



beim Zeltlager. Vor 17 Stunden haben wir es verlassen. Elf lange Stunden hat uns die Wand selbst in Bann gehalten.

Langsam war es Abend geworden. Das Hochgewitter, das nachmittags tobte, war abgezogen und nur ein dumpfes Murren klang noch irgendwo in der Ferne. Ein letztes Leuchten des scheidenden Tages lag noch auf unserer Wand und schnell brach die Nacht herein.

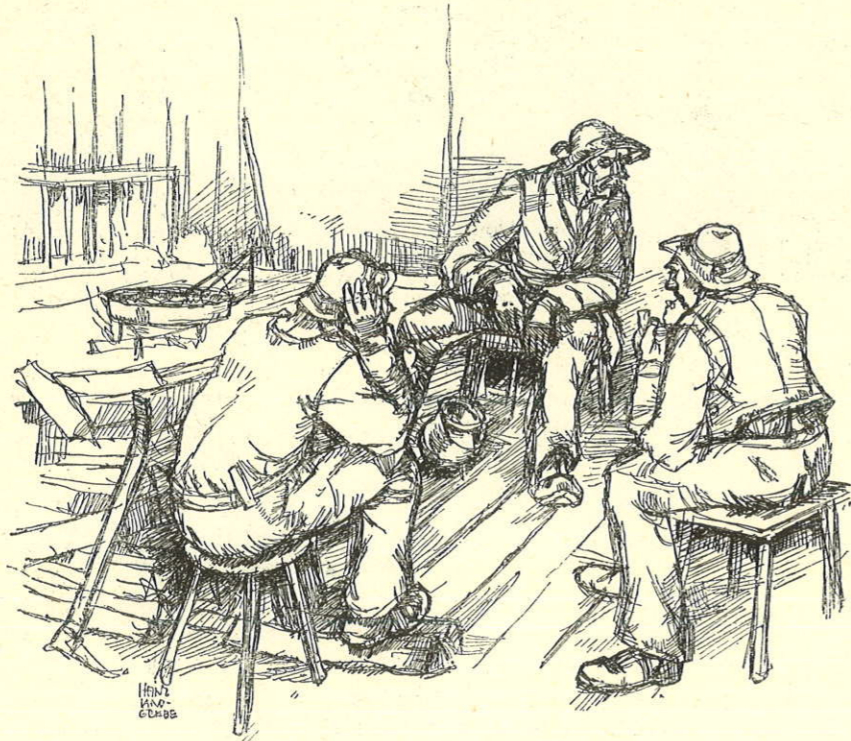
Wir sitzen am flackernden Feuer und löffeln unsere magere Abendsuppe, da tauchen im Dunkel Gestalten auf. Es ist der Wirt der Hintergrathütte mit seiner Familie. Sie haben uns den ganzen Tag durchs Glas beobachtet und beglückwünschen uns nun aufs herzlichste zu unserer Fahrt.

Spät erst kriechen wir ins Zelt und, obwohl todmüde, können wir nicht einschlafen. Die Nerven sind noch zu erregt und im Geiste zieht der ganze heutige Tag an uns vorüber.

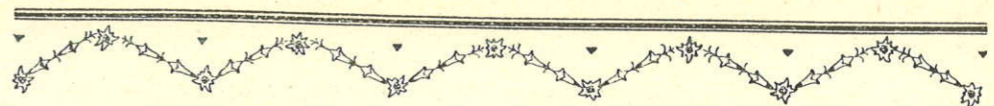
Einen solch ungeheuren Eindruck, verbunden mit dem Gefühl, gänzlich schutzlos den objektiven Gefahren ausgeliefert zu sein, hatten wir vorher noch in keiner Wand empfunden.

Jetzt wußten wir, weshalb so viele bedeutende Bergsteiger bis jetzt vergeblich um die Nordwand geworben.

Wonniges Glücksgefühl durchströmt uns, und bei der Frage, wer wohl unsere Nachfolger sein könnten, übermannt uns der lang-ersehnte Schlaf.



Heinz Landgrebe: In der Holzkechthütte



Stürme über dem Montblanc

Eine kritische Betrachtung zum neuen Jané-Tonfilm

Dr. Walter Bing

Die Welt-Uraufführung des Films, der der Verfasser dieses Aufsatzes bewohnte, fand im Ufa-Theater in Frankfurt a. M. statt.

Die Fabel des neuen Jané-Films bringt wiederum — wie die des Piz-Palù-Films — die Verquickung einer sentimentalischen Liebesgeschichte mit einem alpinen Thema. Der Schauplatz des Films soll Chamonix und der Montblanc sein. In Wirklichkeit ist der skisportliche Teil des Films im Engadin gedreht, und nur die Gletscheraufnahmen sind zum Teil auf der Cabane Ballot, zum Teil in der Umgebung der Grand Mulets gekurbelt. Wo der Held (Cepp Riff) eigentlich haust, bleibt — alpin — im unklaren. Offenbar liegt die „Wetterwarte“ auf der Cabane Ballot. Bekanntlich hat der Begründer des Observatoriums auf der höchsten Spitze der Alpen, der Meteorologe Janssen, lange Zeit ein Sam da oben gehaust, so daß also der Alpinist keiner besonderen Phantasie bedarf, um der Fabel in diesem Punkt zu folgen. Nun ist aber der Filmwetterwart auf dem Montblanc kein primitiver Eskimo, der sich frierend und hungernd durchs alpine Leben schlägt. Er ist ein moderner Mensch unserer Zeit, der in einer Hütte mit hellen und breiten Räumen beinahe komfortabel untergebracht ist. Er verfügt — nach Ansicht der Filmregie (die alle diese Innenaufnahmen in einem in der Nähe von „Bernina-Häusern“ gebauten Freilichtatelier drehte) — über alle Bequemlichkeiten, die sich ein Meteorologe des 20. Jahrhunderts nur wünschen kann: er besitzt nicht nur eine Bettmische, einen großen Herd, Geschir und Holz, Vorräte und Bücher, sondern er hat auch einen Radioapparat und funktelegraphische Verbindung mit der Tiefs, ganz zu schweigen von dem Fernrohr, das ihm gestattet, sowohl in den gestirnten Himmel wie in die Niederungen zu spähen. Allabendlich gibt er seine Wettermeldung an irgendein großes Observatorium in der Ebene, eine Beobachtungsstation, zu der sich die Filmdarsteller, offenbar der technischen Einrichtungen wegen, eine der großen Sternwarten in der Umgebung Berlins verschrieben haben. Der Professor dieser Sternwarte in der Ebene hat als Assistentin sein liebevolles Töchterlein, und die hegt nun eine stille, an sich begreifliche Sehnsucht nach den Höhen über den Wolken, wo der Wetterwart haust. Es begibt sich, daß der Professor mit seiner Tochter seine Weihnachtsferien in Chamonix verbringt. Die

sportbegeisterte junge Dame (Leni Riefenstahl) sieht vom Hotelfenster aus, wie Eskiläufer die in mondänen Kurorten unvermeidlichen weißen Spuren durch jungfräuliche Hänge legen; sie stürzt hinaus, gerät mitten in eine Fuchsjagd hinein, welche nach der Absicht des Films, rund um Chamonix tobt, aber in Wirklichkeit, wie gesagt, größtenteils in geeigneteren Egegenden, nämlich im Engadin und in Tirol, aufgenommen ist. Sie tauscht — zum Schabernack bereit — ihre Kleidung mit dem „Fuchs“, der seine Verfolger hierdurch täuscht, wobei dahingestellt bleiben kann, ob sie den Fuchs vorher kannte oder sich erst im Gelände mit ihm bekannt machte. Sie fährt dem Rudel der Eskipärhunde als verkleidete Füchsin davon, schnallt ihre Skier ab, nagelt einen Wegweiser: „Chamonix“ quer über beide Bretter, läßt die Schwartlinge selbstweit und allein hangabwärts laufen und begibt sich in großen Sprüngen zu dem im selben Augenblick auf einer großen Wiese landenden Montblanc-Flieger (Udet). Gerade als die Verfolger auf der falschen Spur ins Tal gelangen, erhebt sich der Riesenvogel in die Lüfte und entführt das Professorentöchterchen zur Höhe des Montblanc, wo dem Wetterwart, der sehnsüchtig auf Proviant und neues Brennholz wartet, außer der materiellen Gaben nun auch die Überraschung zuteil wird, seine „Kollegin“ aus der Tiefe endlich einmal persönlich kennenzulernen. Daß sich hier Liebe auf den ersten Blick entzündet, bleibt auch dem Alpinisten nicht verborgen. Udet bringt das Mädchen wieder heil zu Tal. Der Professor-Vater, ob des langen Ausbleibens seiner Füchsin etwas beunruhigt, feiert mit Tochter und Flieger fröhliche Weihnachten in der Hotelhalle und verspricht, am nächsten Tag den Flug zum Montblanc nebst Tochter zu wiederholen.

Der Flieger entführt also am nächsten Tag beide Passagiere erneut zur Höhe. Der Professor sieht seinen Traum erfüllt: mühselos gelangt er mit seinen alten Bergsteigerknochen noch einmal bis zur Höhe der Cabane Ballot, die er zum letztenmal als Jüngling erstieg. Während der Wetterwart die unternehmungslustige Tochter über den wirklichen Montblancgrat zum Gipfel führt, versucht sich der alte Herr in kleinen Spaziergängen über die „Felsen“ der Hütte. Dabei gleitet er aus, stürzt, reißt eine Lawine mit und entschwindet in unergründliche Gletschertiefen. Die Zurückgekehrten bergen ihn nur noch als Leiche.



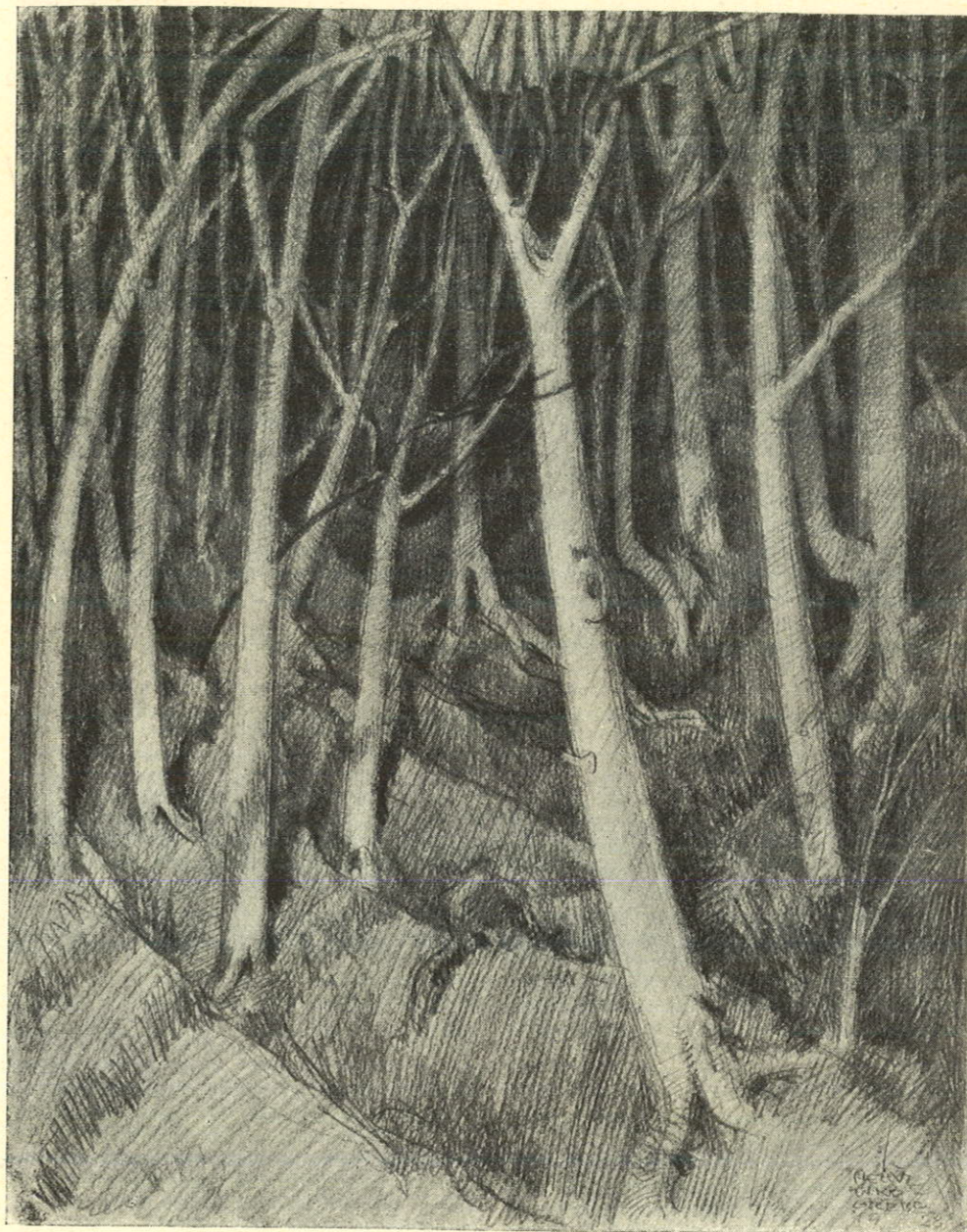
Eine Rettungsexpedition führt sie zu Tal, und die tiefgeprüfte Tochter muß ihren Wetterwart wieder alleine lassen. Er gibt ihr Grüße an einen Freund in der Ebene mit, und dieser Freund, ein armer Dichter der Niederungen, schließt nun auch seinerseits das Montblanc-Löcherlein ins übervolle Herz. — Der Winter vergeht; unserem Wetterwart winkt Ablösung. Sein Sehnen und Trachten geht insgeheim zu seiner geliebten Kollegin in die Tiefe, die mittlerweile Assistentin des Nachfolgers ihres verunglückten Vaters wurde und sich nebenher der Aufgabe, dem armen Dichter seine dürftige Einsamkeit zu verschönen, erfolgreich widmete. Ein begeisterter Brief des Freundes, den die Ablösungspatrouille (David Zogg und Beni Führer) dem Wetterwart mit auf den Montblanc bringt, erweckt in unserem Meteorologen die Zwangsvorstellung, daß der Freund ihm die Montblanc-Braut ausgespannt habe. Die beiden da unten aber denken in ihrem selbstlosen Altruismus keineswegs an Derartiges, sondern nur daran, dem Wetterwart einen hochzeitlichen Empfang mit Blumen und Geschenken zu bereiten. Der Montblanc-Einsiedler aber knirscht mit den Zähnen über die vermeintliche Untreue des Freundes und des Weibes, erklärt dem erstaunten Nachfolger, daß er auf Ablösung verzichte und läßt „Zogg, Führer und Cie.“ unverrichteter Dinge wieder ins Tal entzischen ...

Er selbst sucht Trost in der Größe des Hochgebirges. Er besteigt seinen Berg, kommt in einen Schneesturm, verliert seine Gänstlinge, erfriert seine Hände, schleppt sich mühsam zur Hütte zurück, vermag kein Feuer mehr anzuzünden, vermag offenbar die Hütte auch nicht mehr dicht zu verschließen und schneit mit tödlicher Sicherheit ein. Da auch der Flieger in diesem Dauerwetter nicht mehr aufsteigen kann, versucht der Wetterwart, mit inzwischen dick verbundenen Händen (und einem umgehängten Koller als Wärmeschuß) ohne Stöcke zu Tal zu fahren, da ihn offenbar der Hunger zu plagen beginnt. Kurz vorher hat er dem aufdringlichen Lautsprecher, der ihn ständig mit „Achtung! Achtung! Berlin“ an seine untreue Geliebte erinnert, einen Tritt versetzt, daß der tief verschneite Trichter in die Ecke rollt. Dann gelingt es dem Wackern, trotz der dick verbundenen Hände anzuschnallen: Die große Abfahrt beginnt. In gewagten Serpentinaen stemmt und schwingt er durch das Gewir der Jonctions, muß aber schließlich im heulenden Schneesturm wieder umkehren. Dabei macht uns die Regie glauben, daß ihn durch das Draußen des Orkans hindurch die Stimme seines (offenbar noch funktionierenden) Lautsprechers mit irgendeinem Osterchoral — denn mittlerweile ist der Karfreitagszauber unten angebrochen — zur Hütte zurückruft. Unter Aufbietung letzter Kräfte kämpft er sich zu Fuß zum Observatorium zurück, das inzwischen metertief im Schnee vergraben und halb verweht ist. Es gelingt ihm, als tüchtigem Funker, mit dem Ell-

bogen letzte SOS-Signale ins Tal zu funken; dann duzelt er, ein lebendiger Schneemann, in seiner Ecke resigniert dem besseren Elijenseits: dem Tode des Erfrierens entgegen.

Aber der SOS-Ruf wird vernommen, er dringt hinunter in die Ebene, eilt auf dem Draht nach Chamoni und hegt das Professoren-Waisenkind auf schnellstem Wege an den Fuß des Montblanc. In Schrecken und Bestürzung rüstet das Mädchen eine Rettungsexpedition aus, aber Zogg, Führer und Cie. scheitern an irgendeiner großen Spalte und müssen umkehren, um Leitern zu holen. In letzter Minute klart es auf, der Flieger tritt wieder in Aktion, steigt empor, landet, findet den eingeschneiten, zum Eiskloß erstarrten Wetterwart unentwegt auf seinem Stuhl sitzen, zündet Feuer an, befreit ihn von den Fesseln des Frostes, taut ihn sozusagen auf und legt ihn in die Arme der wiedergefundenen Geliebten, die mittlerweile durch ein formidables Hochgewitter mit der Rettungsexpedition emporgestiegen ist — Happy end: die Liebe hat über die Naturgewalten gesiegt.

Man sieht, daß also auch hier der alpine Kitsch die alpine Echtheit in vieler Hinsicht überwuchert. Fast die gesamte Tagespresse hat das in ihrer Kritik unterstrichen. Die kleinen alpinen Unwahrscheinlichkeiten sind auch hier wieder wie im Pakti-Film zahlreich. Ich will nur einige der auffälligsten Unmöglichkeiten kurz erwähnen. Vor allem ist es unmöglich, das weiß jeder Skiläufer, unmittelbar um Chamoni eine Ski-Schnitzjagd zu veranstalten. Sodann ist es unmöglich, auf dem Grand-Plateau oder dem Petit-Plateau, selbst mit einem Leichtmetallflugzeug, zu landen. Udet's Landungen erfolgten denn auch nicht auf dem Montblanc, sondern bei der Cabane du Puy, also in der östlichen Montblancgruppe. Die geographischen Unwahrscheinlichkeiten tun aber der Geschlossenheit des Film keinen Abbruch. Viel störender empfindet der Alpinist den sehr gekünstelten „Unglücksfall“ des väterlichen Professors. Was braucht der Mann auf eigene Faust — auf imaginären Felsen bei der Vallothütte — Kletterturen zu unternehmen und seinen, durch nichts motivierten Leichtsin mit dem Lavinentod zu büßen? (Ungezagelte Stiefel trägt er zum Überschuß auch.) Auch das Verhalten des in seiner Liebe betrogenen Wetterwarts ist alles andere als alpin-zünftig. Wenn er sich schon die Hände erfriert, was am Montblanc schließlich jedem passieren kann, dann ist wirklich nicht einzusehen, warum er sein SOS nicht sofort ins Tal funkt, sondern erst diese tollkühne Abfahrt ohne Pickel und Stöcke, ohne Begleiter im Nebel und Schneesturm, durch das Séracgewir des Vossongletschers zu erzwingen sucht. Daß er sich die Mammut-Leinenverbände um beide Hände mit den Zähnen angelegt haben muß, könnte man ja schließlich noch als möglich hinnehmen, daß er aber einerseits die Bindung mit dick verbundenen Händen über den Absatz streifen, jedoch weder Pickel



Heinz Landgrebe: Tote Bäume



noch Stöcke zu halten vermag, erscheint unglaublich. Als völlig unmöglich erscheint dem Alpinisten ferner die an sich stark wirkende „Vision des Lautsprechers“, dessen Stimme der Flüchtling noch in den Cércs der Jonctions durch wütendes Sturmesbrüllen ertönt. Selbst wenn unsere Phantasie in diesem Moment das Observatorium von der 4400 Meter hohen Ballot auf die 3600 Meter hohen Mulets verlegt, wird der Filmregisseur keinem der auch nur einmal in einem bescheidenen Schneesturm von einer Hütte abfuhr glauben machen, er könne 300 Meter von der Hütte entfernt, in den Jonctions, noch das Musikstück vernehmen, das aus einem Lautsprecher im Hütteninnern dringt. Endlich darf als „Regiefehler“ noch die saisonmäßige Unmöglichkeit bezeichnet werden, daß der Zug, welcher Leni Riefenstahl aus der Ebene nach Chamonié hinauf bringt, sich mit einem Riesenschneepflug durch haushohe Schneemauern frist, während die Rettungs-attrouille, welche sich noch am gleichen Tag in Bewegung setzt, durch blühende Krokuswiesen bergan steigt. Daß man eine Riesenspalte praktisch dadurch überschreitet, daß man sich bis auf ihren Grund herunter seilt, um am anderen Rand wieder empor zu klettern, war bisher in der Cistechnik auch nicht üblich.

Dies alles sind nur Einzelbeispiele. Wenn man den Film zweimal sieht, wird man sicher noch mehr alpine Unmöglichkeiten in seinem Verlaufe entdecken. Dennoch scheint mir das Werk in seinem alpinen Teil das Beste, was bis jetzt in der Geschichte des Bergsport-Films geleistet wurde. Dieses Urteil gilt nicht nur für die Technik, sondern merkwürdigerweise auch für die Idee. Es zeigt sich nämlich bei diesen Stürmen über dem Montblanc, daß der alpine Grundgedanke — vielleicht gegen den Willen des Regisseurs — den kitschigen Rahmen, jene kleinen, unvermeidlichen Konzessionen an den Geschmack der öffentlichen Meinung und des kleinen und großen Filmkitsches einfach gesprengt oder sagen wir lieber überstrahlt und in den Schatten gestellt hat. Das Thema „Montblanc“, neben dem des Matterhorn wohl das gewaltigste alpine Thema, das wir in Europa kennen, ist die Dominante in diesem Filmmakel. Die kleinen mondänen oder sentimentalen Triller, die sich um den Grundton ranken, fallen zwar merkbar ab, stören aber weit weniger als beispielsweise im Matterhornfilm, der keine alpine Idee, sondern ein alpines Verbrechen war. Wenn Ganck mir heute sagen würde: „Ich habe den Montblanc-Film gar nicht als den Film des Bergsteigers gedreht“, so würde ich ihm unbedenklich antworten: „Dieser Film ist aber zum großen Teile der Film der Bergsteiger geworden.“ Wie man mir sagte, sollte sein ursprünglicher Titel nicht konkret „Stürme über dem Montblanc“, sondern abstrakt etwa: „Über den Wolken“ oder so ähnlich lauten. Es sollte also schon in der Bezeichnung dieses

Films die alpine Grundidee enthalten sein, die sich in der Erhebung über den Niederungen, in der Loslösung von der menschlichen Kleinheit durch die Größe der Hochgebirgsnatur erschöpft. Offenbar gehörte es ebenfalls zu jenen berühmten Konzessionen an die Industrie, daß Ganck seine ursprüngliche Absicht aufgab und für seinen Film, den zwar nicht direkt marktschreierisch-anreizenden, aber doch werbewirksameren Titel wählte „Stürme über dem Montblanc“. Unter dem Montblanc stellt sich eben auch der Laie etwas Konkretes vor. Der höchste Gipfel der Alpen ist kein bloßer alpiner, sondern ein geographisch-politischer und kulturhistorischer Begriff. Aus diesem Grunde wählte Ganck wohl auch den Titel seines Films konkret.

Aber nicht die Größe des konkreten Themas überwältigt den Beschauer. Wenn man von der rein sportlich-mondänen Einleitung absieht, dann hinterläßt auch das Abstrakte, das rein Gedankliche dieses Films dauernde und hinreißende Eindrücke. Lediglich durch die Darstellung dessen, was der Mensch in Höhen über 4000 Meter sieht, empfindet und erlebt, lediglich durch die überwältigende Natursymphonie über den Wolken gibt der Regisseur einen Begriff vom wahren Geiste des Bergsteigens. Wer diesen Film gesehen und verstanden hat, der weiß warum wir Bergsteiger wie unter einem inneren Zwang immer wieder hoch emporsteigen, bis über die Wolken, und erst dann haltmachen, wenn alles Ebene, Glatte, Ungefährliche tief unter uns liegt. Naturalistische Mittel formen hier eine ganz reine, bergsteigerische Idee, feiern hier den Sieg eines Gedankens, der jedem Alpinisten in Fleisch und Blut übergegangen ist und der den Menschen dadurch erhebt, daß er ihn zermalmt. Der alpine Filmneuling Sepp Rist, ein Kerl wie aus einem Dürerschen Holzschnitt, wirkt in diesem Film sympathisch und natürlich. Er liebt die Berge und macht es glaubhaft, daß er lieber gegen die Natur, daß er zehnmal lieber gegen die Gewalt des Sturmes, gegen die Gefahren der Lawinen, gegen Hunger und Kälte ankämpft, als gegen menschliche Schwachheit und gegen die Enttäuschungen der großen Welt da unten. Dieses Leitmotiv ist durch den Film bis zu seinem (ja nun einmal, notwendigerweise) glücklichen Ende durchgeführt. Naturen wie dieser Wetterwart wären eigentlich dazu bestimmt, in ihrem Kampf mit den Bergen unterzugehen und nicht durch die Zuvorsicht einer liebenden Frau noch gerade zur rechten Zeit vom Tode des Erfrierens gerettet zu werden. Aber die Rettung ist nicht unglaubwürdig. Genau wie in diesem Film die Hindernisse, die sich türmen, die alpinen Probleme, die aufgeworfen werden, glaubwürdig dargestellt sind. Man muß es Ganck und den Seinen danken, daß sie sich in keiner Situation einer Übertreibung schuldig gemacht haben. Sie hatten es ja auch nicht notwendig, künstliche Eiswände wie im „Heiligen



Berg“ oder im „Piz Palü“ aufzuführen. Die Hochgebirgsnatur selbst lieferte ihnen alles an Genationen, was sie brauchten. Das Wetter, das im letzten Sommer so vielen Bergsteigern einen Strich durch die Rechnung gemacht hatte, formte in den fünf Monaten, die Gancks Truppe zum Teil auf den Grand-Mulets, zum Teil auf der Vallothütte, zum Teil auf anderen Hütten der Gruppe und den Winter vorher bei der Aufnahme im „Freilichtatelier“, auf Bernina-Häusern verbrachte, alles, was des Alpinisten Herz begehrt: Sonne und Nebel, Föhn und Nordsturm, Wolkenmeer und Hochgewitter, Schneeorkan und Lawinen in jeder Form und jeder Stärke. Die Aneinanderreihung und die Häufung dieser Erscheinungen einer entfesselten Natur wirken im Rahmen des Films weit weniger unwahrscheinlich als im Palü-Film. Denn so und nicht anders ist der „Weiße Berg“, solches und nichts anderes erlebt der Mensch über den Wolken. Daß die verwandte Melodie, die Udets auf seinem 40-PS-Leichtmetall-Flugzeug spielt, sich harmonisch in diese Symphonie der alpinen Gefahren fügt, ist verständlich. Die Leistung der Flieger — es wurde grundsätzlich jeder Flug von einem Begleitflugzeug gefilmt — stellt einen glatten Rekord dar. Man würde diese Fliegeraufnahmen für unmöglich erklären, sähe man nicht mit eigenen Augen wie Udets Zauber vogel über die gerborstenen Gletscher-ebenen der Jonctions, über die gezackten Grate der Grand-Mulets-Gelsen und über die schauerlichen Klänken des Mont Maudit und des Montblanc du Tacul hinstreicht und schaukelt. Die sportliche Leistung der anderen Darsteller bleibt eine Lat, die auch der schlimmste Kitsch, zu dem sie sich hergeben mußten, nicht ungeschehen machen kann. Leni Riefenstahls Energie ist in diesem Film bewundernswert. Eine Frau, die vor fünf Jahren noch keine Ahnung vom Bergsteigen und Skilaufen hatte, mußte immerhin einige Hemmnungen überwinden, um auf Skiern die Jonctions zu durchqueren, von den Grand Mulets zur Cabane Vallot und zweimal mit Sepp Rist im Schneesturm zum Montblanc-Gipfel aufzusteigen. Auch die technische Leistung Sepp Rists und seine moralischen Qualitäten sind über jede Kritik erhaben. Diese Zick-Zack-Abfahrt durch die Spalten des Vossongletschers, ohne Seil, ohne Stöcke, mit einer umgeknöteten Wolldecke um die Schultern, ist sicherlich eine der kühnsten skialpinen Wagnisse, die je vollbracht wurden. Ihr gleichzustellen ist vielleicht nur David Boggs (im Film nicht sichtbare) Proviantierungsfahrt von der Vallothütte ins Tal, wobei der Schweizer Meisterläufer nach Dr. Gancks Aussage Petit- und Grand-Plateau in etwa 8 Minuten durchgemessen haben soll.

Die Bedeutung und Wirkung dieses Films liegt aber auch im Phototechnischen; was Sepp Allgeier und sein getreuer Kumpan Hans Schneeberger, den kleinen Operateur Angst nicht zu vergessen, unter Gancks Regie an Wolken-

bildungen, an Lichtreflexen, an Sturmsequenzen am Grat und vor allem an Lawinenbildern einfingen, ist einfach unbeschreiblich. Man sagte mir, daß Ganck wehen Herzens auf die Verwendung von etwa 30.000 Meter Landschaftsfilm hätte verzichten müssen. Hoffentlich geht dieses Material, dessen rein alpiner Wert unersegllich sein muß, der Bergwissenschaft und der Bergliteratur nicht verloren. Die Aufnahmen im Hochgewitter auf den Montblanc-Gletschern bilden den Höhepunkt nicht nur des Films, sondern der alpin filmischen Entwicklung der letzten Jahre überhaupt. Der Naturalismus ist so echt, daß sich seine erschütternden Wirkungen unbewußt auch im Minenspiel und in den Gebärden der Darsteller ausdrücken.

Was den Montblanc-Film vom technischen Standpunkt aus besonders interessant gestaltet, ist der Versuch der Synchronisierung auf geräuschakustischem Gebiet. Die Leistung, die der Komponist Dessau, der hier das Erbe des leider allzufrüh verstorbenen Meisters Edmund Meißl antrat, vollbrachte, konnte und wollte nicht vollkommen sein. Viele Alpinisten werden dem Tonmaler den Vorwurf machen, er habe gegen die Natur gesündigt. Das Wüten der „Bourrasque“ um Grat und Hütte künstlich nachzuahmen geht nun einmal — man möchte fast sagen glücklicherweise — über Menschenkunst und Menschentechnik. Musikalische Untermalung hätte hier vielleicht plastischer gewirkt als die stellenweise doch recht dünne Windmaschine. Besser gelungen scheint das Brüllen der Lawinen, die von den Steilwänden des Gletscherkessels abgingen oder in einzelnen Fällen auch künstlich erzeugt wurden. Die Gewitterzene war bei der Uraufführung noch nicht vollkommen synchronisiert. Der Fehler soll inzwischen behoben worden sein. Dessen ungeachtet kann der Versuch, ein Hochgewitter im Film tönend zu gestalten, niemals ganz glücken. Außerordentlich natürlich wirken dagegen die Propellergeräusche des Fliegers, die Unterhaltung die Jogg und Kompagnie in echtem Schwyzer Düttsch führen und vor allem die entzückende Jodlerzene auf dem Gletscher. In diesem musikalischen Intermezzo erhält auch der Ton in der grandiosen Landschaft Weite und Tiefe. Es gehört unter allen Umständen Mut dazu, einen solchen Film als Geräuschfilm zu synchronisieren, besonders wenn man — wie Dessau — nicht selbst Alpinist ist.

Im Ganzen also: ein großartiges Werk, ein Film, der über alle kleinlichen Bedenken und Bemerkungen hinweg eine einmalige Leistung in der Geschichte des Sportfilms bedeutet. Arnold Ganck und seine Helfer waren — daran darf man ungeachtet aller anderen inzwischen erschienenen Bergfilme nicht mehr rütteln — die ersten und mutigsten Bahnbrecher für die Idee des alpinen Films. Man hat aus diesem Grunde — auch ich selbst habe das in verschiedenen Artikeln („Frankfurter Zeitung“ und andere, vgl. auch „Bergsteiger“, Januar 1930, Nr. 1) betont — oft



von ihm verlangt, daß er auf dem Gebiet des Bergsteigerfilms endlich einmal eine Spitzenleistung biete. Man hat dabei aber nicht genügend in Betracht gezogen, daß auch der tüchtigste Filmregisseur — wenn er nicht gleichzeitig sein eigener Unternehmer ist — unmöglich so schalten und walten kann, wie es ihm beliebt oder wie sein künstlerischer Drang es ihm vorschreibt. Der Film ist heute eine Angelegenheit der Allgemeinheit. Die Gand'schen Filme wollten und konnten von dieser Regel keine Ausnahme machen. Ohne Konzession an das große Publikum geht es im alpinen Film ebenso wenig ab wie in allen anderen Filmen. Wir streifen hier das problematische Gebiet der sozialen und kulturellen Aufgabe des Films überhaupt. Und es ist bezeichnend, daß von allen großen Kulturgebieten bis jetzt eigentlich nur der Alpinismus mit einem Eifer, der vielleicht anderen nicht bergsteigerischen Zeitgenossen anmaßend erscheinen mag, die Ideen der im Hochgebirge spielenden Filme für sich beanspruchte.

Ich hatte leider noch keine Gelegenheit, Gand persönlich kennenzulernen, aber ich hatte die Möglichkeit, anlässlich der europäischen Uraufführung seines neuen Films mit seiner Hauptdarstellerin, Leni Riefenstahl, zu sprechen. Wir unterhielten uns dabei auch eingehend über das Problem des alpinen Films überhaupt. Dabei sagte sie unter anderem — und dieser Ausspruch erscheint mir für die Beurteilung der Kontroverse „Bergfilm und Alpinismus“ symptomatisch — daß Gand ja gar keine alpinen Filme drehen wolle. Sie meinte damit offenbar, daß die bisherigen von Gand gedrehten Bergfilme gar nicht oder nicht nur als Werbe- oder auch nur als Ausdrucksmittel für die Schönheit und die Gewalt der Berge und für den Kampf des Menschen um diese Berge gedacht und gedreht worden seien, sondern daß es dem Regisseur und den Darstellern in ihren bisherigen Filmen — und auch in diesem neuen Montblanc-

Film — lediglich darum zu tun sei: künstlerische Ausdrucksformen für ein Menschenschicksal auf dem Hintergrund, vor der Kulisse der Berge zu finden. Ich gebe gerne zu, daß wir Alpinisten in dieser Hinsicht etwas einseitig urteilen und daß wir unsere kleine Welt — unsere im Vergleich zum großen Weltall und seinen Problemen räumlich und kulturell doch gewissermaßen eng begrenzte Bergwelt — allzu leicht und allzu begeistert zum Mittelpunkt des Universums machen möchten. Wir sind der guten Sache so ergeben, daß wir gar nicht begreifen können, wie man anderer Meinung sein und die Berge „uninteressant“ oder gar „abschreckend häßlich“ finden kann. Wir haben uns auch in unserer Filmkritik bisher sichtlich von der Zwangsvorstellung leiten lassen, daß jeder Film auf alpinem Hintergrunde unbedingt ein „Bergfilm“ sein müsse, das heißt also, daß er ein glaubwürdiges bergsteigerisches Schicksal vor unseren Augen abzurollen habe. Hier scheint mir der Trugschluß zu liegen. Henry Hoek hat das schon anlässlich des Palü-Films — dem wir alle den Vorwurf der „Verzerrung des Alpinen ins filmmäßig Kitschige“ machen zu müssen glaubten — betont. Wenn ich seine Ansicht mit den Äußerungen vergleiche, die Leni Riefenstahl als ihre eigene und wohl auch als Gand's Meinung abgab, so scheint mir die Kontroverse vollständig geklärt, nämlich:

Es ist unmöglich, daß bei den heutigen wirtschaftlichen Grundlagen der Filmkunst ein Film, der in den Alpen spielt, vom alpinen Standpunkt aus restlos befriedigt. Solange ein Regisseur finanziell nicht völlig unabhängig ist, solange er sich nicht den Luxus leisten kann, einen Film nicht nur nach seinen eigenen Ideen, sondern zugleich auch nach seinen eigenen Idealen zu drehen, solange werden wir wohl den alpinen Film wie wir ihn uns denken (und wie er allerdings nur den echten Bergsteiger voll erfüllt und befriedigt) vergeblich erstreben.

Laut rauscht der Wind, der Unheilkinder,
Durchs weiße wirbelnde Gewirr;
Des Waldes welke Zweige brechen,
Der Berghirsch flüchtet, pfadesirr.

Und würgend tragen Nordlandstürme
Nur Schnee herbei und neuen Schnee,
Der steigt und steigt — in langen Nächten
Bis in den Felsgrund, dringt dies Weh!

Dann endlich, endlich blaut es wieder,
Schneeblendend glänzt der Berge Pracht;
Doch regt kein Leben mehr die Glieder,
Kein Laut erklingt. — Es ist vollbracht!

K. Stieler

Ein Flug um den Großglockner



Osterreichische Fliegerschule, Salzburg

Der Großglockner vom Flugzeug

Eine eigenartig wirkungsvolle Aufnahme, die einen völlig neuen Anblick des Berges vermittelt. Links ist die Spur des gebräuchlichen Anstieges deutlich zu sehen. Die Abbrüche und Spalten der schmalen, vom Kleinglockner herabziehenden Eiszunge sehen drohender aus, als sie den Bergsteigern, die den Weg gehen, erscheinen mögen. — Deutlich sichtbar auch die scharfe Einkerbung der Glocknerscharte, aus der die unheimliche Pallavicinrinne zur Tiefe stürzt. — Rechts im Bilde der Nordwestgrat mit seinem horizontalen Firngrat und das Glocknerhorn