Götz 1983: Der Naturraum des Kulturbürgers, in: Götz Großklaus/Ernst Oldemeyer (Hrsg.): Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur, Karlsruhe
- Großklaus, G. 1992: Natur und Naturdiskurse im Prozeß der Modernisierung: Utopie -Flucht - Widerstand - Simulation, in: ders. 1993: Natur - Raum. Von der Utopie zur Simulation, München
- Hablik, W. 1918: Ehrfurcht vor Natur, in: Beiheft zu der Ausstellung "Wenzel und Elisabeth Hablik - Malerei und Webarbeiten" im Altonaer Museum im Juli 1918
- Häfker, Hermann 1913: Kino und Kunst, Mönchengladbach
- Häfker, H. 1915: Der Kino und die Gebildeten, Mönchengladbach
- Häfker, H. 1925: Wanderkunst, in: Der Kunstwart, Jahrgang 38, Heft 10
- Hagemann, Carl 1922: Tanz und Gymnastik, in: Hagemann, Hedwig/Giese, Fritz 1922: Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst, Leipzig/Zürich
- Halem, Gerhard Anton von 1791: Blicke auf einen Theil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bey einer Reise vom Jahre 1790, Hamburg
- Haller, A.v. 1729: Die Alpen, Stuttgart 1965
- Harms, R. 1926: Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig
- Harms, R. 1927: Kulturbedeutung und Kultur Gefahren des Films, Karlsruhe
- Hausen, Karin 1976: Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere", in: Conze, Werner (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart
- Hauser, Arnold 1975: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München

- Hausmanninger, Thomas 1992: Kritik der medientheoretischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert, München
- Heinemann, Fritz 1929: Neue Wege der Philosophie, Leipzig
- Heinisch, Klaus J. 1981: Der Wassermensch. Entwicklungsgeschichte eines Sagenmotivs, Stuttgart
- Helbing, J. 1970: Albrecht von Haller als Dichter
- Held, Hans 1931: Der Fanck-Film der Aafa, in: Film-Kurier, Berlin, 13.Jg., Nr.28, 3.2.1931
- Henning, H. 1972: Das westdeutsche Bürgertum in der Epoche der Hochindustrialisierung, 1860-1914, Teil 1, Wiesbaden, S.5-38
- Hepp, Carola 1987:Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende, München
- Herbert, Ulrich 1990: Tradition des Rassismus, in: Lutz Niethammer u.a.: Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, Frankfurt
- Hermant, Jost 1971: Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils, in: ders.: Der Schein des schönen Lebens, Frankfurt
- Hermant, J. 1971a: Meister Fidus, in: ders.: Der Schein des schönen Lebens, Frankfurt
- Hermant, J. 1991: Grüne Utopien in Deutschland, Frankfurt
- Hermann, K. 1910: Auf dürrer Heide, in: Der Kunstwart, Jg. 23, 19. Heft
- Hickethier, Knut 1991: Apparat-Dispositiv-Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens, in: Hickethier,K./Zielinski,S. (Hrsg.), Medien/Kultur, Berlin
- Hiebeler, Toni 1962: Dunkle Wand am Matterhorn, Frankfurt/Wien
- Hinz, Sigrid 1974: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2.Aufl., München 1974
- Hirschfeld, C.C.L. 1779-1785/I-V: Theorie der Gartenkunst, 5 Bände in 2 Bänden, Hildesheim/New York 1973
- Hoerster, Norbert 1969: Zum Problem der Ableitung eines Sollens aus dem Sein in der analytischen Moralphilosophie, in: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie, Nr.55, S.11-39
- Hoffmann, P. Th. 1920: Wo ist Eros geblieben?, in: Der Kunstwart, Jahrgang 33, Heft 10
- Hoffmann, R. St. 1926: Tanz als Krankheit, in: Stefan, Paul (Hrsg.): Tanz in dieser Zeit, Wien/New York
- Hofmann, Werner 1974: Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung, in: Hofmann, Werner 1974 (Hrsg.): C.D.Friedrich 1774-1840, Ausstellungskatalog, München
- Hofmann, Werner 1974a: Vorwort des Herausgebers, in: Caspar David Frierich und die deutsche Nachwelt, hrsg. von Werner Hofmann, Frankfurt 1974
- Hofmann, W. Anhaltspunkte1989: Anhaltspunkte, Frankfurt
- Hofstätter, R. 1924: Die rauchende Frau, Wien/Leipzig, 1973
- Holling, E. / Kempin, P. 1989: Identität, Geist und Maschine, Reinbek
- Holsten, Siegmund 1974: Friedrichs Bildthemen und die Tradition, in: Hofmann, Werner 1974 (Hrsg.): C.D.Friedrich 1774-1840, Ausstellungskatalog, München
- Horkheimer, Max 1934: Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie, in: ders. (Hrsg.): Zeitschrift für Sozialforschung Jahrgang 3 1934 Heft 1
- Horváth, Szilvia 1987: Reorganisation der Geschlechterverhältnisse, in: Ausstellungskatalog: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin
- Hübel, Paul 1926: Führerlose Gipfelfahrten, Stuttgart 1946
- Huch, Rudolf 1912: Eros, in: Der Kunstwart, Jahrgang 25, Heft 11
- Humboldt, W.von: Sein Leben und Wirken, dargestellt in Briefen, Tagebüchern und Dokumenten der Zeit, ausgewählt von Rudolf Freese, Verlag der Nation, VOB National, Berlin, o.J.

Hume, David 1740: Ein Traktat über die menschliche Natur, Hamburg 1989

Huse, N. / Wolters, W. 1986: Venedig: die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590, München

Huster, Gabriele 1987: Die Verdrängung der femme fatale und ihrer Schwestern, in: Ausstellungskatalog: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin

Huyssen, A. 1981: Das Versprechen der Natur. Alternative Naturkonzepte im 18. Jahrhundert, in: R. Grimm und J. Hermand (Hrsg.): Natur und Natürlichkeit, Königstein/Ts, S.1-18

Jacobs, Thomas 1992: Visuelle Traditionen des Bergfilms: Von Fidus zu Friedrich oder Das Ende bürgerlicher Fluchtbewegungen im Faschismus, in: Film und Kritik Heft 1: Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur in deutschen Bergfilm, Frankfurt

Janz, Rolf-Peter 1985: Die Faszination der Jugend durch Rituale und sakrale Symbole. Anmerkungen zu Fidus, Hesse, Hofmannsthal und George, in: Thomas Koebner/Rolf-Peter Janz/Frank Trommler (Hrsg.) 1985: >Mit uns zieht die neue Zeit<. Der Mythos Jugend, Frankfurt

Jauß, Hans-Robert (Hrsg.) 1968: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München

Jauß, H. R. 1984: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt

Jong, Gerrit de 1992: Umweltschutz - ein Grundrecht des Menschen oder ein Eigenrecht der Natur, Hamburg,

Jünger, Ernst o.J.: Vorwort, in: ders.: Der Kampf um das Reich, 2.Auflage

Jünger, F.G. 1926: Der Aufmarsch des Nationalismus, Leipzig

Jutz, Gabrielle/Schlemmer, Gottfried 1989: Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung. Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen, in: Knut Hickethier (Hrsg.): Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden, Berlin

Kaes, Anton 1991: Aspekte einer neuen deutschen Filmgeschichte, Berlin

Kagel, Martin 1993: Widersacher des Fortschritts. Zu Ludwig Klages' ökologischem Manifest "Mensch und Erde" (1913), in: Jost Hermand (Hrsg.): Mit den Bäumen sterben die Menschen, Köln

Kersting, Rudolf 1989: Wie die Sinne auf die Montage gehen, Frankfurt

Keiper, Jürgen 1992: Alpträume in Weiß, in: Film und Kritik Heft 1: Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur in deutschen Bergfilm, Frankfurt

Keiper, J. 1992a: Zur Naturdarstellung bei Arnold Fanck, Magisterarbeit, vorgelegt an der Johann Wolfgang Goethe-Universität am Institut für Deutsche Sprache und Literatur II

Ketelsen, Uwe-K. 1977: Naturpoesie als Medium bürgerlicher Ideologiebildung im frühen 18. Jahrhundert. Bartholde Hinrich Brockes' Die kleine Fliege, in: Norbert Mecklenburger (Hrsg.): Naturlyrik und Gesellschaft, Stuttgart

Ketelsen, Uwe-K. 1985: >Die Jugend von Langemarck<. Ein poetisch-politisches Motiv der Zwischenkriegszeit, in: Thomas Koebner/Rolf-Peter Janz/Frank Trommler (Hrsg.) 1985: >Mit uns zieht die neue Zeit<. Der Mythos Jugend, Frankfurt

Kienzl, Hermann 1911/12: Theater und Kinematograph, in: Der Strom 1, S.219ff

Kinematograph Nr.1035 vom 19.12.1926, Der heilige Berg

Klages, Ludwig 1913: Mensch und Erde, in: ders. Mensch und Erde. Gesammelte Abhandlungen, Stuttgart 1973

Klages, Ludwig 1922: Vom kosmogonischen Eros, in: Sämtliche Werke, hrsg. von Ernst Frauchinger, Bd.3, Bonn, 1974, S.353-497

Klages, L. 1929: Der Geist als Widersacher der Seele

Klages, L. 1974: Sämtliche Werke mit einem Kommentar von Hans Eggert Schröder, Bonn

Klein, Gabriele 1992: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim

Klein, R. 1896: Fidus, in: Gesellschaft 12, 3 (1896), S.1006

Kleinspehn, Thomas 1989: Der flüchtige Blick, Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek

- Kleßmann, E. 1991: Die deutsche Romantik, Köln 1991, 5.Auflage
- Knapp, Gottfried 1976: Im Bann der extremen Landschaften, in: Süddeutsche Zeitung 10./11.1976
- Knebel, Hans-Joachim 1960: Soziologische Strukturwandlungen im modernen Tourismus, Stuttgart
- Knops, Tilo R. 1990: Bezwingergeist. Zu einem angelsächsischen Versuch, den deutschen Bergfilm zu retten, in: medium 4/90
- Koch, W. 1970: Diesseits von Gut und Böse. Zur 50. Wiederkehr des Todestages von Ludwig Ganghofer, in: Monat, Jg.22 1970, H.262, S.77-84
- Kopp, Peter F. 1991: Natur und Berge - erforscht, erlebt und angebetet, in: R.P.Sieferle (Hrsg.): Natur. Ein Lesebuch, München
- Koreska-Hartmann, Linda 1969: Jugendstil - Stil der Jugend, München
- Koschorke, Albrecht 1990: Die Geschichte des Horizonts. Grenzen und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt
- Koselleck, Reinhard 1966: Staat und Gesellschaft in Preußen 1815-1848, in: H.-U.Weehler (Hrsg.), Moderne deutsche Sozialgeschichte, Köln
- Kosing, A./Löther, R 1978: Natur, in: H.Hörz u.a. (Hrsg.): Wörterbuch Philosophie und Naturwissenschaften, Berlin S.628-630
- Krabbe, W. R. 1974: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode, Göttingen
- Kracauer, S. 1923: Die Wissenschaftskrisis, in: ders. 1977: Ornament der Masse, Frankfurt
- Kracauer, S. 1927: 'Der heilige Berg', in: Frankfurter Zeitung vom 4.3.1927, in: ders. 1984: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt
- Kracauer, S. 1927a: Das Ornament der Masse, in: FZ 9./10.6.1927, in: ders. 1977: Das Ornament der Masse, Frankfurt
- Kracauer, S. 1927b: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, in: FZ 11.-19.3.1927 unter dem Titel Film und Gesellschaft, in: ders. 1977: Das Ornament der Masse, Frankfurt
- Kracauer, S. 1929: Die Angestellten, Frankfurt 1971
- Kracauer, S. 1947: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt 1984
- Kratzsch, Gerhard 1969: Kunstwart und Dürerbund, Göttingen/Zürich
- Kreimeier, Jürgen (Hrsg.) 1972: Fanck - Trenker - Riefenstahl. Der deutsche Bergfilm und seine Folgen, Berlin
- Kreimeier, Klaus 1992: Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München/Wien
- Krockow, Christian, Graf von 1990: Die Deutschen in ihrem Jahrhundert 1890-1990, Reinbek
- Krukenberg-Conze, Elsbeth 1912: Zum Thema: Frauenleben und Berufsarbeit, in: Der Kunstwart, Jahrgang 25, Heft 16
- Kurz, G. 1978: Alternativ leben? Zur Theorie und Praxis der Gegenkultur, Berlin
- Küttner, Karl Gottlob 1785/86: 'Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an seinen Freund in Leipzig', 3 Bde., Leipzig
- Laban, Rudolf von: 1922: Die Welt des Tänzers, Stuttgart
- Landsberg-Lennep 1910: Frauenfrage und Gerechtigkeit, in: Der Kunstwart, Jahrgang 23, Heft 9
- Lange, Konrad 1920: Das Kino - in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart
- Lange, Thomas 1976: Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Kronberg
- Langen, A. 1934: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus, Jena

- Le Goff, Jacques 1987: Eine mehrdeutige Geschichte, in: Ulrich Raulff (Hrsg.): Mentalitätsgeschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse, Berlin
- Lehner, J. 1912: Wintersport als Mode, in: Der Kunstwart, Jahrgang 25, Heft 7
- Lemke, E. 1914: Die Hauptrichtungen im deutschen Geistesleben der letzten Jahrzehnte, Dramburg
- Lerner, Laurence 1972: The Uses of Nostalgia. Studies in Pastoral Poetry, London
- Lienhard, Friedrich 1903: Was uns not tut. Ein Wort zur Verständigung, in: Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart. Berlin 2 (1903), H.7, S.100-102
- Lienhard, F. 1919: Das Lichtgebet, in: Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau vom 13.9.1919
- Liepmann, Wilhelm 1930: Jugend und Eros, Dresden
- Linse, Ulrich 1985: >Geschlechtssnot der Jugend<. Über Jugendbewegung und Sexualität, in: Thomas Kobner/Rolf-Peter Janz/Frank Trommler (Hrsg.) 1985: >Mit uns zieht die neue Zeit<. Der Mythos Jugend, Frankfurt
- Linse, U. 1986: Ökopax und Anarchie. Die Geschichte der ökologischen Bewegungen in Deutschland, München
- Lodemann, Rudolf 1957: Die Einstellung des Arbeiters zum Film, in: Filmstudien, Beiträge des Filmseminars im Insitut für Publizistik der westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Emsdetten, Bd. III
- Löwenthal, Leo 1937: Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie, In: M.Horkheimer (Hrsg.): Zeitschrift für Sozialforschung, 6.Jg. 1937 Heft 2
- Luhmann, Niklas 1971: Sinn als Grundbegriff der Soziologie, in: J.Habermas, N.Luhmann, Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Frankfurt
- Lutz, G. 1936: Das Gemeinschaftserlebnis des Krieges, Greifswald, Diss.
- Magel, Holger 1992: Ein Aufruf zur Gestaltung der Heimat mit Herz und Verstand, abgedruckt in Natur und Landschaft, 67 Jg. (1992) Heft 12, S.592-595
- Mannheim, Karl 1984: Konservatismus, Frankfurt
- Mariaux, Franz 1931: Der Schutthaufen, Hamburg/Berlin
- Mariaux, Franz 1931: Der Schutthaufen, Hamburg/Berlin
- Marx, Karl 1972: Kapital Bd.1, MEW 23, Berlin 1972
- Mayer, Arno J. 1988: Adelsmacht und Bürgertum, München
- Mayr, E. 1984: Die Entwicklung der biologische Gedankenwelt, Berlin/Heidelberg/ New York/Tokio
- Mayreder, Rosa 1905: Die schöne Weiblichkeit, in: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): Zur Psychologie der Frau, Frankfurt 1978
- Mayreder, R. 1907: "Zur Kritik der Weiblichkeit", in: Der Kunstwart, Jahrgang 21, Heft 6, S.420-422
- McLuhan, M. 1968: Die Gutenberg-Galaxis, München
- Meier, Albert 1989: Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise, in: Peter J.Brenner (Hrsg.): Der Reisebericht, Frankfurt
- Meiners, Christoph 1790: Briefe über die Schweiz, Berlin
- Merchant, C. 1987: Der Tod der Natur, München
- Messer, M. 1899: Die moderne Seele, Leipzig
- Meyer-Abich, Klaus Michael 1990: Aufstand für die Natur. Von der Umwelt zur Mitwelt, München
- Meyer's großes Konversationslexikon, Bd.7, Leipzig/Wien 1904, S.685
- Mittelmeyer, Friedrich 1921: Erholung, in: Der Kunstwart, Jahrgang 34, Heft 10
- Mittelstrass, Jürgen 1987: Leben mit der Natur, in: O.Schwemmer (Hrsg.), Über Natur. Philosophische Beiträge zum Naturverständnis, Frankfurt
- Mogge, Winfried 1982: Religiöse Vorstellungen in der deutschen Jugendbewegung, in: Cancik, Hubert (Hrsg.):

Religions- und Geistesgeschichte der Weimarer Republik, Düsseldorf

Mogge, Winfried 1985: Wandervogel, Freideutsche Jugend und Bünde. Zum Jugendbild der bürgerlichen Jugendbewegung, in: Thomas Koebner/Rolf-Peter Janz/Frank Trommler (Hrsg.) 1985: >Mit uns zieht die neue Zeit<. Der Mythos Jugend, Frankfurt

Möller, H. 1969: Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert, Göttingen

Möller, H. 1983: Epoche - sozialgeschichtlicher Abriß, in: H.A.Glaser (Hrsg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Weimarer Republik - Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918-1945, Reinbek

Möller, Karl 1910: Deutsche Wanderfreude, in: Der Kunstwart, Jg. 23, 18. Heft

Möller, K. 1911: Droht unsern Mädchen Vermännlichung durch den Sport?, in: Der Kunstwart, Jahrgang 24, Heft 19

Möller, K. 1912: "Die Frau und die Kultur des Körpers", in: Der Kunstwart, Jahrgang 25, Heft 21

Mommsen, Hans 1985: Generationskonflikt und Jugendrevolte in der Weimarer Republik, in: Thomas Koebner/Rolf-Peter Janz/Frank Trommler (Hrsg.) 1985: >Mit uns zieht die neue Zeit<. Der Mythos Jugend, Frankfurt

Mosch, Hans v. 1982: 'Zu Gott', in: Sphinx, Bd.13, 1892, Teil 1

Mosse, G. L. 1987: Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen, Reinbek

Müller, Ray (Regie und Buch) 1993: Filmdokumentation: Die Macht der Bilder, Arte und ZDF 1993

Mummery 1895: My climbs in the Alps and Caucasus

Musper, H.T. 1965: Albrecht Dürer, Köln

Neumann, T. 1966: Sozialgeschichte der Fotografie, Neuwied/Berlin

Nidden, Ezard 1910: Ästheteten in der Natur, in: Der Kunstwart, Jg. 23, 22. Heft

Nipperdey, Thomas 1985: 1933 und die Kontinuität der deutschen Geschichte, in: Michael Stürmer (Hrsg.): Die Weimarer Republik, Königstein

Nitschke, August 1990: Der Kult der Bewegung, in: ders. u.a. Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930, Reinbek

Nobis, Heribert M. 1967: Frühneuzeitliche Verständigungsweisen der Natur und ihr Wandel bis zum 18. Jahrhundert, in: Archiv für Begriffsgeschichte 11, S.37-58

Nordau, M. 1891: Inhalt der poetischen Litteratur, in: Paradoxe. Neue Ausgabe. Zweite Hälfte, Leipzig, S.247-260

Nordhausen, Richard 1907: Die Vereisenbahnung der Berge, in: Der Kunstwart, Jg. 20, 1.Septemberheft 1907, Heft 23, S.641-643

Novalis 1978: Werke 2 Bände, München

Nowack, Marie 1886: Die Melusinen-Sage (Diss.), Zürich

Nutz, Walter 1983: Massenkultur, in: Horst Albert Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Band 9, Reinbek

Ohler, Peter 1990: Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz, in: Hickethier, Knut/Winkler,Hartmut (Hrsg.): Filmwahrnehmung, Berlin

Oppenheim, R. 1974: Die Entdeckung der Alpen, Frauenfeld

Osterwold, Tilman 1977: Naturbetrachtung - Naturverfremdung, Katalog des Württembergischen Kunstvereins, Stuttgart

Paech, Anne 1985: Kino zwischen Stadt und Land, Marburg

Paech, Joachim 1988: Literatur und Film, Stuttgart

Paech, J. 1990: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: C.Blümlinger (Hrsg.), Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien (eine kürzere Fassung in: ders. 1990a: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen.

Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Knut Hickethier (Hrsg.): Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden, Berlin)

Pahl, W. 1926: Die psychologischen Wirkungen des Films, unter besonderer Berücksichtigung ihrer sozialpsychologischen Bedeutung, Diss., Leipzig

Panofsky, Ernst 1980: Die Perspektive als »symbolische Form«, in: ders., Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin

Pechel, R. 1922: Ein Wort geht um, in: Moeller van den Bruck u.a. (Hrsg.) Die Neue Front, Berlin

Perrig, A. 1991: Der Renaissance-Künstler als Wissenschaftler, in: W. Busch (Hrsg.) Funkkolleg Kunst, Bd. II, München

Petrarca 1335: Brief an Diogini da Borgo San Sepolcro, in: Petrarca, Dichtungen, Briefe, Schriften, Frankfurt, 1956

Peukert, D. J. K. 1987: Die Weimarer Republik, Frankfurt

Philipp, Wolfgang 1957: Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht, Göttingen

Piepmeier, R. 1980: Das Ende der ästhetischen Kategorie »Landschaft«, in: Westfälische Forschungen 30 (1980), Köln/Wien, S.8-46

Planck, Max 1897: Kirchfogg, A. (Hrsg.): Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe, Berlin

Pleßner, H. 1928: Die Stufen des Organischen und der Mensch, Berlin 1965

Pochat, Götz 1973: Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin

Popp, Joseph 1927: Böcklin zum Gedächtnis, in: Der Kunstwart, Jahrgang 41, Heft 1

Popper, Karl R. 1945: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Bd. 1: Der Zauber Platons, Tübingen 1980

Possin, Hans Joachim 1965: Natur und Landschaft bei Addison, Tübingen

Prokop, Dieter 1967: Emilie Altenloh's Kinosoziologie, Das historische Streiflicht, in: Film 5/1967, S.31-32

Prokop, Dieter 1982: Soziologie des Films, Frankfurt

Rath, Willy 1913: Tanz und Gegenwartskultur, in: Der Kunstwart, Jahrgang 26, Heft 9

Rentschler, Eric 1992: Hochgebirge und Moderne. Eine Standortbestimmung des Bergfilms, in: Film und Kritik Heft 1: Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur in deutschen Bergfilm, Frankfurt

Reulecke, Jürgen 1985: Männerbünde versus Familie. Bürgerliche Jugendbewegung und Familie in Deutschland im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Thomas Koebner/Rolf-Peter Janz/Frank Trommler (Hrsg.) 1985: »Mit uns zieht die neue Zeit«. Der Mythos Jugend, Frankfurt

Richter, Karl 1972: Literatur und Naturwissenschaft, München

Riefenstahl, Leni 1933: Kampf in Schnee und Eis, Leipzig

Riefenstahl, L. 1987: Memoiren, München/Hamburg

Ritter, J. 1963: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der Modernen Gesellschaft, in: ders., Subjektivität, Frankfurt 1989

Rittner, Volker 1975: Norbert Elias: Das Konzept des Zivilisationsprozesses als Entsatz des epischen Moments durch das konstruktive, in: D.Kamper/V.Rittner (Hrsg.): Abstraktion und Geschichte, München/Wien

Rohan, K.A.Prinz von 1930: Umbruch der Zeit 1923-1930, Berlin

Roloff, Hans-Gert 1983: Der menschliche Körper in der älteren deutschen Literatur, in: A.E.Imhof (Hrsg.) Der Mensch und sein Körper

Rosenblum, R. 1981: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik, München

- Rossbacher, Karl 1975: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende, Stuttgart
- Roth, Joseph 1925: Frankfurter Zeitung vom 19.11.1925
- Rotheit, Rudolf 1907: Kasperle und Kinematograph, in: Der Kinematograph, Nr.5, 1907
- Rousseau, Jean-Jacques 1761: Julie oder Die neue Héloïse, München 1988
- Rousseau, J.-J. 1781: Bekenntnisse, Frankfurt 1985
- Rubiner, Ludwig 1906: Varieté und Kultur, in: Das Leben 2
- Rudel, Friedwart Maria 1985: Video et cogito. Die Philosophie der Wahrnehmung und die kinematographische Technik, Essen
- Rudorff, E. 1895: Über das Verhältnis des modernen Menschen zur Natur, in: Preußische Jahrbücher, Bd. XLV, Heft 3
- Rudorff, Ernst 1911: Naturschutzgebiete, in: Der Kunstwart, Jahrg. 24, 2. Augustheft, Heft 22
- Ruland, J. 1984: Für Heimat und Umwelt. 80 Jahre Deutscher Heimatbund 1904-1984, Bonn
- Runge, P.O. 1965: Hinterlassene Schriften I/II, Nachdruck, Göttingen 1965, Band 1
- Rusch, Gerhard 1987: Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt, Frankfurt
- Sachs, Franz 1920: Das Verhältnis der Geschlechter, in: Adolf Grabowsky/Walter Koch (Hrsg.) Die freideutsche Jugendbewegung, Gotha
- Salomon, Alice 1912: Soziale Frauenbildung, in: Der Kunstwart, Jahrgang 25, Heft 10
- Schäfer, L. 1982: Wandlungen des Naturbegriffs, in: J.Zimmermann (Hrsg.), Das Naturbild des Menschen, München
- Schäfer, L. 1987: Selbstbestimmung und Naturverhältnis des Menschen, in: O.Schwemmer (Hrsg.), Über Natur. Philosophische Beiträge zum Naturverständnis, Frankfurt
- Schäfer, L. 1993: Das Bacon-Projekt: von der Erkenntnis, Nutzung und Schonung der Natur, Frankfurt
- Schebera, J. 1991: Damals in Neubabelsberg: Studios, Stars und Kinopaläste im Berlin der 20er Jahre, Leipzig
- Scheffler, Karl 1908: Die Frau in der Kunst
- Scheler, Max 1929: Der Mensch im Weltalter des Ausgleichs, in: Ausgleich als Aufgabe und Schicksal, Berlin
- Scheurer, H. J. 1987: Die Industrialisierung des Blicks. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie, Köln
- Schikowsky, John 1924: Der neue Tanz, Berlin
- Schlaffer, Hannelore 1977: Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie, in: Jahrbuch der deutschen Schilergesellschaft 21, S.274-296
- Schlaffer, Heinz 1973: Der Bürger als Held, Frankfurt
- Schlegel, Friedrich 1799: Lucinde
- Schlüpmann, Heide 1990: Schaulust und Ästhetik. Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie, in: Hickethier, Knut/Winkler, Hartmut (Hrsg.): Filmwahrnehmung, Berlin
- Schmid, Walter 1964: Menschen am Matterhorn, Bern
- Schmidt, Alfred 1974: Der Begriff der Natur in der Lehre von Karl Marx, Frankfurt
- Schmidt, A. 1990: Die Alpen. Schleichende Zerstörung eines Mythos, Zürich, 1990
- Schmidt, S. J. 1991: Gedächtnis - Erzählen - Identität, in: Aleida Assmann/ Dietrich Harth (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt
- Schmied-Kowarzik 1984: Das dialektische Verhältnis des Menschen zur Natur. Philosophiegeschichtliche Studien zur Naturproblematik bei Karl Marx, Freiburg/München,

- Schneider, N. 1991: Natur und Kunst im Mittelalter, in: W. Busch (Hrsg.) Funkkolleg Kunst Bd.II, München, 1991, 2.Auflage
- Schneider, Jakob Hans Josef 1992: Natur und Landschaft. Metaphysische Aspekte der Naturbetrachtung, in: ders. u.a. (Hrsg.), Natur als Erinnerung?, Tübingen
- Schröder, H.E. 1964: Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens, 1.Teil
- Schröder, H.E. 1972: Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens, 2.Teil
- Schröder, H.E. 1974: Kommentar zu Klages 'Mensch und Erde', In: Klages SW3
- Schröder, H. E: 1972: Die Klages Gesellschaft und das europäische Naturschutzjahr, in: Hestia, Heft 1970/71, Bonn
- Schröer, C. F. 1990: Gärten - Entwürfe einer besseren Welt, in:Enge,T.O. / Schröer,C.F.: Gartenkunst in Europa 1450-1800. Vom Villengarten der italienischen Renaissance bis zum englischen Landschaftsgarten, Köln
- Schulte-Sasse, Jochen 1980a: Kritisch-rationale und literarische Öffentlichkeit, in: Christa Bürger, Perter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, Frankfurt
- Schulte-Sasse, J. 1980b: Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls, in: Christa Bürger, Perter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, Frankfurt
- Schultze-Naumburg, Paul 1925: Naturschutz und Industrie, in: Der Kunstwart, Jahrgang 39, Heft 1
- Schulze, Gerhard 1992: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/New York
- Schulze-Berhof, Paul 1932: Das Lichtgebet, in: Der Volkserzieher, 33 (1932)
- Schwarz, Herman 1929/30: Deutsches Wesen und deutsche Weltanschauung, in: Deutsche Blätter für Philosophie 3
- Schwerte,H. 1968: Ganghofers Gesundung. Ein Versuch über sendungsbewußte Trivialliteratur, in: Heinz Otto Burger (Hrsg.), Studien zur Trivialliteratur, Frankfurt
- Seel, Martin 1992: Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft, , in: Film und Kritik Heft 1: Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur in deutschen Bergfilm, Frankfurt
- Seldte, Franz 1929: Fronterlebnis
- Serner, Walter 1913: Schaubühne Jg.9, 1913
- Shorter, Edward 1977: Die Geburt der modernen Familie, Reinbek
- Sieder, Reinhard 1987: Sozialgeschichte der Familie, Frankfurt
- Sieferle, Rolf-Peter 1984: Fortschrittsfeinde? Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik bis zur Gegenwart, München
- Sieferle, R. P. 1989: Die Krise der menschlichen Natur. Zur Geschichte eines Konzepts, Frankfurt, 1.Auflage
- Sieferle, R. P. 1986: Entstehung und Zerstörung der Landschaft, in: M.Smuda (Hrsg.), Landschaft, Frankfurt, 1.Auflage
- Sieferle, R. P. 1988: Perspektiven einer historischen Umweltforschung, in: R.P.Sieferle (Hrsg.), Fortschritte der Naturzerstörung, Frankfurt, 1988, 1.Auflage
- Sieferle, R. P. 1989: Die Krise der menschlichen Natur. Zur Geschichte eines Konzepts, Frankfurt, 1.Auflage
- Siegrist, C. 1967: Albrecht von Haller
- Simmel, G. 1984: Philosophie der Landschaft, in: Das Individuum und die Freiheit, Berlin
- Snell, B. 1955: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Hamburg, 3.Auflage
- Sombart 1908: Vom Segen der „modernen Kultur“, in: Der Kunstwart, Jahrg. 21, 2. Juniheft 1908, Heft 18
- Sommerhage, Claus 1988: Deutsche Romantik, Köln
- Sontheimer, Kurt 1962: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik, München

- Spaemann, Robert 1967: Genetisches zum Naturbegriff des 18. Jahrhunderts, in: Archiv für Begriffsgeschichte 11, S.59-74
- Spengler, O. 1922: Der Untergang des Abendlandes, München
- Spranger, Eduard 1922: Eros, in: Der Kunstwart, Jahrgang 35, Heft 5
- Stephan, Inge 1981: "Das Natürliche hat es mir angetan." Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*, in: Reinhold Grimm / Jost Hermand (Hrsg.): Natur und Natürlichkeit, Königstein, S. 120
- Stephan, Inge 1988: Weiblichkeit, Wasser und Tod, in: Hartmut Böhme (Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt
- Sting, S. 1991: Der Mythos des Fortschreitens, Berlin
- Stoffer, Hellmut 1966: Die Magie des Wassers, Meisenheim
- Surén, Hans 1924: Der Mensch und die Sonne, Stuttgart (1925 die 69. Auflage)
- Thausing 1970: Die Holzschnitte von A.Dürer, Nürnberg
- Theweleit, Klaus 1977: Männerphantasien, Bd.1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt
- Theweleit, Klaus 1980: Männerphantasien, Bd. 2: Männerkörper – Zur Psychoanalyse des weißen Terrors, Reinbek
- Thiess, Frank 1922: Der künstlerische Einzeltanz, in: Hagemann, Hedwig/Giese, Fritz 1922: Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst, Leipzig/Zürich
- Thiess, Frank 1923: Der Tanz als Kunstwerk, München
- Thorpe, Clarence de Witt 1935: Two Augustans cross the Alps: Dennis and Addison on Mountain Scenery, in: Studies in Philology, XXXII, H.3, S.463-482
- Tillich, Paul 1926: Die religiöse Lage der Gegenwart, Berlin
- Toeplitz, J. 1992: Geschichte des Films, Berlin
- Topitsch, Ernst 1958: Vom Ursprung und Ende der Metaphysik. Eine Studie zur Weltanschauungskritik, Wien
- Topitsch, E. 1979: Erkenntnis und Illusion, Hamburg
- Traub, H./Lavies, H.- W. 1940: Das deutsche Filmschrifttum. Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1986-1939, Leipzig (Reprint: Stuttgart, 1980)
- Trenker, L. 1933: Berge und Heimat, Berlin
- Trentini, Albert 1924: Schönheit!, in: Der Kunstwart, Jahrgang 38, Heft 3
- Trommler, Frank 1985: Mission ohne Ziel. Über den Kult der Jugend im modernen Deutschland, in: Thomas Kobner/Rolf-Peter Janz/Frank Trommler (Hrsg.) 1985: >Mit uns zieht die neue Zeit<. Der Mythos Jugend, Frankfurt
- Tschudi, Iwan von 1892: Der Tourist in der Schweiz, 32.Auflage, Zürich
- Ulbricht, W. 1913: Mutterschaft, in: Der Kunstwart, Jahrgang 27, Heft 4
- Ullmann, Hermann 1912: Frauenleben und Berufsarbeit, in: Der Kunstwart, Jahrgang 25, Heft 12
- Ullmann, Hermann 1914: Naturschutzgebiete für Menschen, in: Der Kunstwart, Jahrgang 27, Heft 9
- Valentien, D. 1990: Ökologie und Ästhetik der Landschaft, in: R.Wildenmann (Hrsg.), Stadt, Kultur, Natur, Baden Baden,
- Vinz, Curt 1946: Vorwort, in: Paul Hübel 1946: Führerlose Gipfelfahrten, Stuttgart
- Vollmer, Gerhard 1975: Evolutionäre Erkenntnistheorie, Stuttgart 1987
- Vollmer-Heitmann, Hanna 1993: Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Die zwanziger Jahre, Berlin
- Wagner, Monika 1983: Das Gletschererlebnis - Visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus, in: Götz Großklaus, Ernst Oldemeyer (Hrsg.), Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur, Karlsruhe
- Wagner-Egelhaaf M. 1989: Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert, Stuttgart

- Wahl, Hans (Hrsg.) 1921: Goethes Schweizerreisen, Gotha
- Waldmann, Günter 1982: Trivial- und Unterhaltungsromane, in: Horst Albert Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Band 8, Reinbek
- Waldmann, M. R. 1988: Schema und Gedächtnis, München, S.17 (Manuskript). Zitiert nach Ohler 1990 S.53
- Weber-Kellermann, Ingeborg 1974: Die deutsche Familie, Frankfurt
- Weigel, Hermann 1976: Gespräch mit Dr.A. Fanck, in: Filmhefte Nr.2, New York
- Weigel, H. 1976a: Von Fanck und seinem Handwerk, in: Filmhefte Nr.2, New York
- Weininger, Otto 1904: Geschlecht und Charakter
- Weiss, R. 1933: Das Alpenerlebnis in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Horgen-Zürich
- Wigman, Mary 1914: Die Sprache des Tanzes
- Winkler, F. 1957, Albrecht Dürer: Leben und Werk, Berlin
- Winkler, Hartmut 1990: Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus-Theorien, Frankreich 1969-75, in: Hicketier, Knut/Winkler,Hartmut (Hrsg.): Filmwahrnehmung, Berlin
- Winnig, A. 1930: Das Reich als Republik, Stuttgart, 4.Auflage
- Wirringhaus, Else 1911: Die Frau und die Volksgesundheit, in: Der Kunstwart, Jahrgang 25, Heft 1
- Wolpert, Klaus 1974: 'Deutsche Innerlichkeit'. Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus, in: Caspar David Frierich und die deutsche Nachwelt, hrsg. von Werner Hofmann, Frankfurt
- Zebhauser, Helmuth und Deutscher Alpenverein (Hrsg.) 1993: Alpine Postkarten, in der Reihe: Klassiker der Alpingeschichte aus Sammlungen des deutschen Alpenvereins, München
- Zelle, Carsten 1987: Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert, Hamburg
- Zglinicki, Friedrich von 1956: Der Weg des Films, Hildesheim/New York 1979
- Zielinski, Siegfried 1989: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek
- Zielinski, Siegfried 1991: Nicht mehr Kino, nicht mehr Fernsehen. Am Anfang einer neuen historischen Form des Filmischen, in: G.Haberl/G.Schlemmer (Hrsg.): Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm, Wien)
- Zimmermann, W. 1922: Lichtwärts. Ein Buch erlösender Erziehung
- Zuercher, Hanspeter 1975: Stilles Wasser. Narziß und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900, Bonn

Anhang

Der Inhalt des Filmes "Der heilige Berg"

In dem Filmbegleitheft, an der Kinokasse erhältlich war, wird der Inhalt des Filmes zusammengefaßt:

„Diotima, die Tänzerin, tanzt nicht um Ruhm und Gold, sie tanzt, weil ihr Herz und ihre Seele übervoll sind von Gefühlen, weil der Tanz ihre Sprache ist und sie durch ihn ausdrücken kann, was ihr Innerstes bewegt. Diotima tanzt am Gestade des Meeres, und das Spiel ihrer gelösten Glieder folgt dem Rhythmus der ewigen Wellen. Da erwacht in ihr die Sehnsucht nach den Bergen; in ihrer Phantasie sieht sie ihn, das Ideal ihrer Frauenträume, auf den schroffen Zinnen des "heiligen Berges" und sie folgt dem Zuge ihrer Seele. - In einem vornehmen Winterkurort, am Fuße der gigantischen Bergriesen, tanzt Diotima vor einem erlesenen Publikum. Unter den Zuschauern befinden sich auch zwei Freunde, die, wenn ihr Gemüt etwas bedrückt, hinaufwandern zu den Regionen des ewigen Schnees. Beide werden von der Kunst Diotimas mächtig erfaßt, und während der Ältere vorzeitig den Zuschauerraum verläßt, um den Wirbel seiner Empfindungen auf den Höhen seiner geliebten Berge innerlich zu verarbeiten, bereitet Vigo, der Jüngere, der Tänzerin eine zarte, aber tief empfundene Huldigung. Der Ältere der beiden Freunde ist in seine Heimat, die inmitten der firnbedeckten Berge liegt, zurückgekehrt, und das Schicksal wollte es, daß auch Diotima dorthin kam. Die gemeinsame Sehnsucht nach den höchsten Höhen der Welt läßt bald in den beiden das Gefühl der heiligen Liebe erwachen. Aber auch Vigo, der gekommen war, um an den großen Skirennen teilzunehmen, trifft dort Diotima, die ihm als Siegeslohn die Erfüllung seines Wunsches verheißt.

Und Vigo wird Sieger! Da führt der Zufall seinen Freund herbei, der, ohne Vigo zu erkennen, den Tempel seiner Liebe zusammenstürzen sieht.

In seinem wilden Schmerz beschließt er, "seinen Berg" zu besteigen, aber nicht auf den gewohnten Pfaden, sondern über die Santo-Nordwand, die sicheren Tod bedeutet. Er will eine Tat vollbringen, tollkühn und verwegen, nur um des inneren Sturmes Herr zu werden, um im Ringen mit der Natur vergessen zu können. Allein ist es unmöglich; darum fordert er Vigo auf, ihn zu begleiten, den Freund, den zuverlässigen Bergkameraden. Vergeblich warnt ihn dieser, dann aber schließt er sich dem wahnwitzigen Unternehmen an. Unter steter Lawinengefahr beginnen sie den Aufstieg. Indessen tanzt Diotima den "Tanz an die Freude", den sie ihrem Geliebten gewidmet hatte.

Ein plötzlich hereinbrechender Sturm fesselt die kühnen Bergsteiger an ein Plateau, wo sie halb erfroren und ermüdet das Ende des Aufruhrs in der Natur abwarten. Da erfährt der Ältere von seinem Gefährten, daß dieser es gewesen, der Diotima zu Füßen gelegen, und er macht eine drohende Bewegung, die den Absturz Vigos veranlaßt. Blitzschnell erfaßt er das Seil, an dem der Freund hängt, und versucht, diesen über den Rand des Plateaus wieder heraufzuziehen. Vergeblich! Nirgends ein fester Stützpunkt, an dem er das Seil hätte befestigen können, und so ist es nur die Kraft seiner Arme, die den Freund Vigo über dem Abgrund schwebend erhält.

Indessen hat man im Tal die beiden vermißt, und da sich kein Mutiger findet, der im Schneesturm zur Berghütte aufgestiegen wäre, um die Rettungsmannschaft zu alarmieren, macht sich Diotima allein auf den Weg. Unter unsäglichen Mühen und Gefahren gelingt es ihr, die Hütte zu erreichen und die Rettung der Verstiegenen zu veranlassen.

Ungeachtet der eigenen Gefahr machen sich Skiläufer, mit Sturmfackeln ausgerüstet, auf den Weg. Unendlich schwierig ist der Aufstieg in Nacht und Sturm, und als der Morgen dämmert, sehen die Retter die beiden Freunde in ihrer schrecklichen Situation. Die ganze Nacht über hatte der Freund Vigo gehalten; nun, als die Rettung naht, verlassen ihn die Kräfte, der Wahnsinn ergreift von ihm Besitz und er springt, das Seil lassend, seinem abgestürzten Freunde nach in die Tiefe."

Filme von Dr. A.Fanck

Das Wunder des Schneeschuhs

1919/1920; Regie: A.Fanck; Produktion: Berg- und Sportfilm GmbH; Freiburg; Drehbuch: A.Fanck, Deodatus Tauern; Kamera: Sepp Allgeier, A.Fanck; Schnitt: A.Fanck; 1822m; Darsteller: Hannes Schneider, Ernst Baader, Sepp Allgeier, A.Fanck, Bernhard Villinger; Uraufführung: 10.1920: Paulussaal in Freiburg, selbstorganisiert

Im Kampf mit dem Berge

1921; Regie: A.Fanck; Produktion: Berg- und Sportfilm GmbH; Freiburg; Drehbuch: A.Fanck; Kamera Sepp Allgeier, A.Fanck; Musik: P.Hindemith; Schnitt: A.Fanck; 1536 m; Darsteller: Ilse Rhode, Hannes Schneider; Uraufführung: 22.9.1921 im Tauentzien-Palast in Berlin; Region: Der Lyskamm

Das Wunder des Schneeschuhs. 2. Teil: Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin

1921/1922; Regie: A.Fanck; Produktion: Berg- und Sportfilm GmbH; Freiburg; Drehbuch: A.Fanck; Kamera: Sepp Allgeier, A.Fanck; Schnitt: A.Fanck; 2466m; Darsteller: Hannes Schneider (Der Fuchs), Liesa Korff (Das Skiba-by), Ernst Baader, Hans Schneeberger, Dagfin Carlsen, Vigo Christensen; Uraufführung: 20.10.1922 in Alhambra Kudamm in Berlin

Der Berg des Schicksals. Ein Drama aus der Natur

1923/1924; Regie: A.Fanck; Produktion: Berg- und Sportfilm GmbH; Freiburg; in Zusammenarbeit mit Alpenfilm AG (Villars sur Glane); Drehbuch: A.Fanck; Kamera: A.Fanck, H.Schneeberger, H.Oettel (Außen), Eugen Hamm, Sepp Allgeier (Innen); Schnitt: A.Fanck; 2532m; Darsteller: H.Schneider, Erna Morena, Frida Richard, Luis Trenker, G.Oberg, Hertha von Walther; Uraufführung: 10.5.1924 im Theater am Nollendorfplatz in Berlin; Region: Guglia di Brenta

Das Wolkenphänomen in Maloja

1924; Regie: A.Fanck; Produktion: Berg- und Sportfilm GmbH, Freiburg; Produzent: A.Fanck; Drehbuch: A.Fanck; Kamera: A.Fanck; Schnitt: A.Fanck, 329m

Der heilige Berg

1925/1926; Regie: A.Fanck; Produktion: UFA; Drehbuch: A.Fanck; Kamera: Helmar Lerski, Hans Schneeberger (Innen), Sepp Allgeier (Außen); Musik: E.Meisel; Schnitt: A.Fanck; 3100m (2668m); Bauten: Leopold Blonder; Darsteller: L.Riefenstahl, Luis Trenker, Ernst Petersen, Frida Richard, F.Schneider, H.Schneider; Uraufführung: 17.12.1926 im Ufa Palast am Zoo in Berlin; Region: Langkofel

Der große Sprung

1927 Regie: A.Fanck; Produktion: UFA, Drehbuch: A.Fanck; Kamera: Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, Albert Benitz, Richard Angst; Schnitt: A.Fanck, W. Ruttmann; 2255m

Die weisse Hölle vom Piz Palü

1929; Regie: A.Fanck, G.W.Pabst; Produktion: Sokal Film GmbH, Berlin; Drehbuch: A.Fanck, Ladislaus Vajda; Kamera: S.Allgeier, R.Angst, H.Schneeberger, Musik: Willy Schmidt-Genter; Schnitt: A.Fanck, Hermann Haller; 3330m; Bauten: Ernö Metzner; Standfotos: Hans Casparius; Darsteller: Gustav Diessl (Dr. Johannes Krafft), Leni Riefenstahl (Maria), Ernst Petersen (Heinz), Ernst Udet (Flieger), Mizzi Götzl, Otto Spring, Kurt Gerron; Uraufführung: 22.10.1929 in Universum Lichtspiele in Mannheim

Stürme über dem Montblanc

1930; Regie: A.Fanck; Produktion Aafa-Film AG, Berlin; Produktionsleitung: H.R.Sokal; Drehbuch: A.Fanck; Kamera: H.Schneeberger, R.Angst, S.Allgeier; Ton: Emil Specht, Hans Grimm, Erich Lange; Musik: P.Dessau, Welte-Orgel: W.A.Harnisch; Schnitt: A.Fanck; 2964m; Bauten: Leopold Blonder; Darsteller: Leni Riefenstahl (Hella Armstrong), Sepp Rist (Wetterwart), Ernst Udet, Friedrich Kayssler, Alfred Beierle, Beni Führer; Uraufführung: 25.12.1930 in Dresden, 2.2.1931 in Berlin

Der weisse Rausch. Neue Wunder des Schneeschuhs

1930/1931; Regie: A.Fanck; Produktion: Sokal-Film GmbH; Drehbuch: A.Fanck; Kamera: R.Angst, Kurt Neubert

(Außen), Hans Gottschalk (Innen); Musik: Paul Dessau; Schnitt: A.Fanck.; 2565m; Darsteller: L.Riefenstahl, H.Schneider, Guzzi Lantscher, Walter Riml, Rudi Matt; Uraufführung: 10.12.1931

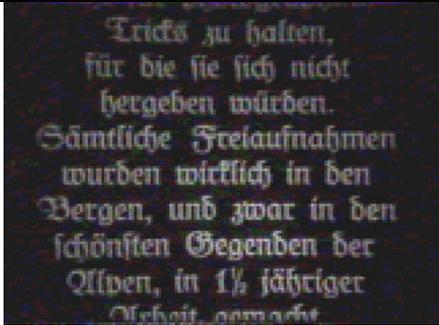
SOS Eisberg

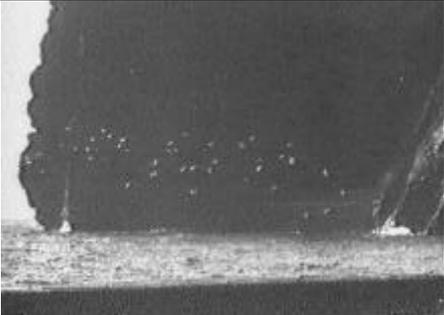
1933; Regie: A.Fanck , Produktion Deutsche Universal-Film AG; Drehbuch: A.Fanck; Kamera: R.Angst, Hans Schneeberger; Musik: Paul Dessau; Schnitt: A.Fanck; 2827 m; Gustav Diessl, Sepp Rist, Leni Riefenstahl, Walter,Riml, Max Holzboer, Ernst Udet, Gibson Gowland; Uraufführung: 30. August 1933 Ufa-Palast Berlin

Der ewige Traum / Der König des Montblanc

1934; Regie: A.Fanck; Produktion: Cine-Allianz-Tonfilm GmbH, Berlin; Drehbuch: A.Fanck nach dem Roman "Paccard wider Balmat" von Karl Ziak; Kamera: Richard Angst, Kurt Neubert; Musik: Guiseppe Becce; Schnitt: A.Fanck; 2333m; Darsteller: Sepp Rist (J.Blamat), Brigitte Horney (Maria), Ernst Nansen (Paccard), Eduard von Winterstein (Marias Vater), Helene Fehdmer (Marias Mutter), Friedrich Kayssler (Pfarrer), Claus Pohl (Balmats Vater); Uraufführung: 4.1934 in Nürnberg

Transkription des Filmes ‚Der heilige Berg

Nr.	Bild	Technik	Bildbeschreibung
1			Vorspann
1.1		Schrift	Die in dem Film DER HEILIGE BERG mitwirkenden bekannten Sportsleute bitten das Publikum, ihre Leistungen nicht für photographische Tricks zu halten, für die sie sich nicht hergeben würden. Sämtliche Freiaufnahmen wurden wirklich in den Bergen, und zwar in den schönsten Gegenden der Alpen, in 1 1/2 jähriger Arbeit gemacht. Das große Skirennen wurde gefahren von deutschen, norwegischen und österreichischen Meisterfahrern. Das Manuskript zu der ort- und zeitlos im Gebirge spielenden Handlung entstand aus wirklichen Erlebnissen eines 20 jährigen Lebens im Hochgebirge.
1.2		Schrift	Der heilige Berg
1.3			Bild: Meer mit den eingblendeten Alpen
1.4		Schrift	Eine dramatische Dichtung in Bildern aus der Natur von Dr. A. Fanck.
1.5		Schrift	Meinem gefallenen Freund, dem Bergsteiger Dr. Hans Rohde in Ehrfurcht gewidmet.
1.6 - 1.13		Schrift	Regie und Manuskript: Dr Arnold Fanck Bauten: Leopold Blonder Bildhauerarbeiten: Karl Böhm Photografie in der Natur Photographie im Atelier: Mitwirkende UFA AfiFA - Copie
1.14		Nah (N) weiche Ein- und Ausblendung	Das Gesicht der Tänzerin

2		Schrift	Dort wo der Fels steil und trotzig in die Brandung abfällt ---- ist ihre Heimat.
2.1		Totale (T)	Ein Fels im Hintergrund, der 3/4 des Bildes einnimmt, vor dem Möwen fliegen. Im Vordergrund ist Wasser. Kleinere Wellen branden an den Fels.
2.2		Halbtotale (HT)	Ein Felsvorsprung an dem sich die Wellen brechen
2.3		T	Auf der linken Bildseite eine ins Wasser reichende Felszunge (bis etwa zur Bildmitte) auf der eine Frau in Richtung Meer geht.
2.4		HT	Das beleuchtete Meer: obere Bildkante identisch mit Grenze Horizont/Meer. Wellen
3		Schrift	Das Meer ist ihre Liebe, das wilde grenzenlose.
3.1		T Gegenlicht Einblendung	Fels im Vordergrund. 1/5 Meer, 4/5 Himmel. Diotima wird in das bestehende Bild einblendet. Diotima wird im Profil sichtbar

3.2		T Vogelperspektive	Strand und Meer, durch einen Felsausschnitt links und rechts eingerahmt, im Gegenlicht.
3.3		Halbnah (HN)	Stein im Vordergrund, von Wellen umspült. Gefilterte Sonne spiegelt sich im Meer.
3.4		T	Weide von Steinen gerahmt im Gegenlicht. Das Meer mit der untergehenden Sonne, die durch die Weide schimmert.
3.5		T Gegenlicht. Einblendung	Diotima wird eingeblendet.
4		Schrift	Ihr Leben aber das ist der Tanz, der Ausdruck ihrer stürmischen Seele
4.1		T Gegenlicht.	Im Hintergrund die Sonne. Links und rechts ist Fels. Die Tänzerin geht aus dem Bild

4.2		T Von oben.	Tänzerin tanzt von links nach rechts in das Bild
4.3		T	4/5 Horizont. 1/5 Meer. Tänzerin tanzt von links ins Bild
4.4		HT	Diotima tanzt auf einer Landzunge vor dem Meer
4.5		T	Diotima tanzt vor dem Meer, reißt die Arme hoch
5		Schrift	Diotimas Tanz an das Meer. Diotima: Die Tänzerin Leni Riefenstahl
5.1		Nah (N)	Gesicht, reißt Arme hoch
5.2		HT	Wasser bricht an Kaimauer
5.3		N	Diotima reißt Arme hoch.
5.4		HT	Wasser bricht an Mauer
5.5		N	Diotima wirft Arme hoch
5.6		HT	Die Tänzerin steht mit erhobenen Armen auf einem Felsblock. Gischt hüllt sie ein und läßt sie wieder frei

5.7		HN	Diotima tanzt vor Felswand
5.8		HT	Wellenberg
5.9		HN	Diotima tanzt vor Felswand
5.10		HT	Wellen
5.11		HT	Diotima vor dem Fels
5.12		N	Wellen
5.13		HT	Diotima vor dem Fels
5.14		N	in Wellen
5.15		HT	Diotima vor dem Fels
5.16		N	Welle
5.17		HT	Diotima vor dem Fels
5.18		N	Wellen
5.19		HT	Diotima vor dem Fels
5.20		N	Welle
5.21		HT	Wasser vor dem Fels
5.22		T	Diotima vor dem Horizont auf dem Wasser tanzend
5.23		T	Fels
5.24		HT	Diotima vor dem Horizont auf dem Wasser tanzend
5.25		Schwarzbild N	Diotima entfaltet ihre Arme, die hinter dem Kopf waren, und nimmt sie herunter
5.26		HT	Das Meer: ruhigere Wellen in einer kleinen Bucht
5.27		T	Die Tänzerin auf dem Stein im Meer, geht in die Knie, Gischt umspült sie
5.28		HT	Welle bricht an Kaimauer
5.29		T	Felswand rechts an der sich Wellen brechen
5.30		HT	Das ruhigere Meer Wellen mit Fels im Vordergrund

5.31		HN	Diotima auf einem Stein kauernd, sich langsam erhebend
5.32	 	T Einblendung	Das weite Meer im Abendlicht Eine Kette von Gebirgsgipfeln wird eingeblendet
5.33		HT	Ein Mann zum Himmel schauend
6		Schrift	Und Diotima tanzt ... tanzt aus der beglückenden Sehnsucht nach ihm, den sie traumhaft gesehen auf höchstem Bergesgipfel.
6.1		T	Diotima tanzend vor dem Meer
6.2- 6.11		T	Wolkenbilder und Diotima im Wechsel
6.12		T Überblendung	Alpen mit Meer
7		Schrift	Ende des Vorspiels
8		Schrift	Zwei Freunde in den Bergen

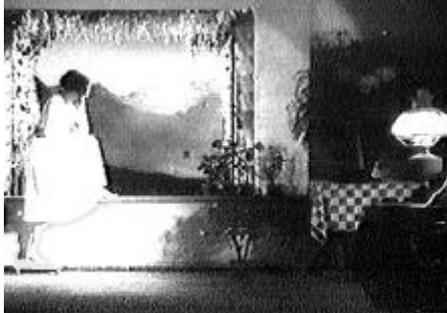
8.1		HT	Die Freunde auf der Bergspitze
9		Schrift	„Der Freund“ Ingenieur Trenker
9.1		N	DER FREUND raucht zufrieden Pfeife
10		Schrift	VIGO
10.1		N	Vigo blickt zu ‚Dem Freund‘ hinauf
10.2		HT	‘Der Freund‘ zeigt Vigo etwas
10.3		T	Das Matterhorn
10.4		HT	Beginn des Abstiegs Ein Sprung
10.5		T	Matterhorn von unten und in Wolken ge- hüllt Vordergrund: schwarzer See Mitte: Berge Hinten: Himmel Keine Rahmung

10.6		HT	<p>Vordergrund: Ziegel, die nur schwer als Dach erkennbar sind Mittelgrund: zwei Felsen einer links, einer rechts, die das Bild rahmen und den Blick in ein undeutliches Unendliches lenken Die Felswände gehen von unten bis oben durch, rechts kommt Wasser herunter Es gibt keinen Halt im Zentrum und die Position der Kamera ist unbestimmt, so daß durch die Sogwirkung eine Unruhe entsteht, eine Gefährdung suggeriert wird</p>
10.7		HT	<p>Vordergrund: Ein Glockenturm auf einer Hütte links Mitte: eine von links kommende Wolke Hinten: Matterhornspitze</p> <p>Aus dieser Perspektive wurde das Matterhorn auch gemalt</p>
11		Schrift	Vor dem Grand Hotel
11.1		HT Kamera unten	<p>Vorne: Sommerfrische in den Bergen Mitte links: Riesige Säulen Hintergrund: Wolken</p>
11.2		HT	<p>Das Eingangsportal eines modernen monumentalen Hotelpalastes Eine breite Treppe führt hoch Die Freunde von hinten auf der Treppe</p>
11.3		HT	ähnlich 11.1 Die Freunde.
11.4		HT	Vor dem Eingangsportal: Die Freunde trennen sich, 'Der Freund' geht hinein

11.5		HT	In einer riesigen Hotelhalle ist ein großes Plakat an der Wand mit dem Gesicht Diotimas
11.6		N	Fokus auf das Gesicht Diotimas Die Kamera wandert hinunter zur Ankündigung eines Tanzabends
11.7		N	'Der Freund' blickt staunend hinauf
11.8		N Effekt: langsames Ausblenden	Das Gesicht Diotima auf dem Plakat
11.9		N	'Der Freund' blickt getroffen auf den Boden, streicht sich über die Haare
12		Schrift	Und Diotima tanzt im Lande ihrer Sehnsucht
12.1		HT	Diotima tanzend
12.2		HN	Diotima tanzend
12.3		HT	Orchester
12.4		HT	Diotima tanzend
12.5		HT	Diotima tanzend

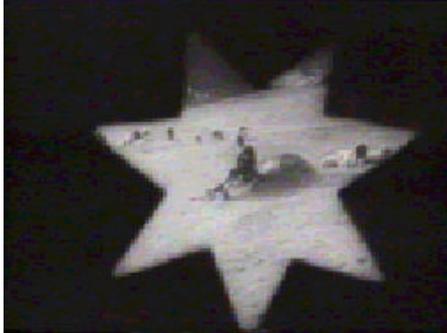
12.6		HN	Diotima tanzend
12.7		HN	Die beiden Freunde in einer Loge
12.8		HT	Die gesamte Bühne und ein Teil des Zuschauerraumes
12.9- 12.27			Diotima tanzend
12.28		N	'Der Freund' mit einem erstaunten und faszinierten Blick
12.29		HT	Diotima tanzend
12.30		N	'Der Freund' mit einem erstaunten und faszinierten Blick
12.31		N	Diotima tanzend
12.32		HT	Diotima tanzend
12.32		N	Diotima tanzend
12.33		HT	Diotima tanzend
12.34		N	'Der Freund' entzückt
12.35		HN	Die Freunde auf dem Balkon 'Der Freund' steht auf und geht weg Vigo fasziniert, bemerkt es nicht, applaudiert weiter
12.36- 12.40			Verschiedene Einstellungen Diotimas
12.41		HT	Die riesige Hotelhalle, zwei Diener eilen herbei und öffnen die Tore
12.42		HT	Die gesamte Bühne und ein Teil des Zuschauerraumes

12.43		HT	Von der Bühne in den Zuschauerraum Diotima läuft hinein
12.44		HT	Diotima und das Publikum, das jubelnd die Arme hebt von der Seite
12.45		HT	Das Publikum von der Bühne aus, Dioti- mas Rücken
12.46		HT	Zuschauerraum und Bühne
12.47		HT	Die Hotelhalle
12.48		HN	Diotima und ein Herr hinter Blumenbergen
13		Schrift	Waren auch Menschen aus den Bergen da?
13.1-13.25			Vigo steckt Diotima ein Enzian an die Ver- kleidung der Autotür des Cabriolets. Die Diva kommt umjubelt aus dem Hotel, geht die Treppe runter, erkennt Vigo an den Bergschuhen und hat fortan nur noch Augen für ihn. Sie sieht die Enzianblüte und spricht Vigo an
14		Schrift	Haben Sie mich tanzen sehen?
14.1-2		HN	Diotima und Vigo
15		Schrift	Und was hat Ihnen am Besten gefallen?
15.1		HN	Vigo strahlt sie verschämt an und nimmt ihr das Kopftuch vom Kopf
15.2		HN	Diotima wird das Tuch genommen.
15.3		HN	Vigo strahlt
15.4		HN	Diotima wird das Tuch genommen
15.5		HN	Vigo deckt das Tuch auf seinen Kopf
15.6		HN	Diotima lacht überschwenglich
15.7		HN	Vigo lacht ebenfalls
15.8-15.14			Vigo gibt Diotima das Tuch zurück, die es Vigo schenkt. Sie fährt davon, winkt Vigo. Das herrschaftliche Publikum winkt und zerstreut sich
16		Schrift	Der Freund aber stürmt hinauf des über- mächtigen Eindruckes Herr zu werden, hoch droben in seinen Bergen
16.1		T Rahmung	Links vorne: ein Baum der aus dem Bild hinauswächst Rechts hinten: die Matterhornspitze Ein Mann steigt von rechts nach links hoch
16.2		HN Überblendung	Bäume im Hintergrund. Er steigt auf
16.3		HT Überblendung	Ein Mann läuft durch das Bild

16.4		HN	Ein Zimmer mit Ausblick auf eine Bergkette Diotima schaut hinaus, geht ins Zimmer, löscht das Licht und geht wieder zurück
16.5		T	Ein Mann klettert auf ein paar Felsbrocken herum
16.6		HN	Diotima sitzt im Fenster blickt auf eine wetterangeleuchtete Bergsilhouette im Hintergrund
16.7		T	Ein Mann steht auf dem Fels und schaut ins Tal
17		Schrift	Diotimas Gang in die Berge
17.1		HN	Diotima kommt aus einer Haustür und streckt sich voller Entzücken
17.2		N	Diotima riecht an einem Baum voller Blüten
17.3		HN	An einem Hang hackende Bauersfrauen mit Kindern.
18		Schrift	Jubelnder Bergfrühling steigt hinauf ins Gebirge. Und jubelnd geht Diotima ihren Gang in die Höhen

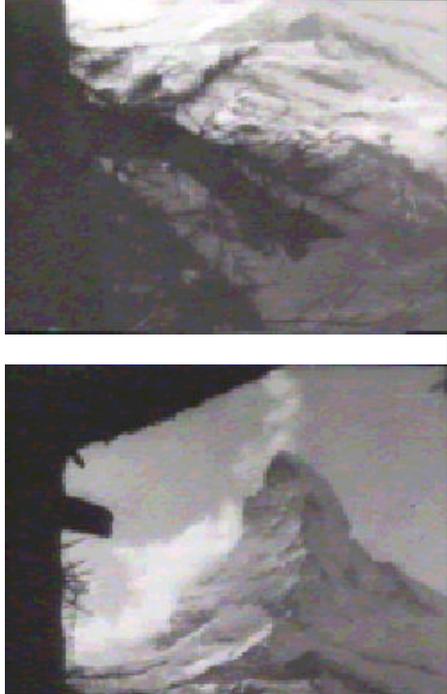
18.1		HN	Diotima tänzelt inmitten einer herrlich blühenden Wiese. Mit einem Blumenkranz geschmückt hopst sie in einem weißen Kleid über die Wiese
18.2		HN	Die vorher arbeitenden Bauersfrauen kommen lebensfroh mit ihren Kindern einen Weg herunter
18.3		HT	Diotima läuft auf einer Wiese durchs Bild.
18.4		HN	Die fröhliche, niedliche Kinderschar
18.5		HT	Baum
18.6		N	Diotima an Blüten schnuppernd
18.7		N	Kinder: zunächst eine kleine Gruppe, dann ein einzelnes Kind
19		Schrift	Da beginnt der Freund von seinem höchsten Gipfels vereister Kuppe den einsamen Abstieg
19.1		T	Ein steiler schneebedeckter Abhang den ein Mann hinabsteigt
19.2		HT	Diotima vor dem Baum
19.3		Nah	Diotima lachend im Blütenmeer des Baumes Sie geht vom Baum weg.
19.4		HT	Diotima kniet in einer Wiese
19.5		Nah	Diotima pustend
19.6		HT	Ein weißer Berggipfel, ein Bergsteiger steigt ab.
19.7		HT	Bergsteiger

19.8		N	Fuß, Halt suchend
19.9		HN	Bergsteiger haut mit einem Pickel eine Stufe in das Eis
19.10		HT von oben	Diotima an einem Baum hinaufsehend
19.11		HT von oben	Diotima an einer Felswand vorbeigehend
19.12		HT	Abstieg
19.13		HT	Diotima sammelt Blumen, in der Mitte einer Wiese stehend
19.14		N	Narzissen
19.15		HT	Diotima Blumen sammelnd inmitten einer Wiese mit Haus im Hintergrund.
19.16		T	Ein Mann stapft durch den Schnee auf die Kamera zu
19.17		T	Diotima blickt auf eine Bergkette
19.18		T	Mann stapft durch den Schnee
19.19		T	Dasselbe mit wechselndem Hintergrund
19.20		T	Dasselbe

19.21		HT	Eine Wiese mit Schafen und einem Schifferklavier spielenden Sennen
19.22		HN	Senne musiziert
19.23		N	Diotima mit einem Blumenkranz im Haar
19.24		Ausschnitt Stern	Musizierender Schäfer auf Stein sitzend
19.25		HN	Diotima jauchzt und tanzt
19.26		HN	Diotima pflückt Blumen und springt durch die Wiese auf die Kamera zu

19.27		Schablone rund	Diotima läuft zu dem Schäfer
19.28		T	Diotima tanzt vor dem Schäfer
19.29		N	Schäfer
19.30		HN	Abstieg ‚Des Freundes‘
19.31		HN	Diotima und der Schäfer
19.32		Schablone rund	Diotima tanzt weg
20		Schrift	Auf der Alm
20.1		HT	Eine Schafherde mit einem Jungen
20.2		N	Der Junge spielt Mundharmonika
20.3		HN	Diotima beugt sich zu dem Jungen
20.4		HN	Schafe
20.5		HN	Diotima mit Schafen
20.6		N	Diotima nimmt ein Lamm
20.7		HT	Diotima mit Lamm
20.8		N	Diotima mit Lamm
20.9		HN	Diotima läßt das Lamm gehen
20.10		HN	Lamm-Mutter
20.11		HN	Ziege
20.12		N	Diotima trinkt aus Viehtränke
20.13		HN	Ziege knabbert am Holz der Tränke
20.14		HN	Diotima kommt aus einem Haus heraus
20.15		HN	Ein Wildbach
20.16		HNN	Diotima vor einer Hütte
20.17		HN	Eine alte Frau mit einem Tragekorb auf dem Rücken läuft durch das Bild
20.18		HN	Diotima beobachtet die Frau, geht dann weiter wie durch ein Museumsdorf, wirft durch die offene Tür einer Hütte einen neugierigen Blick
20.19		HN	Frau mit Korb.
20.20		HN	Diotima läuft an Häusern vorbei

20.21		HN	Diotima inspiziert das Dorf
21		Schrift	Ernster und wilder wird des Gebirges gewaltige Natur.
21.1		HT	Wildbach mit Diotima auf einem Felsen
21.2		HT	Wildbach mit Diotima
21.3		HN	Wildbach schäumend
21.4		HN	Diotima kauert auf einem Stein, sehr nah und scheinbar verbunden mit der Naturgewalt
21.5		HT	Wildbach
21.6		HT	Wildbach
21.7		HT Schwenk	Schwenk von Diotima die auf einem Felsen sitzt, dem schäumenden, wilden Wasser zuschauend
21.8		HT	Abstieg ‚Des Freundes‘
21.9		N	Diotima schaut nach oben
22		Schrift	Unheimlich erhebt sich vor Diotima des Hochgebirgs drohendster Berg.

22.1		T Schwenk von unten nach oben	Schwenk auf den Gipfel des Berges
22.2		HT	Diotima steigt auf
22.3		HT	Die langsam vor den Berg tretende Diotima verdeckt für den Zuschauer das Matterhorn fast völlig
22.4		T	Bergsteiger vor dem Gipfel
22.5		HT	Bergsteiger
22.6		HT	Diotima läuft einen Berg hoch
22.7		T	Diotima

22.8		T	Diotima stehend, den Ausblick geniessend
22.9		T	'Der Freund' geht in eines der Häuser
22.10		HN	Diotima vor den Häusern
22.11		HN	Diotima winkt dem Mann zu
22.12		HN	'Der Freund' kommt an das Fenster, öffnet einen Flügel und setzt sich
22.13		HN	Diotima winkt
23		Schrift	Die Begegnung
23.1		HN	'Der Freund' öffnet die Tür, geht durch und präsentiert dem Zuschauer den Berg, der gerahmt in der Tür erscheint
23.2		HN	'Der Freund' sitzt vor der Tür
23.3		HN	Das Matterhorn in der Türöffnung, Diotima kommt ins Bild

23.4		N	Diotima entdeckt ihren Gesichtszügen nach zu urteilen die Gestalt ihrer Vision wieder, schaut ihn mit Ehrfurcht an, senkt den Blick demütig, ergriffen
23.5		HT	'Der Freund' sitzt auf einer Bank, raucht. Diotima kommt von rechts ins Bild. Sie sagt etwas, 'Der Freund' wendet langsam den Kopf, nimmt die Pfeife aus dem Mund
23.6		N	Kopf Diotimas
23.7		HT	Siehe 23.5. 'Der Freund' nimmt die Pfeife aus Mund und schaut Diotima an
23.8	 	N	'Der Freund' schaut erstaunt, freundlich, ein wenig debil beglückt. Dann wendet den Kopf nach rechts, von ihr weg. Der Gesichtsausdruck wird zunehmend härter, verschlossener
23.10		G. Von unten	Diotima
24		Schrift	Kommen Sie von da oben?
24.1		N	'Der Freund' schaut nach oben, die Pfeife ragt aus seinem Mund, er saugt daran, zieht sie dann raus, das Gesicht zeigt keine Bewegung

24.2		T	Ein Bild von Diotimas Aufstieg wird eingeblendet
24.3		N	Diotima freundlich lächelnd
25		Schrift	Es muß schön sein da oben
25.1		N	'Der Freund' wendet langsam den Kopf, blickt nach unten, dann hoch, sieht sie an, hart, kalt, blickt wieder weg zum Berg und spricht
26		Schrift	Schön hart und gefährlich
26.1		N	Diotima schaut ernst
27		Schrift	Und was sucht man da oben?
27.1		N	'Der Freund' blickt zum Berg, bewegt sich nicht
28		Schrift	Sich selbst!
28.1		N	Diotima blickt enttäuscht, schaut weg
29		Schrift	Und sonst nichts?
29.1		N	'Der Freund' bewegt sich, lächelt
30		Schrift	Und was suchen Sie hier oben ... in der Natur
30.1		N	'Des Freundes' Gesicht lächelnd
30.2		N	Diotima blickt ins Weite, nach unten, lächelt, schließt die Augen und antwortet
31		Schrift	Das Schöne
31.1		N	Diotima strahlt

31.2		N	,Der Freund' blickt wieder ernst
31.3		N	Diotima mit ernstem Gesicht
31.4		T	Himmel
32		Schrift	In seiner Heimat
32.1		HT	'Der Freund' kommt auf Skiern ins Bild gefahren
32.2		HN	'Der Freund' kommt ins Bild und stellt seine Skier an die Wand
32.3		HN	Ein Zimmer Eine ältere Frau (die Mutter ,Des Freundes') kommt mit einem Tablett in das Bild ,Der Freund' kommt ins Bild, nimmt der Mutter das Tablett ab, stellt es auf einen Tisch und führt sie weg
32.4		HN	'Der Freund' führt die Mutter zu einem Lehnstuhl und setzt sich auf Fensterbank
32.5		N	Mutter und 'Der Freund' scherzen
32.6		N	'Der Freund' scheint glücklich
33		Schrift	Heute gehe ich hinauf und such' den schönsten Berg, den es gibt.
33.1		N	Kopf der Mutter
34		Schrift	Und morgen?
34.1		N	'Der Freund' lacht, sein Blick wird melancholisch
35		Schrift	Morgen feiern wir dort unsere Verlobung -- ganz hoch oben

35.1		HN	Die Mutter legt ihre Hand auf den Kopf ‚Des Freundes‘
35.2		N	Die Mutter sitzt über ihm und spricht mütterlich zu ihm
36		Schrift	Nie wird sich der Berg mit dem Wasser vermählen
36.1		N	Mutter und ‚Der Freund‘ sehr ernst
36.2		HN	Diotima auf Skiern fährt zwischen zwei Häusern durch
36.3		HN	Diotima fährt mit Skiern auf der Straße, blickt sich um, weicht zum Rand hin aus
36.4		HN	Diotima wendet den Kopf nach dem was da kommt
36.5		HN	Ein Mann auf Skiern, von einem Pferd gezogen
36.6		HN	Diotima rufend
36.7.		HN	Vigo
36.8.		HT	Diotima eilt auf Skiern zu Vigo
36.9.		HN	Vigo und Diotima begrüßen sich. Vigo zeigt ihr den weißen Schal, den sie ihm nach dem Tanz geschenkt hatte, den er immer zu tragen scheint
37		Schrift	Sie sind wohl wegen dem Rennen gekommen?
37.1.		N	Vigo antwortet
37.2.		HN	Vigo fährt weiter, Diotima bleibt winkend zurück
38		Schrift	Sehen Sie mir zu beim Skirennen
38.1		HN	Diotima winkt Vigo
38.2		HN	Vigo winkt
38.3		N	Diotima lächelt versunken
38.4		HN	Diotima fährt auf Skiern, auf Kamera zu
38.5		HN	‚Der Freund‘ wachst seine Skier im Zimmer, die Mutter näht auf Bank. ‚Der Freund‘ geht auf sie zu, bückt sich hinunter
38.6		HN	Diotima kommt zur Tür rein und breitet Arme aus
38.7		HN	Diotima packt ‚Den Freund‘ an der Hand, zieht ihn zur Mutter, der sie auf den Kopf küßt

38.8		N	Diotima
38.8		N	'Der Freund'
39		Schrift	Da will er wieder hinaufgehen ... ohne mich --
39.1		HN	Wie 38.7
39.2		N	Diotima geht mit Kußmund auf 'Den Freund' zu
40		Schrift	Nimm mich doch endlich einmal mit in deine Welt --- wirklich hoch hinauf
40.1		G	wie 39.2: Schäkernd
41		Schrift	Wenigstens bis zur Hütte
41.1		HN	wie 38.7: Diotima geht auf die Mutter zu, streicht 'Dem Freund' übers Haar, nimmt ihn bei der Hand und führt ihn hinaus
41.2		N	Diotima und 'Der Freund' kommen lachend durch die Tür
41.3		N	Diotima blickt 'Dem Freund' nach, ihr Gesicht wird ernst
41.4		HN	'Der Freund' geht noch einmal zur Mutter zurück
41.5		N	Gesicht der Mutter, sehr ernst, besorgt
41.6		HN	'Der Freund' winkt ab, geht hinaus
41.7		HN	Diotima und 'Der Freund' vor dem Haus, Skier tragend
42		Schrift	Winter liegt über seinen Bergen
42.1		HT	'Der Freund' und Diotima vor einer Hütte im Schnee sitzend
42.2		HN	'Der Freund' zeigt auf etwas, Diotima sitzt tiefer, auf seine Knie gestützt
42.3		HT	Idyllische Winterlandschaft

42.4		HN	Diotima kniet vor ihm, öffnet sich mit einer Geste und wirft Arme über Kopf nach hinten
43		Schrift	Du bist wie die Natur
43.1		N	'Der Freund' blickt geradeaus, wendet dann langsam den Kopf zu ihr
43.2		HN	Diotima kniet vor seinen Füßen
43.3		HN	Diotima steht auf
43.4		N	Diotima Gesicht bewegt sich auf die Kamera zu
43.5		N	Diotima und 'Der Freund' küssen sich Der einzige Kuß im Film
43.6		T	Bedrohliche Wolken oder ein schäumender Bach?
43.7		HN	'Der Freund' zieht Diotima auf Skiern
43.8		T	Diotima und 'Der Freund' von fern

43.9		HT	Sie springen
43.10		N	Diotima ist gefallen, wird aufgehoben
43.11		T	Diotima und 'Der Freund' in einer unendlichen Landschaft
43.12		HN	Beide gehen aus dem Bild
44		Schrift	Der Bergführer
...			
45		Schrift	Läßt du schon die Rennstrecke abstecken?
...			
46		Schrift	Wie ist die Konkurrenz
...			
47		Schrift	Wirst wohl abgesägt werden
...			
48		Schrift	Von wem
...			
49		Schrift	Vom Bauernburschen Colli
...			
50		Schrift	Niemals
...			
51		Schrift	Colli
...			
52		Schrift	Nun da dein Freund nicht mitmacht, habe ich ja keine Konkurrenz im Dauerlauf
52.1		HT	Diotima und 'Der Freund' kommen ins Bild
52.2		HT	Diotima wirft ihre Skier weg. 'Der Freund' zeigt ihr den Weg den er nehmen wird. Sie geht weg, wirft sich ihm dann aber noch einmal an den Hals
52.3		N	Ein ernster Blick
53		Schrift	Nimm mich mit
53.1		N	Diotima wie 52.3
53.2		N	'Der Freund'
54		Schrift	Was hast du nur Kind?
54.1		N	Diotima
55		Schrift	Angst
55.1		N	Diotima wie 54.1

55.2		N	'Der Freund' wie 53.2
56		Schrift	Ich bin ja zu deinem Tanzabend heute wieder zurück
56.1		N	'Der Freund' wie 53.2
56.2		HT	'Der Freund'. fährt von Diotima weg
57		Schrift	Auf Wiedersehn –heute Abend
57.1		HT	'Der Freund' ist schon ein Stück weggefahren, Diotima winkt, 'Der Freund' winkt zurück
58		Schrift	Das Sprungrennen hat schon begonnen
...			
59		Schrift	Diotima aber geht zum Sprungrennen
...			
60		Schrift	Colli vor der Entscheidung
...			
61		Schrift	Im wundervollen Stil spring Vigo seinen Entscheidungssprung
...			
62		Schrift	Der junge Sieger
...			
63		Schrift	Doch fernab von allem sportlichen Trubel zieht er durch seine weiße Welt. Den schönsten Berg suchen ... für morgen
63.1		HT	'Der Freund' geht auf ein Bergmassiv ohne Rahmung zu
63.2		T	Ein Bergmassiv, 'Der Freund' geht von rechts ins Bild
63.3		HT	'Der Freund'
63.4		HN	Vigo und Diotima
63.5		HT	'Der Freund' geht auf die Kamera zu
63.6		T	Unberührte Natur: Tannen, Berge im Hintergrund, 'Der Freund'
63.7		HT	Vigo und Diotima fahren einen Hang hinunter
63.8		HT	Vigo und Diotima fahren Ski
63.9		HT	'Der Freund' steht gerade in Pose auf der linken Bildseite, genau vor der Sonne. Rechts ist nichts. Er zeichnet sich scharf vom Himmel ab.
64		Schrift	Wild und phantastisch wie ein gotischer Dom steigt aus gewaltigem Fundament
64.1		T	Bergkette

65		Schrift	Sein schönster Berg
65.1		T	Gewaltiger in Wolken gehüllter Berg
66		Schrift	Der große Dauerlauf
...			
67		Schrift	Wenn Sie als Sieger zurückkommen dürfen Sie sich etwas wünschen
...			
68		Schrift	Die Strecke wird abgesteckt
...			
69		Schrift	Hoch über seiner Welt
...			
70		Schrift	Schon übernimmt Colli die Führung
...			
71		Schrift	Colli führt weiter
...			
72		Schrift	120 km/h Tempo
...			
73		Schrift	Scharf hinter Colli her
...			
74		Schrift	Vigo holt auf
...			
75		Schrift	Überholt
...			
76		Schrift	V. an der Spitze
...			
77		Schrift	Colli führt wieder
...			
78		Schrift	Noch führt V.
...			
79		Schrift	Weiter geht die wilde Jagd
...			
80		Schrift	Die Beiden gestürzt
...			
81		Schrift	Mach nicht schlapp
...			
82		Schrift	Die Anderen aber stäuben hinab in den Wald. Doch Sie haben kein Auge mehr für das Wintermärchen verschneiter Tannen
...			
83		Schrift	Wieder an der Spitze
...			
84		Schrift	Colli fährt falsch
...			
85		Schrift	Alle falsch
...			
86		Schrift	Der Endkampf
...			
87		Schrift	Dicht vor dem Ziel
...			

88		Schrift	Vigo -- Vigo
88.1		HN	Diotima jubelt rennt zu Vigo auf Kamera zu
88.2		HT	Wie eben
88.3		HT	Zieleinfahrt
88.4		HT	Vigo im Halbkreis mit Zuschauern, Colli kommt hinzu, gratuliert
88.5		HT	Zieleinfahrt
88.6		HT	Vigo wie eben, Diotima stürmt hinzu, führt ihn weg
89		Schrift	Da aber fährt er hinab ins Tal
89.1		HT	'Der Freund'
89.2		Maske	'Der Freund' fährt ab
89.3		HN	Vigo und Diotima
89.4		HT	Vigo und Diotima
89.5		HAT Maske	'Der Freund'
89.6		HN	Vigo und Diotima
89.7		HT	'Der Freund'
89.8		HN	Diotima setzt sich auf eine Bank, öffnet den Mantel
89.9		N	Vigo lächelt, schaut verlegen nach unten
90		Schrift	Darf ich mir jetzt etwas wünschen

90.1		N	Diotima blickt verschämt nach unten, dann nach oben
91		Schrift	Na also, was wünscht sich mein großer Sieger
91.1		N	Vigo blickt verschämt auf seine Schuhe
91.2		HN	Diotima ergreift Vigos Hände, zieht ihn zu sich. Vigo kniet nieder, legt seinen Kopf in ihren Schoß
91.3		N	Kopf Vigos im Schoß von Diotima. Sie streichelt seinen Kopf
91.4		N	Diotima blickt verträumt in die Ferne
91.5		HAT Schwenk nach oben	Haus mit Diotima und Vigo 'Der Freund' kommt von oben ins Bild
91.6		HT	Skifahrer über dem Haus
91.7		HN	'Der Freund'
91.8		HN	Diotima und Vigo

91.9		N	'Der Freund' schließt entsetzt die Augen
91.10		HN	'Der Freund' fährt zurück
91.11		N	Verzweiflungsgeste ‚Des Freundes‘
91.12		T und N Überblendung	Gesicht und Berge Der Berg explodiert Von unten steigen Wolken ins Bild
92		Schrift	Die furchtbare Nordwand
92.1		HT	Vigo und Diotima
92.2		HT	Die beiden trennen sich, Vigo fährt weg
92.3		HT	Diotima läuft nachdenklich eine Straße entlang
92.4		HN	Das Gesicht von Diotima zeigt eine Ahnung
92.5		HT	Straße mit Häusern
92.6		T	'Der Freund' steigt wieder auf
92.7		HT	Schussfahrt ‚Des Freundes‘
93		Schrift	Abgrund

93.1		Schablone	Rahmung des Abgrundes
93.2		HT	'Der Freund' fährt einen Hang hinunter
93.3		HT	Wie 93.2
93.4		HT	Wie 93.2
94		Schrift	Abgrund!
94.1		HT	Wie 93.2
94.2		T	'Der Freund' am Abgrund -er geht immer weiter
94.3		HN	'Der Freund' steht am äußersten Rand
94.4		N	Gesicht 'Des Freundes'
94.5		Schablone	'Der Freund' am Abgrund
94.6		HN	Diotima und die Mutter
95		Schrift	Wenn er heute Abend nach Hause kommt habe ich eine Überraschung für ihn
95.1		N	Kopf der lächelnden Mutter
95.2		N	Kopf Diotimas
96			Einen neuen Tanz: Eine Hymne an die Freude

96.1		T	'Der Freund' am Abgrund
96.2		HT	'Der Freund' geht langsam zurück
96.3		HT	'Der Freund' fährt ab
96.4		HT	'Der Freund' fährt ab
96.5		HT	'Der Freund'
96.6		HT	'Der Freund'
96.7		HN	Vigo sitzt bei der Mutter
96.8		N	Vigo erzählt
96.9		N	Die Mutter sehr ernst
96.10		HN	Das Haus, 'Der Freund' fährt ins Bild
96.11		HN	Vigo und die Mutter
96.12		Mehrere Bilder	Vigo mit Diotima
96.13		N	Das Gesicht der Mutter, bestürzt
96.14		HN	Mutter und Vigo
97		Schrift	Und ich glaube sie hat mich lieb
97.1		N	Mutter
97.2		HN	Beide
97.3		HN	'Der Freund' kommt mit gesenktem Kopf zum Haus
97.4		HN	Vigo steht auf, gibt der Mutter die Hand, geht weg
97.5		HN	Der Freund steht vor der Tür, Vigo tritt heraus
98		Schrift	Na trifft man Dich auch mal
98.1		HN	Hände schüttelnd
98.2		N	Das düsterne Gesicht ‚Des Freundes‘
99		Schrift	Ich gehe fort ...
99.1		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
100		Schrift	Die Santo Nordwand versuchen
100.1		N	Vigos Gesicht
101		Schrift	Jetzt im Winter. Bist du wahnsinnig
101.1		HN	Beide
102		Schrift	Ich muß etwas ganz Tolles machen, ... Vigo
102.1		HN	Beide, sie trennen sich
103		Schrift	Ich komm noch bei dir vorbei
103.1		N	Gesicht Vigos, zweifelnd
103.2		HN	Mutter erstarrt sitzend
103.3		HN	Diotima läuft durch winterlich verschneite Tannen auf die Kamera zu
103.4		HT	Diotima, wird von Vigo eingeholt
104			Ich muß weggehen mit einem Freund.
104.1			
		HN	Diotima und Vigo
105			Ein Prachtmensch den sie kennenlernen müssen
105.1		N	Diotima und Vigo
105.2		HN	Diotima und Vigo
105.3		HN	Die Mutter
105.4		HN	Ein Skiläufer geht durch das Bild

106		Schrift	Die Skiläufer gehen hinauf in die Hütte – ihren Renntag feiern
106.1		HN	Zimmer, Vigo packt
106.2		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
106.3		N	Schifferklavier
106.4		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
106.5		HN	Beide
106.6		N	Schifferklavier, von einer Hand gepackt
106.7		N	Gesicht Vigos
106.8		HN	‚Der Freund‘ packt das Schifferklavier in einen Rucksack
106.9		N	Gesicht Vigos
106.10		HN	Beide, Vigo geht auf ihn zu, nimmt ihn bei den Schultern
107		Schrift	Was hast du nur
107.1		HN	Vigo und ‚Der Freund‘
108			Nichts gegen dich Vigo ... es ist schön daß du mit mir gehen willst.
108.1		HN	Beide, weiter packend
109		Schrift	Zur Nordwand seines Berges
109.1		HT	Das eingeschneite Dorf von oben
109.2		HT	Sie kommen den Berg hoch auf die Kamera zu, gehen vorbei aus dem Bild hinaus
109.3		HT	Die Beiden vor den kargen, nahen, schneebedeckten, gewaltig wirkenden Bergen
109.4		HT	wie 109.3 Männer von hinten

109.5		T	„Der Freund“ und Vigo
109.6		HN	Mutter am Tisch
109.7		HT	Die Skifahrer feiern ihren Renntag in einer Hütte mit einer Schneeballschlacht
110		Schrift	Vor der furchtbaren Santo Nordwand
110.1		HT	Eine Felswüste in der keine Orientierung möglich ist
110.2		HT	Felswand
110.3		HN	„Der Freund“ und Vigo
110.4		HT	Fels – Schnee wird heruntergeweht

110.5		HN	Fels
110.6		HT	Fels
110.7		HN	'Der Freund' und Vigo
110.8		N	Vigo ängstlich
110.9		Hat Schwenk nach oben	Fels dunkel
110.10		N	Vigo blickt nach unten
110.11		N	'Der Freund' blickt von oben nach unten
111		Schrift	Hast du Angst, wenn du mit mir bist?

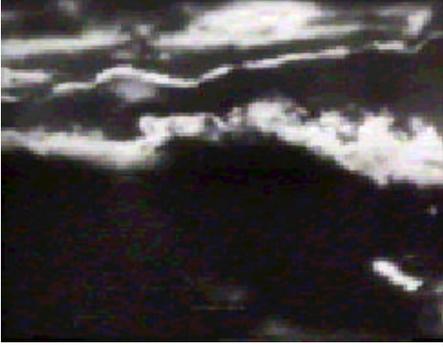
111.1		HT	
111.2		HN	'Der Freund' sucht Halt
111.3		HN	'Der Freund' sucht im Schnee einen sicheren Tritt
111.4		HN	Mutter räumt den Tisch ab
111.5		HT	Bergsteiger im Fels
111.6		HT	Ganz links Vigo

111.7		T	Ganz links Beide
111.8		HN	'Der Freund' knotet ein Seil
111.9		N	Vigo schaut nach unten
111.10		T	'Der Freund' zieht Vigo hoch
111.11		HT	Vigo klettert
111.12		N	Eine Hand sucht Halt im Schnee
111.13		T	Vigo
111.14		N	Hand
111.15		HN	'Der Freund' im Fels
111.16		HN	'Der Freund' - Schnee fällt von oben über ihn
111.17		HN	'Der Freund'
111.18		HN	'Der Freund'
111.19		N	'Der Freund' erreicht den Vorsprung
111.20		HT	Vigo ist noch unten
111.21		HT	'Der Freund'
111.22		HN	Kopf und Arme ‚Des Freundes‘
111.23		HN	Vigo
111.24		HN	'Der Freund' sichert Vigo
111.25		HN	Vigo
111.26		HN	Vigo
111.27		N	Vigo
111.28		HT	Vigo
111.29		HN	Vigo
111.30		HN	Vigo
111.31		HT	Vigo
111.32		T	'Der Freund' und Vigo
111.33		HN	Vigo oben
111.34		T	Beide oben
111.35		HN	Vigo blickt nach unten
112			Du wir sollten umkehren, der Föhn kommt herunter
112.1		HN	'Der Freund' stehend
112.2		Nah	Gesicht ‚Des Freundes‘
113			Laß ihn kommen, je toller umso besser
113.1		N	Gesicht ‚Des Freundes‘, blickt nach unten
113.2		HT	Senkrecht abfallender Fels, Schnee weht
113.3		HN	Zimmer der Mutter Schattenspiele

113.4		N	'Der Freund' legt seinen Kopf an den Fels
113.5		HN	Zimmer der Mutter
113.6		HT	Senkrecht abfallende Wand, Wolken im Hintergrund
113.7		N	Fuß im Eis, sucht Halt
113.8		HN	Mann am Fels von hinten
113.9		N	Fuß, findet keinen Halt
113.10		HN	Mann im Fels von hinten
113.11		N	Fuß abgleitend
113.12		N	Oberkörper, Blick nach oben - von dort fällt Schnee herab
114		Schrift	Und Sturm und Lawinen brüllen dazu ihr wildes Lied
114.1		HT	Schnee wird runter geweht
114.2		HT	Schnee und Wolkenfelder
114.3		HN	'Der Freund' drückt sich an den Fels um den Schneewehen auszuweichen
114.4		T	Wolken

114.5		HT	'Der Freund'
114.6		HN	'Der Freund'
114.7		T	'Der Freund'
114.8		HN	Vigo
114.9		HT	'Der Freund'

114.10		T	Fels, Wolken
114.11		HT	Vigo
114.12		HT	'Der Freund' sichert Vigo
114.13		T	Fels
114.14		HT	Beide oben
115		Schrift	Die Wände werden lebendig im Wirbel der Lawinen
115.1		HN	Ein Mann an der Wand
115.2		HN	Diotima tanzt in ihrem Zimmer
115.3		HT	Senkrecht abfallender Fels mit Schneeverwehungen
115.4		HN	Diotima tanzt
115.5		HN	'Der Freund' im Schnee
115.6		HN	Fels, Schnee fällt
115.7		HN	'Der Freund' in der Wand
115.8		HN	Diotima geht im Zimmer auf und ab

115.9		HN	Der Freund schlägt mit dem Pickel eine Greifmöglichkeit ins Eis
115.10		HN	Diotima im Zimmer, schickt die Zimmerzofe weg
115.11		HT	Die Freunde sitzen auf einem Felsvorsprung
115.12		T	Wolken vor der Sonne
116		Schrift	Da kocht es herauf aus allen Tälern zum furchtbaren Unwetter
116.1		T	Geborstener Baum
116.2		T	Sonne hinter Wolken

116.3		T	Schnell ziehende Wolken
117		Schrift	Aufruhr
117.1		HN	Diotima am Fenster, die Zofe kommt hinzu
117.2		N	Entsetztes Gesicht Diotimas
118		Schrift	Aber es muß ihm etwas passiert sein
118.1		HN	Diotima und Zofe
118.2		HN	'Der Freund' sitzt, den Kopf in die Fäuste gestützt
118.3		N	Gesicht 'Des Freundes'
118.4		HN	Traumbild einer tanzenden Diotima
118.5		N	Gesicht 'Des Freundes'
118.6		HN	Extatisch tanzende Diotima
118.7		N	Gesicht 'Des Freundes'
118.8		HN	Vigo geht auf 'Den Freund' zu, legt ihm den Arm auf die Schulter
118.9		N	Gesichter der Freunde
119		Schrift	Komm zu dir, du bist doch wahnsinnig
119.1		N	Gesichter der Freunde
119.2		HN	Die Freunde, Vigo steht auf, setzt sich ihm gegenüber. Er greift nach dem Schifferklavier, spielt wild
119.3		N	Gesicht Vigos
119.4		N	Gesicht 'Der Freund' singend
119.5		HN	Beide
119.6		N	Gesicht Vigos, entsetzt
119.7		N	Gesicht 'Des Freundes'
119.8		N	Gesicht Vigos
120		Schrift	Hör auf mit dem Irrsinn. Bring mich runter
121.1		N	Gesicht 'Des Freundes'
121		Schrift	Hast was, woran du hängst drunten die dem Menschengesindel?
121.1		N	Gesicht 'Des Freundes'
121.2		N	Gesicht Vigos
121.3		N	Gesicht 'Des Freundes'
121.4		N	Gesicht Vigos schmunzelnd
122		Schrift	Eine Tänzerin
122.1		HN	Beide gegenüber
122.2		N	Gesicht 'Des Freundes', zornig
122.3		N	Gesicht Vigos, lachend
123		Schrift	Diotima
123.1		N	Gesicht 'Des Freundes', bedrohlich

124		Schrift	Du warst das
124.1		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
124.2		N	Gesicht Vigos ängstlich
124.3		HN	Beide, ‚Der Freund‘ steht auf
124.4		HN	‚Der Freund‘ groß vor Vigo
124.5		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
124.6		N	Fuß Vigos
124.7		N	Gesicht ‚Des Freundes‘, kommt auf die Kamera zu
124.8		HT	Vigo fällt, hängt am Seil
124.9		N	Entsetztes Gesicht ‚Des Freundes‘
125		Schrift	Vigo
125.1		HT	Vigo hängt am Seil
126		Schrift	Und Diotima muß tanzen, ihren Tanz an die Freude
126.1		HT	Diotima auf der Bühne
126.2		HT	Vigo hängt, versucht den Absatz hochzukommen
126.3		HN	Diotima tanzt
126.4		HN	Die Freunde
126.5		N	Der haltsuchende Fuß ‚Des Freundes‘
126.6		N	Oberkörper ‚Des Freundes‘
126.7		N	‚Der Freund‘ versucht das Seil festzumachen
126.8		N	Oberkörper ‚Des Freundes‘
126.9		HN	Die Freunde
126.10		N	‚Der Freund‘
126.11		N	Bein Vigos, Halt suchend
126.12		HN	Die Freunde
126.13		N	Seil
126.14		N	Fuß
126.15		HN	Die Freunde
126.16		N	‚Der Freund‘
126.17		HN	Die Freunde
126.18		HN	Diotima tanzt
126.19		N	‚Der Freund‘ mit Seil
126.20		N	Bein ‚Des Freundes‘
126.21		N	Vigo am Seil
126.22		N	Kopf ‚Des Freundes‘
126.23		HN	Diotima tanzt
126.24		HN	‚Der Freund‘ zieht
127		Schrift	Ich kann dich nirgends festmachen. Es ist alles blankes Eis
127.1		N	Vigo am Seil
127.2		N	‚Der Freund‘ zieht
127.3		N	Vigo wird hochgezogen
127.4		HN	Die Freunde
127.5		HT	Tanzende Diotima
127.6		HN	Die Freunde
127.7		N	Oberkörper ‚Des Freundes‘
127.8		HN	Die Freunde
127.9		N	Der Freund
127.10		HN	Die Freunde

127.11		HT	Diotima tanzt
127.12		HN	Die Freunde
127.13		N	Gesicht ‚Des Freundes‘ mit geschlossenen Augen
128		Schrift	Vigo ich hätte dir doch nichts getan
128.1		HT	Die Freunde
128.2		HN	Der Schatten der Mutter im Zimmer
128.3		HT	Blick aus dem Fenster
128.4		N	Mutter auf Kamera zu
128.5		Schreibschrift	Bin mit Vigo zur Bewzingung der Santo Nordwand
128.6		N	Verzweiflung Mutter Einblendung einer Bergsilhouette
128.7		HN	Vigo kniet vor Diotima
128.8		N	Gesicht Mutter
128.9		HN	Mutter zieht sich etwas an, geht
128.10		HN	Ein Mann mit Diotima
129		Schrift	Ich kann nicht mehr tanzen
129.1		N	Diotima
129.2		HN	Diotima, der Direktor, eine Frau
130		Schrift	Sie können uns doch nicht im Stich lassen
130.1		N	Diotimas Gesicht
130.2		HT	Mutter geht durch die Straßen
130.3		HN	Mutter geht auf Kamera zu
130.4		HN	Diotimas Hexentanz
130.5		HT	Mutter geht durch die Straßen
130.6		HN	Diotima tanzt
130.7		HT	Die Freunde
130.8		HN	Mutter vor dem Hotel
130.9		HT	Hotelhalle, Mutter kommt herein
130.10		HN	Mutter weckt einen Hotelangestellten
130.11		HT	Hotelangestellter geht los
130.12		HN	Mutter
130.13		HN	Diotima tanzt
130.14		HT	Hotelhalle, ein Mann geht auf die Mutter zu
130.15		HN	Mutter schildert dem Mann (Direktor) das Problem
130.16		HN	Diotima tanzt
130.17		N	Diotimas Gesicht
130.18		HT	Diotima, Direktor kommt auf die Bühne
130.19		Nah	Diotima
130.20		HN	Publikum
130.21		HN	Diotima und Direktor

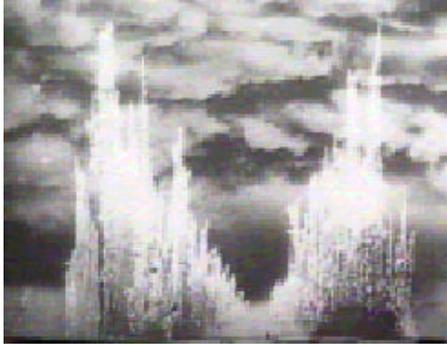
131		Schrift	Unser Skimeister und sein Freund Vigo
131.1		N	Gesicht Diotimas entsetzt
131.2		N	Gesicht Direktor
132		Schrift	sind von der Santo Nordwand nicht zurückgekehrt
132.1		N	Gesicht Diotimas, entsetzt
132.2		HT	Bühne, Diotima geht in die Knie
132.3		N	Gesicht Zuschauer
132.4		N	Gesicht Zuschauer
132.5		HN	Bühne: Direktor und Diotima
133		Schrift	Sind Bergsteiger unter Ihnen die durch tiefe Nacht hinaufgehen zur Sellahütte, die Skiläufer zur Rettung zu schicken
133.1		HT	Bühne, Diotima erhebt sich
133.2		HN	Zuschauer
133.3		HN	Diotima erhebt sich
133.4		N	Zuschauer mit gesenktem Haupt
133.5		Schwenk	Zuschauer mit gesenkten Häuptern
133.6		HN	Diotima
134		Schrift	Meinetwegen?
134.1		N	Kopf eines Zuschauers
134.2		HN	Diotima
134.3			Das Monokel ist gefallen
134.4		HN	Diotima verläßt die Bühne
134.5		HN	Zuschauerraum, gesenkte Köpfe

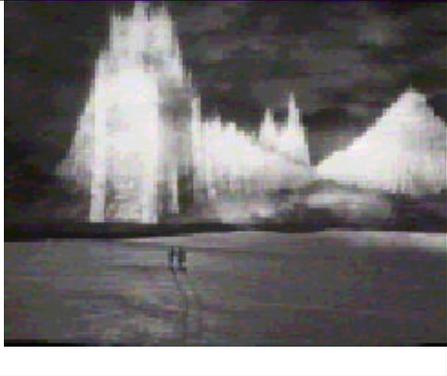
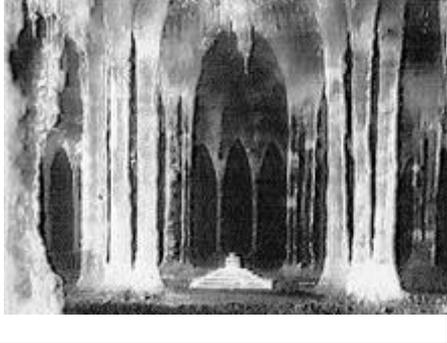
134.6		HN	Diotima im Zimmer, der Schatten der Mutter kommt herein
134.7		HN	Mutter in der Tür
134.8		HN	Schatten schließt die Tür
134.9		HN	Mutter direkt vor der Tür, geht auf Diotima zu
134.10		HN	Diotima weicht zurück
134.11		N	Gesicht Diotimas
134.12		N	Gesicht der Mutter
135		Schrift	War dir der eine denn nicht genug?
135.1		N	Gesicht der Mutter, ballt die Fäuste
135.2		N	Ängstlich zurückweichende Diotima
135.3		N	Vigos Kopf in Diotimas Schoß
135.4		HN	Mutter vor Diotima
135.5		N	Gesicht Diotimas
136		Schrift	Der Andere ... das war doch nur ein Kind
136.1		N	Mutter resigniert
137		Schrift	Kinder sind sie alle
137.1		HN	Mutter und Diotima
137.2		HN	Diotima geht vor der Mutter in die Knie
137.3		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
137.4		HN	Diotima kniet vor der Mutter
137.5		N	Diotima hat die Hände der Mutter in ihren
138		Schrift	Ich gehe hinauf zur Hütte, ich finde den Weg auch bei Nacht
138.1		N	Diotima strahlt die Mutter an
138.2		HT	Die Freunde
138.3		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
138.4		HN	‘Der Freund‘ hält das Seil
139		Schrift	Doch keines einzelnen Mannes Kraft vermag es einen frei hängenden Körper über einen Überhang herauf zu ziehen. Den Kameraden opfern. Oder sich selbst. Die größte Frage der Berge
140		Schrift	Die Tat
140.1		HN	Diotima schnallt sich Skier an
140.2		HN	Diotima geht auf die Kamera zu
140.3		HN	Diotima fährt an Kamera vorbei
140.4		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
140.5		HN	Vigo am Seil
140.6		HN	Diotima skifahrend
140.7		HT	Diotima vor dem Wald
140.8		HT	Wald
140.9		HT	Felswand
140.10		T	Die Freunde
140.11		HN	‘Der Freund‘
140.12		HT	Diotima skifahrend, Schnee fällt vom Hang über sie, hüllt sie ein
140.13		HT	Schneewehe von einem Bergvorsprung
140.14		HT	Diotima inmitten des Schnees, verschwindet darin
140.15		HT	Schneewehe von einem Bergvorsprung
140.16		HT	Diotima inmitten des Schnees, verschwindet darin
140.17		HT	Diotima auf die Kamera zu

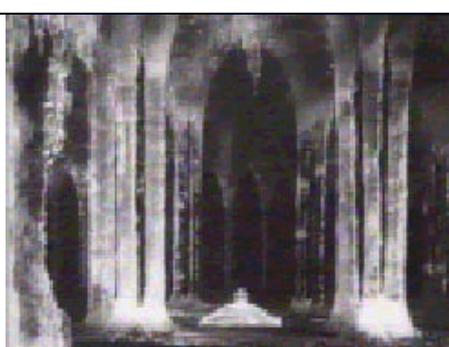
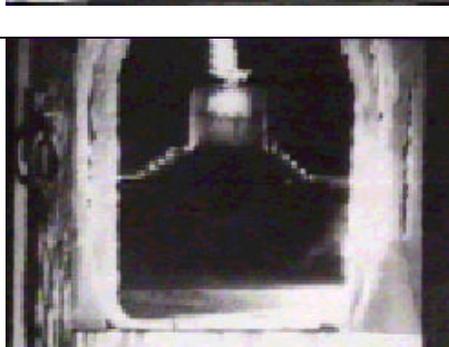
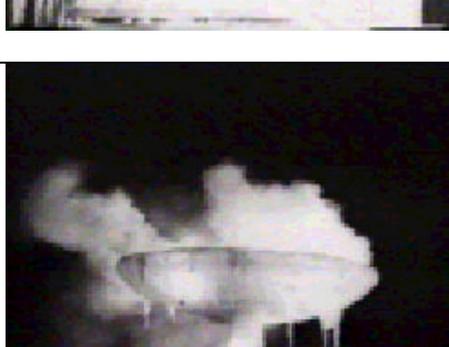
140.18		HN	Diotima auf die Kamera zu
140.19		N	Diotima kann nicht mehr, sinkt nieder
140.20		HT	Ein steiler Hang
140.21		N	Diotima, schwer atmend
140.22		HT	Diotima am Hang
140.23		HT	Felswand, eine Schneewehe kommt runter
141		Schrift	Entfesselte Natur
141.1		HT	Diotima am Hang
141.2		HT	Felswand mit Schneewehe
141.3		HN	Diotima wird von einer Schneewehe be- graben. Sie gräbt sich selbst wieder aus, steht auf, da kommt schon der nächste Schub. Sie gräbt sich wieder aus
141.4		HN	Die feiernden Skiläufer
141.5		HT	Die Freunde
141.6		N	Vigo am Seil baumelnd
142		Schrift	Schneid mich los. Ich halt's nicht mehr aus
142.1		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
142.3		N	Vigo baumelnd
143		Schrift	Rette dich wenigstens
143.1		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
143.2		N	Gesicht Diotimas
143.3		HN	Diotima
143.4		HN	Schnee weht herunter
143.5			
143.6		HN	‚Der Freund‘ hält das Seil
143.7		HN	Die feiernden Skifahrer. Colli steht auf und geht zur Tür
143.8		HN	Colli an der Tür, läßt Diotima herein
143.9			Die Mutter
143.10		HN	Die Skifahrer brechen mit Fackeln zur Suche auf
143.11		HN	Diotima am Tisch in der Hütte
143.12		HT	Skiläufer mit Fackeln
143.13		HN	Eingang einer Hütte mit zwei Männern

144		Schrift	Erst hinunter zum Wald, dann über die Brücke
144.1		HN	Männer in Hütteneingang
144.2		N	Diotima am Tisch
144.3		HN	Skiläufer mit Fackeln
144.4		N	Diotima
144.5		HN	Diotima in der Hütte, steht auf, geht zur Tür, öffnet sie
144.6		HT	Skiläufer mit Fackeln
144.7		HN	Diotima am Fenster
144.8		HT	Skiläufer
144.9		HN	Diotima
144.10		N	Kopf Diotimas
144.11		HT	Skiläufer
144.12		HN	Fackelbeleuchteter Wald
144.13		N	Fackelbeleuchteter, schneebedeckter Fichtenzweig
144.14		HT	Fackeln im Wald
144.15		N	Diotima am Fenster
144.16		HN	Diotima in der Hütte, wendet sich vom Fenster ab
144.17		N	Gesicht Collis
144.18		HT	Beleuchteter Wald
144.19		N	Gesicht Collis
144.20		HN	Diotima im Zimmer
144.21		HN	Verschiedene Einstellungen beleuchteter Winterwald
144.22		HN	Skiläufer, verschiedene Einstellungen
144.23		N	Gesicht Collis
145		Schrift	Habt ihr die Brücke gefunden?
145.1		N	Gesicht Collis
145.2		HN	Skiläufer

145.3			
145.4		N	Gesicht Diotimas
145.5		N	Visionärer Blick durch ein Eisblumenfenster
145.6		N	Gesicht Diotimas, verzweifelt
145.7		HT	Skiläufer
145.8		N	Gesicht Diotimas
145.9		N	Vigo, eine Hand drückt ihn nach hinten
145.10		HN	Vigo fällt
145.11		N	Gesicht Diotima – verzweifelt
145.12		HN	Der Freund mit dem Seil
145.13		N	Diotima
145.14		N	Mutter vor dem Kreuz
145.15		N	Gesicht ‚Des Freundes‘
145.16		HT	Senkrechte Wand, Schnee wird runtergeweht
146		Schrift	Seine Welt
146.1		HT	‚Der Freund‘ das Seil im Schneesturm haltend
146.2		N	Gesicht ‚Des Freundes‘, vereist, öffnet die Augen und blickt nach oben
146.3		HT Überblendung	Links ein Paar, rechts eine Tanne. Wolken ziehen von rechts nach links

146.4		T Überblendung	Ein geometrisches Eisgebilde, zwei Berge, bizarre Spitzen, V-Form. Wolken ziehen darüber
146.5		N	Gesicht ‚Des Freundes‘ frontal
146.6		T	Wolken und Eisgebilde
146.7		HT	Eiszapfen von oben, Blick aus einer Höhle
146.8		T	Die Eisberge in Dom-Form im Hintergrund, zwei Menschen von hinten
146.9		HN	Diotima und ‚Der Freund‘ gehen lachend und staunend auf Kamera zu

146.10		N	Diotima macht große Augen
146.11		T	wie 146.8
146.12		HN	Tür, Spitzbogen, Licht von Innen, eine Tür leuchtet und öffnet sich langsam
146.13		Schwarzbild	
146.14		HT	Im Eisdom
146.15		HN	Diotima und ‚Der Freund‘
146.16		HT	Altar von unten, von hinten beleuchtet, mit einer dampfenden Schale

146.17		HN	Diotima und 'Der Freund' gehen gemeinsam die Treppe zum Altar hinauf
146.18		HT	Beide vor dem Altar
146.19		T	Beide vor dem Altar
146.20		HT	Wie 146.18 ohne Diotima und ,Den Freund'
146.21		HN	Die Schale auf dem Altar dampft
146.22		HT	Diotima und 'Der Freund' gehen darauf zu
146.23		HT	Steinquader

146.24		HT	Diotima und 'Der Freund' trennen sich vor dem Quader, er nach links, sie nach rechts
146.25		HT	Diotima kommt von rechts die Treppe hoch
146.26		HN	Diotima geht mit ausgebreiteten Armen auf die Kamera zu
146.27		N	,Der Freund'
146.28		N	Diotima

146.29		HT	Vor dem Quader: Diotima zieht ‚Den Freund‘ in die Mitte rückwärtsgehend
146.30		N	Gesicht Diotimas wendet sich ängstlich nach oben
146.31		HN	Explosion des Topfes
146.32		N	‘Der Freund‘ verzieht schmerzhaft das Gesicht
146.33		N	Diotima mit Leidensmiene

146.34		N	Zwei Hände bewegen sich voneinander weg
146.35		N	Diotimas Kopf zieht von links nach rechts vorbei
146.36		HT	Beide vor dem Quader, sie bewegen sich voneinander weg
146.37		HN	Diotima fällt nach hinten weg
146.38		HT	Einer fällt nach hinten
146.39		HT	Altar zerbricht
146.40		HT	Ruine des Domes
146.41		N	Gesicht ‚Des Freundes‘ verschlossen
147		Schrift	Und mit den letzten Kräften hält er den längst erfrorenen Freund
147.1		HN	‚Der Freund‘ mit dem Seil
147.2		T	‚Der Freund‘
147.3		T	Die Sonne lugt am unteren Bildrand unter den Wolken hervor
147.4		T	Colli zeigt von weit unten nach oben
147.5		HT	Wolken

147.6		T	Berg
147.7		N	Colli
148		Schrift	Da graut der Morgen über seiner verwirrten Seele
148.1		T	Himmel und erleuchtete Wolken in Morgenstimmung
148.2		N	'Der Freund' öffnet die Augen
148.3		T	Himmel mit Sonne
148.4		T	Wolken, Sonne
148.5		N	'Der Freund' lacht und bewegt sich der Kamera entgegen
148.6		HT	'Der Freund' an der Kante
148.7		T	Sonne, Wolken
148.8		N	Colli blickt hinauf
148.9		HT	'Der Freund' überschreitet die Kante
148.10		N	Colli wendet sich ab
148.11		T	Himmel, Sonne

148.12		HN	Himmel, 'Der Freund' fällt durch das Bild
148.13		HN	Diotima in der Hütte
148.14		N	Diotimas Gesicht
148.15		N	Diotima
148.16		N	Diotima
148.17		T	Himmel
148.18		N	Diotima
148.19		HN	Diotima
149		Schrift	Friede liegt über seiner winterlichen Welt. Und Zuversicht auf die Retter im Herzen Diotimas
149.1		N	Diotima
149.2		HT	Durch das Fenster sieht Diotima die Ski- fahrer kommen
149.3		N	Diotima
149.4		HT	Fenster
149.5		HN	Colli kommt zur Tür rein
149.6		N	Colli
149.7		HN	Colli und Diotima
149.8		N	Diotima
149.9		N	Colli
150		Schrift	Abgestürzt
150.1		N	Diotima verzweifelt
150.2		N	Colli
151		Schrift	Er hat seinen gestürzten Freund am Seil die ganze Nacht gehalten und sich selbst geopfert
151.1		G	Diotima
151.2		G	Colli
151.3		G	Diotima
151.4		HN	Diotima geht zur Tür hinaus
152		Schrift	Ruhe liegt über dem ewigen Meer ... still rollt es in langen Wogen über der Men- schen Leiden und Streben
152.1		HT	Das Meer

152.2		T	Diotima und das Meer
152.3		N	Gesicht Diotimas
152.4		T	Einblendung Alpen und Meer
152.5		HN	'Der Freund' steht das Seil haltend am Abgrund
153		Schrift	Und so erstrahlt ihr über seinem heiligen Berg das größte Wort, das über den Menschen steht
154		Schrift	Die Treue
155		Schrift	ENDE