



# Szenen eines Kampfes. Die Wolkenbilder des Dr. Fanck

### Kracauer versus Fanck – Ein Kampfprotokoll

»Vielleicht sollten wir aufhören, darüber zu streiten, ob die dräuenden, jagenden Wolken seiner Bergfilme die gleichen waren, aus denen Hitlers Flugzeug am Anfang des Reichsparteitagsfilms nach Nürnberg herabschwebte.«<sup>1</sup>

Dieser Stoßseufzer Matthias Fancks,<sup>2</sup> seines Zeichens Enkel des berühmtesten Protagonisten des Genres Bergfilm in der Weimarer Republik, Dr. Arnold Fanck, dürfte auf absehbare Zeit seiner Erfüllung harren. Als zu wirkungsmächtig hat sich jenes Verdikt erwiesen, das hier zugleich noch einmal aufgerufen wird, nämlich Siegfried Kracaues (retrospektive) Deutung des Bergfilms Fanck'scher Prägung – und auch und besonders deren Wolkenbilder – als einer Präfiguration faschistischer Ästhetik, wie sie in dem als ›messianische Ankunft‹ inszenierten Flug Hitlers durch die Wolkendecke über Nürnberg in Leni Riefenstahls einschlägigem Propagandafilm ihren sinnfälligen Kulminationspunkt gefunden habe: »Die Welle von Pro-Nazitendenzen während der präfaschistischen Zeit konnte nicht besser bestätigt werden als durch die Zunahme und spezifische Entwicklung des Bergfilms. Arnold Fanck, der unbestrittene Meister dieses Genres, fuhr in den Geleisen fort, die er selbst gelegt hatte. [...] Der Film [*Stürme über dem Montblanc*, D 1930; d. V.] schildert wieder Schrecken und Schönheit des Hochgebirges, diesmal mit besonderem Nachdruck auf dem majestätischen Spiel der Wolken. (Dass in der Anfangssequenz des Nazi-Dokumentarfilms *Triumph des Willens* von 1935 ähnliche Wolkenmassen Hitlers Flugzeug auf dem Weg nach Nürnberg umgeben, deckt die schließliche Verschmelzung von Gebirgskult und Hitlerkult auf.)«<sup>3</sup>

Kracauer selbst ›belegt‹ die von ihm konstatierte Teleologie noch einmal im Bildteil seines Buches *Von Caligari zu Hitler*, wo entsprechende Wolkenmotive beider Filme unter den Tafelnummern 59/60 unmittelbar hintereinander gestellt sind, ohne dadurch mehr zu leisten, als die im Text attestierte ›Ähnlichkeit‹ vage zu illustrieren. Das Argument wirkt somit derart dürftig hergeleitet, dass seine anhaltende Deutungsmacht über mögliche ideologische Subtexte des Wolkenbildes im Weimarer Bergfilm umso mehr ver-

(1) Matthias Fanck, *Späte Fragen*, in: *Kino alpin. Arnold Fanck und der Bergfilm. Katalog zur Filmretrospektive und Ausstellung im Metro Kino Wien 2003/04*, hg. von Filmarchiv Austria Wien 2003, S. 17.

(2) Matthias Fanck bin ich zu großem Dank verpflichtet für aufschlussreiche Gespräche und die großzügige Überlassung von ausgesprochen selten zugänglichem Bild- und Filmmaterial sowie seine eigene Vorrecherche in den Beständen des Familienarchivs. Gleiches gilt für Andrea Kuhn, deren unerschöpfliche Videothek überhaupt erst den Grundstein für die analytische Auseinandersetzung mit den Filmen Arnold Fancks legte.

(3) Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M. 1984, S. 271.

wundern muss.<sup>4</sup> Natürlich stellt Kracauers Wolkenlektüre nur einen kleinen Mosaikstein in seiner umfassenden Kritik des Bergfilms als eines protofaschistischen Phänomens dar – und doch ist nie zuvor und nie wieder danach dem filmischen Bild der Wolke eine solche Aufmerksamkeit im filmwissenschaftlichen Diskurs zuteil geworden wie in diesen und durch diese wenigen Zeilen. Natürlich muss es so verführerisch wie nahe liegend gewesen sein, die Tatsache, dass Leni Riefenstahl wie Luis Trenker ihre Karrieren als Darsteller in Fancks Bergfilmen begonnen hatten,<sup>5</sup> zu einer Genealogie auszudeuten und diese auf latente Motivkontinuitäten auszudehnen – und doch zeigen sich bei näherer Betrachtung insgesamt mehr Differenzen als Analogien zwischen den Vorläufer- und den Nachfolgefilmen. Natürlich sprechen Fancks Tagebücher und Briefe, die bedenkliche völkische und antisemitische Passagen aufweisen, sowie seine spätere Anbiederung an die Nazis durchaus für geheime Affinitäten zur Ideologie des ›Tausendjährigen Reiches‹ – und doch zeugen sowohl seine zeitgenössische Rezeption als auch sein Karriereabbruch unter den Nazis von einer insgesamt widersprüchlicheren Situation, als die von Kracauer postulierte, plane Identität der fraglichen Ideologeme suggeriert.<sup>6</sup>

Nicht gerade übersichtlicher wird die Lage dadurch, dass sich Kracauer selbst an anderer Stelle seiner berühmten Studie durchaus bewundernd über die Bildästhetik Fancks auslässt, dem er zwar immer wieder den Hang zu anti-intellektuellen und kolportagehaften Erzählmustern sowie bedenkliche Affinitäten zur Zivilisationsverdrossenheit zeitgenössischer Naturanbeter bescheinigt, den er zugleich aber als *metteur-en-scène* einer erhabenen Naturfotografie ausdrücklich rühmt: »Im Dokumentargenre erreichen diese Filme Unvergleichbares. Jeder, der sie gesehen hat, wird sich an das glitzernde Weiß der Gletscher gegen einen dunkel kontrastierenden Himmel erinnern, an das großartige Spiel der Wolken, die sich als Berge über den Bergen auftürmen [...].«<sup>7</sup> Diese Ambivalenz gegenüber der pathetischen Inszenierung der Natur im Filmbild ist aber alles andere als zufällig, musste Fancks Ikonographie der Naturgewalten mit all ihren romantisierenden Implikationen doch zwangsläufig Kracauers eigener ontologischer Setzung des Films als eines ›Erretters der äußeren Wirklichkeit‹, als eines Mediums, das uns letztlich mit der Entfremdung von der Natur im Zeichen der Moderne zu versöhnen vermag, einen

(4) Vgl. exemplarisch: Klaus Kreimeier (Hg.): *Fanck – Trenker – Riefenstahl. Der deutsche Bergfilm und seine Folgen*. Berlin 1972. Eine Gesamtdarstellung der Rezeptionsgeschichte findet sich bei Jan-Christopher Horak, Vorwort, in: Ders. (Hg.): *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm* (Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum 1997) München 1997, S. 8f.

(5) Vgl. Jan-Christopher Horak, *Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube*, in: *Berge, Licht und Traum*, a. a. O., S. 36ff.

(6) Horak zeichnet in seiner materialreichen Untersuchung der Fanck'schen Korrespondenzen (vgl.: *Berge, Licht und Traum*, v. a. S. 143–207) ein recht düsteres Bild eines völkisch gestimmten und später zum Mitläufer mutierten Karrieristen, der – vergeblich – versuchte, sich bei den Nazis anzubiedern, um weiterhin seine Filme machen zu können. Tatsächlich bekam Fanck von den Nazis bis auf die beiden späten Spielfilme »Die Tochter des Samurai« (D/JPN 1937) und »Ein Robinson. Das Tagebuch eines Matrosen« (D 1940), bei dem ihm bereits die Endkontrolle über den Film entzogen wurde, keine Filmprojekte mehr genehmigt. Nur dank der Unterstützung und die Auftragerteilung der Riefenstahl-Produktion GmbH konnte er wenigstens noch kurze Dokumentarfilme, z. B. über Arno Breker und Josef Thorak, den Atlantikwall und die künftige Reichshauptstadt Germania (offenbar unvollendet geblieben) drehen. Zu seinen besten Zeiten hatte er noch positive Rezensionen von linken wie rechten Gazetten eingeheimst, wobei ein dezidiert faschistischer Filmkritiker 1929 bereits Fancks ›Pessimismus‹ bemängelte (vgl.: Thomas Brandlmaier, *Sinngeschehen und Gedankenbilder. Vier Abschnitte zu Arnold Fanck*, in: *Berge, Licht und Traum*, S. 69f.). Mutmaßlich dürfte dieser ›Pessimismus‹ mitverantwortlich dafür gewesen sein, dass die Nazi-Kulturoffizien Fanck nicht als den günstigsten Propagandisten ihrer Ideologien ansahen.

(7) Kracauer, a. a. O., S. 120.

disproportionalen Zerrspiegel vorhalten. In der *Theorie des Films* finden Fanck und das Bergfilmgenre denn auch bezeichnenderweise an keiner Stelle mehr Erwähnung, gerade so, als habe Kracauer inzwischen endgültig erkannt, dass er Fancks Bildästhetik nicht widerspruchsfrei inkriminieren konnte, wenn er selbst »die Suggestivkraft des von der Kamera eingeheimsten Rohmaterial[s]« und das Lesen »im Buch der Natur«<sup>8</sup> zum konstitutiven Angelpunkt seiner eigenen Filmtheorie erkoren hatte.

Die prekäre Nähe zwischen beiden Protagonisten lässt sich noch bis in die jeweiligen Positionen zur Fotografie als Fundament des Films hinein nachzeichnen: Wenn Fanck, der ja über die Fotografie zum Film kam, seine Bildästhetik ausdrücklich als »rein realistische Wiedergabe«<sup>9</sup> der Wirklichkeit bezeichnet, gegen jeden Versuch wettet, in der Fotografie Bildwirkungen der Malerei nachzuahmen und seine Hinwendung zum Film u. a. damit begründet, dass dieses Medium eben »von vornherein keine grafische[n] und male- rischen[n] Kunststücke zuließ«,<sup>10</sup> sondern am »saubersten und in reinsten Form [...] die Natur zu zeigen [ermögliche], so wie sie ist«,<sup>11</sup> so sind dies allesamt Konzeptionen von fotografischer Wiedergabe der Wirklichkeit, wie sie zum Teil wörtlich in Kracauers späterer Filmontologie wieder auftauchen sollten. Genauso wenig wie Kracauer war Fanck dabei ein naiver Realist, sondern er räumte wie dieser ein, dass die quasi-dokumentarische Potenzialität des filmischen Bildes einer ›Stilisierung<sup>12</sup> (oder eben: ›Formgebung) durch den filmischen Gestaltungsprozess unterworfen sein müsse, einer Stilisierung, die aber eben stets im Dienste der realistischen Dimension zu stehen habe: Zeitraffer, das Operieren mit eigens für ihn hergestellten Filmemulsionen, Masken und lange Brennweiten – all jene basalen *modi operandi* der Fanck'schen Bildproduktion – werden von ihm folglich als Werkzeuge einer »stilisierten Sachlichkeit«<sup>13</sup> begriffen. Kurzum: Der Filmontologe Kracauer steht dem selbster- nannten Begründer des Bergfilms sehr viel näher, als dies dem Ideologiekri- tiker Kracauer lieb sein konnte. Vielleicht erklärt auch dies die Heftigkeit des intellektuellen Kampfes.

Gegen Kracauers retrospektive Lektüre der Weimarer Filmge- schichte sind zwischenzeitlich bekanntlich ebenso viele Gegenreden erhoben worden wie gegen seine Gleichsetzung der Wolkenmotive bei Fanck und Riefenstahl. So hat beispielsweise Martin Seel darauf hingewiesen, dass das Anfangstableau in *Triumph des Willens* sorgfältig auf die Versöhnung von Technik (Flugzeug) und Natur (Wolken) im »Zeichen der vom Himmel kom- menden Heilsordnung«<sup>14</sup> hin inszeniert wurde, während ein analoges Motiv bei Fanck, das Kreisen der Flugmaschine Ernst Udets über den verunglückten Bergsteigern in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (D 1929, Co-Regie: Georg Wil- helm Pabst), primär der Markierung »des ungeordneten Raums der gefähr- lichen Landschaft«<sup>15</sup> diene, Natur und Technik hier eben gerade nicht in einem übergeordneten Prinzip zur Balance finden. Grundlegender noch hat Eric Rentschler aufgezeigt, dass in Fancks filmischer Inszenierung der Bergwelt ein »komplexes Zusammenspiel zwischen modernen und antimodernen Gefüh-

(8) Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1985, S. 391f.

(9) Arnold Fanck, *Im Kampf mit dem Berge*, Berlin 1931, S. 12.

(10) Fanck, a. a. O., S. 22.

(11) Ebenda.

(12) Vgl. Fanck., a. a. O., S. 14.

(13) Ebenda.

(14) Martin Seel, *Arnold Fanck oder Die Verfilmbarkeit von Landschaft*, in: *Film und Kritik* (Hg. von Frank Amann, Ben Gabel und Jürgen Keiper), Heft 1: Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm, Basel/Frankfurt 1992, S. 74, Anm. 4.

(15) Ebenda.

len«<sup>16</sup> am Werke ist, welches eben nicht auf den simplen Nenner einer mystisch überhöhten und regressiven Zivilisationsflucht gebracht werden könne. Insofern wäre es ein Leichtes, Kracauers Vorbehalte gegen Fancks Wolkenbilder als ideologiekritischen Schnellschuss achselzuckend abzutun, bliebe da nicht die Persistenz und Prominenz seines Urteils in etlichen nachfolgenden Publikationen zum Thema.<sup>17</sup> Im Sinne einer alternativen Perspektivierung soll hier aber nun der Versuch unternommen werden, sich dem Wolkenmotiv bei Fanck aus einem anderen, primär formalästhetischen Blickwinkel zu nähern, soll das Bild der Wolke also zunächst einmal von der Binnenlogik der fraglichen Filme her verstanden werden – um erst von dort aus wieder auf die Frage nach deren Nähe oder Distanz zur Wolkensymbolik im (prä-)faschistischen Bilddiskurs zurückzukommen.

### Formung und Auflösung – Fancks Kampf um das Bild der Wolke

Fancks anhaltende Begeisterung für die Alpenwelt war seinem kindlichen Erleben der Gesundung von langjähriger Krankheit in den Bergen geschuldet, und ein didaktischer Zug, das permanente Werben für die Schönheit des Skisports und der Bergsteigerei, ist seinen Filmen unübersehbar eingeschrieben, verbindet sich zuweilen aber auch mit einer latenten Abneigung gegen die ›unsportlichen‹ Städter.<sup>18</sup> Den Akteuren seiner Filme kommt insofern immer auch die Funktion zu, die richtige Handhabung des jeweiligen Sportgeräts zu demonstrieren oder aber die Gefahren zu dokumentieren, die aus Selbstüberschätzung und mangelndem Respekt vor den Kräften der Natur erwachsen können – sie sind also immer schon auf ihr jeweiliges Verhältnis zur Natur hin konzipiert und finden in dieser Funktion letztlich ihre alleinige Bestimmung. Analog hierzu ist auf der visuellen Ebene Fancks Faible für dokumentarische Naturaufnahmen der unhintergehbare Bezugspunkt seiner Filme. Seine spätere Hinwendung zum fiktionalen Film bleibt ein halbherziges Zugeständnis an die Erfordernisse des Publikumsgeschmacks und die ökonomischen Sachzwänge der Filmproduktion, wovon die viel kritisierten Stereotypen und Unterkomplexitäten seiner filmischen Fabeln genauso überdeutliches Zeugnis ablegen wie sein letztendliches Desinteresse an einer durchgängigen Zeichnung der menschlichen Gestalt im Bild. Von den beiden Darstellern aus *Im Kampf mit dem Berge* (D 1921) sieht man wenig mehr als ihre in Totalen und Halbtotale gefilmten Silhouetten und generell dient der menschliche Körper bei Fanck primär als Relationierungsgröße zur Monumentalität der ihn umgebenden Berg- und Gletscherriesen (Abb. 1). Doch letztlich betrachtet Fanck auch die von ihm immer wieder ins Bild gesetzten Naturgewalten allein aus dem Blickwinkel eines Fotografen, der Natur in Schwarz-Weiß-Kontraste, in geometrische Linien und Bewegungskonturen zerlegt und in kalkulierte Bildeffekte umsetzt.

Interessanterweise kommt dabei den Wolken eine Funktionsvielfalt für das Filmbild zu, das in dieser Breite bei den anderen von Fanck foto-

(16) Eric Rentschler, *Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms*, in: *Film und Kritik*, a. a. O., S. 26.

(17) Sowohl in dem Ausstellungsband »Berge, Licht und Traum« wie in dem Themenheft von »Film und Kritik« von 1992 zeugen immer noch einige Beiträge von der Schwierigkeit, sich von den Vorgaben einer ideologiekritischen Perspektivierung auf Fancks Filme zu lösen. Inzwischen macht sich der ideologiekritische Zugang jedoch vor allem an Fancks Inszenierung von Gender fest.

(18) Vgl.: Arnold Fanck, *Der Kampf mit dem Berge*, Berlin 1931, v. a. S. 10ff.



Abb. 1: Die Tochter des Samurai (D/JPN 1936/37)

grafierten Naturmotiven nicht zu beobachten ist. Lawinen, Berggipfel, Gletscherspalten und schneebedeckte Abhänge werden in seinen Filmen einer relativ redundanten Inszenierungspraxis unterzogen, die entweder im Dienste einer erhabenen Bildwirkung stehen oder abstrakt-geometrische Formenspiele entwerfen und mit dazu geführt haben dürften, dass Fancks Ikonographie bislang hauptsächlich entlang dieser Motive untersucht und klassifiziert worden ist. Die in der Fanck-Forschung inzwischen gängige Binnendifferenzierung in Berg- und Skifilme, in Bilder einer bedrohlichen und einer befriedeten Natur und – hieran geknüpft – in eine romantische und eine idealistische Ästhetisierung der Natur<sup>19</sup> macht durchaus Sinn, jedoch nur, solange man die Wolkenfotografie außen vor lässt. Bezieht man diese jedoch in die formal-ästhetische Analyse mit ein, lösen sich die skizzierten Dichotomien auf und machen einer anderen Platz, die womöglich aber tiefere Einsichten in die tatsächlich singuläre und zentrale Relevanz der Wolke für Fancks bildästhetische Konzeptionen bietet. Gemeint ist die konstitutive Differenz zwischen einer *statischen* und einer *dynamischen* Inszenierung der Wolke, die insofern quer zu den zuvor genannten Dichotomien liegt, als sie *allen* Filmen Fancks eingeschrieben ist. Als statische Wolkenbilder wären dabei solche zu rubrizieren, in denen die Wolken als (relativ) unbewegliche immanente Bezugsfläche ins Bild gesetzt werden. Dabei erfüllen sie im Wesentlichen zwei Funktionen: Sie dienen entweder zur *Markierung einer vertikalen Grenzlinie im Bild* (Bezug zwischen der oberen und unteren Hälfte des Bildkaders) oder sie fungieren als *Bildhintergrund* (Bezug zwischen Raumtiefe und -vordergrund), von dem die Figuren der Filme abgesetzt und dadurch in Gestalt abstrakter Silhouetten wahrnehmbar werden.

Anders als bei Riefenstahl ist die Grenze der Wolkenschicht jedoch keine durchlässige, sondern wird als eine fundamentale begriffen, die einen absoluten Lebensbereich ausflaggt, in dem die gängigen Gesetze außer Kraft gesetzt sind. »Über 4000 m pflegen sich nämlich Begebenheiten des normalen

(19) Vgl.: Brandlmaier, a. a. O., S. 69ff.



menschlichen Alltags nicht zu ereignen«,<sup>20</sup> notierte Béla Bálazs 1931 in seiner Verteidigung Arnold Fancks. *Stürme über dem Montblanc* (D 1930) sollte ursprünglich *Über den Wolken* betitelt werden und Fanck selbst äußert sich in seinen Drehnotizen zu diesem Film enthusiastisch über das »herrliche Schauspiel, wie [...] die Welt dort unten unter der leuchtenden Wolkendecke ertrinkt«,<sup>21</sup> sodass ästhetische Weltentrückung wohl als zentrales Movens dieses Bildtypus veranschlagt werden darf. Entsprechend werden hierin auch die Vorbilder der romantischen Malerei aufgerufen, allen voran Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*, der sowohl in *Im Kampf mit dem Berge* als auch in *Stürme über dem Montblanc* unübersehbar zitiert wird (Abb. 2), wie überhaupt Friedrich neben Fidus, dem prominentesten Illustrator der Lebensreformbewegung, zu den ikonischen Traditionsbeständen zählt, auf die sich Fanck häufig und ausdrücklich beruft.<sup>22</sup> Die hierin jeweils virulente Stillsetzung der Natur, wie sie in den romantischen Vorbildern präfiguriert ist, setzt zugleich jene Erhabenheitsästhetik ins Recht und ins Bild, die gemäß Kants berühmter Formulierung auch am formlosen Gegenstände zu finden sei, sofern diesem durch den Künstler Totalität hinzugefügt werde.<sup>23</sup> Es hieße daher die tradierte Relevanz des Wolkenmotivs für das Erhabene unterschätzen, wollte man Fancks Affinität zum Erhabenen lediglich auf seine Vorliebe für das Gebirge und riesige vereiste Flächen reduzieren. Der Rückfall in Sprachlosigkeit und ästhetische Ergriffenheit – klassisches Indiz einer erhabenen Wirkungsästhetik – zieht sich denn auch wie ein roter Faden durch die zeitgenössischen Rezensionen, wo immer sie auf Fancks Wolkenbilder zu sprechen bzw. zu »schweigen« kommen: »Hier versagen dem Kritiker die Worte... Herrlich, herrlich...!«<sup>24</sup>



Abb. 2: *Im Kampf mit dem Berge* (D 1921)

(20) Béla Bálazs, *Der Fall Dr. Fanck*, in: *Film und Kritik*, a. a. O., S. 6.

(21) Fanck, a. a. O., S. 52.

(22) Vgl. Thomas Jacobs, *Visuelle Traditionen des Bergfilms: Von Fidus zu Friedrich oder Das Ende bürgerlicher Fluchtbewegungen im Faschismus*, in: *Film und Kritik*, a. a. O., S. 28–38.

(23) Vgl. Heinz Spielmann, *Das physikalische Ich. Physik und Metaphysik der Wolkenmalerei um 1800*, in: *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels. Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin 2004, München 2004*.

(24) Vgl. die *Synopsis* in »*Film und Kritik*«, S. 83f.

Weniger malerisch als vielmehr (foto)grafisch inspiriert ist hingegen die zweite Figuration des statischen Wolkenbildes: Zu den typischen Motiven Fancks zählen zahllose, meist in recht kurzen Einstellungen gezeigte Aufnahmen eines menschlichen Körpers vor dem Hintergrund einer Wolke, sei es in Gestalt eines zu Tal rasenden oder springenden Skifahrers (Abb. 3), sei es in Gestalt eines Bergsteigers (Abb. 4). Fast immer kaschiert dabei eine Felswand oder ein Sprunghügel den linken oder rechten Bildrand, verengt damit das Blickfeld auf die visuelle Interaktion zwischen Figur und Grund. Entscheidend ist der dadurch bewirkte Effekt der Silhouettenbildung, der Abstraktion und Reduktion des menschlichen Körpers und seiner naturalen Umwelt auf eine dezidiert grafische Schwarz-Weiß-Komplementarität, ein Effekt, den die das unmittelbare Gegenlicht abmildernde Wolke erst ermöglicht (Abb. 5). Hier zeigt sich Fanck, genauso wie in seinem Faible für das abstrakte Ornament von Skispuren im Schnee, als zeitgenössischer Avantgardist, als Verfechter eines ›reinen Films‹, der den fotochemisch induzierten Abbildrealismus des Mediums zugunsten einer abstrakten Formensprache zu transzendieren trachtet.<sup>25</sup> Ebendiese Funktion können neben der Wolke auch strukturisomorphe Phänomene wie Schneestaub oder der Rauch von Fackeln bei den Nachtaufnahmen einnehmen, auch sie dienen zuvorderst der Herstellung einer Projektionsfläche für die zu Schattenfiguren transformierten (und insofern auch entindividualisierten) menschlichen Körper (Abb. 6).

Fancks Interesse an der menschlichen Gestalt ist auch und besonders in diesen Konstellationen strikt fotografisch geprägt, wofür sein Hang zu durch Eis und Schnee erstarrten und daher zwangsläufig ausdruckslosen Großaufnahmen des menschlichen Gesichts nur ein weiteres Indiz darstellt. Die zuvor skizzierte Kopräsenz von malerischen und grafischen Bildkonzeptionen trägt aber entscheidend dazu bei, dass sich Fancks Bilder »allzu leichter Klassifizierung [widersetzen]: Sie gehören gleichermaßen zur Malerei eines vorangegangenen Jahrhunderts wie zur Filmmoderne.«<sup>26</sup> (Abb. 7)

Die hier unterbreitete These, dass es weit weniger als bislang angenommen »Gletscher, Lawinen und Stürme«,<sup>27</sup> sondern vielmehr Wolken sind, die als konstitutiver Ausgangspunkt der Fanck'schen Bildästhetik angesetzt werden müssen, lässt sich nicht zuletzt mit der Tatsache stützen, dass sein



Abb. 3: Das Wunder des Schneeschuhs (D 1919/29)



Abb. 4: Der Berg des Schicksals (D 1923/24)

(25) Vgl.: Seel, a. a. O., S. 77.

(26) Rentschler, a. a. O., S. 14.

(27) So lautete eine prägnante Formulierung von Bálázs, die Fanck später in den Titel seiner Autobiografie integrierte: Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt, München 1973.





Abb. 5 (links), Abb. 6 (rechts oben), Abb. 7 (rechts unten): *Der weiße Rausch* (D 1930/31)

Wechsel von der Fotografie zum Film (auto)biografisch wiederum durch die Aufnahme einer Wolke motiviert wurde (Abb. 8): »Ich hatte mich nämlich einfach verliebt in ein Bild, das ich gemacht hatte, von einer hinter einem Walde aufsteigenden *cumulus*-Wolke. Mit diesem Bild stellte ich ungezählte Experimente an, weil mich irgend etwas daran nicht befriedigte. [...] Schließlich wurde mir auch der Grund meines Unbefriedigtseins bewusst: Ich konnte die mächtige Bewegung, die in dieser aufsteigenden Wolke lag, in ihrem Eindruck, den sie auf mich gemacht hatte, nicht wiedergeben. Die starre Fotografie war mir nicht mehr ›naturgetreu‹ genug.«<sup>28</sup> Natur – und das zeigen seine Filme unzweideutig auf – fasziniert Fanck eben gerade in ihrem permanenten Umschlag von Ruhe zu Bewegung: Lawinenabgänge, schmelzendes Eis, brechende Felsnadeln, der plötzliche Übergang von Windstille zu Sturm – stets ist es die Metamorphose von Statik zu Dynamik, die er filmisch einzufangen sucht. Das Amorphe der Wolke mit ihren permanenten Gestaltwechsellern bot ihm hierfür ein sehr viel geeigneteres Medium als die Berge und Gletscher, deren Morphologie er in Form waghalsiger Sprengungen immer wieder künstlich animieren musste.

Insofern nimmt es nicht Wunder, dass beide Register – statisches wie dynamisches Wolkenbild – so zentral für Fancks filmische Ikonografie werden sollten. Wo er in den statischen Wolkenbildern durch die Kürze seiner Einstellungen Dynamik gerade zu unterbinden suchte, sind seine dynamischen Wolkenbilder im Gegenzug durch den notorischen Einsatz des Zeitraffers gekennzeichnet. Erst der Zeitraffer lässt uns teilhaben am Prozess unentwegter Formwerdung und -wandlung, erst das ›Teleskop‹ der filmischen Bewegungsaufzeichnung formt die Bewegung der Wolken zu Gestalten, deren Kommen und Vergehen wir beobachten können. (Auch auf die Gefahr hin, die heimliche Nähe zwischen Kracauer und Fanck hier überzustrapazieren, sei dennoch

(28) Fanck, *Im Kampf mit dem Berge*, S. 14.



Abb. 8: Privatfotografie Arnold Fancks aus dem Schwarzwald; eventuell sogar die Aufnahme, die ihn letztlich zum Film führte

vermerkt, dass Kracauer den Einsatz von Zeitraffer unter die legitimen, weil »enthüllenden Funktionen« des filmischen Bildes rechnet und als Paradebeispiel für den Einsatz des Zeitraffers ausgerechnet einen »über die Ebene dahinziehende[n] Wolkenschatten«<sup>29</sup> anführt – ein Motiv, von dem auch Fanck ausgiebigen Gebrauch machte, wie noch zu zeigen sein wird).

War Fancks Interesse am statischen Wolkenbild durch die Suche nach malerischen oder grafischen Bildwirkungen motiviert, so ist seine Faszination für die Wolkenbewegung in der Anthropomorphologie und der Physiognomie der Naturscheinungen gegründet. Kein Wunder also, dass ausgerechnet Bálazs zum prominentesten Fürsprecher Fancks in der Weimarer Republik werden sollte; kein Wunder auch, dass er an diesem gerade rühmt, dass »die Natur in Dr. Fancks Filmen ein Antlitz«<sup>30</sup> erhalte; kein Wunder schließlich, dass der mutmaßliche einzige Dokumentarfilm der Filmgeschichte, der sich ausschließlich der Beobachtung von Wolkenveränderungen verschrieb, eben ganz im Zeichen solcher Anthropomorphisierung des Amorphen schlechthin stand: Fancks 1924 entstandener Kurzfilm *Das Wolkenphänomen in Maloja* (D 1924) zeichnet ein spezifisches Naturphänomen auf, das sich bei Föhn am Maloja-Pass im Engadin zuträgt. Der Wind schiebt die Wolken über den Pass und verleiht ihnen dabei die Gestalt einer Schlange, die sich über den Grat windet. Fancks Interesse an diesem Phänomen liegt auf der Hand: Hier zeigt die Natur ein dynamisches Gesicht, hier nimmt sie Gestalt an und legt sie schließlich wieder ab, was sich jedoch erst in der filmischen Wiedergabe, genauer: in der filmischen Konstruktion von Zeitverdichtung per Zeitraffereinsatz unserer Wahrnehmung vollends erschließt. Filmische Wolkenbilder sind insofern – siehe Kracauer – auch immer Fixationen des Flüchtigen, bieten gegenüber der Fotografie aber den Vorteil, Gestaltwerdung und -auflösung des Flüchtigen gleich mit aufzuzeichnen.

(29) Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 85.

(30) Bálazs, a. a. O., S. 5.

Die inhärente Dynamik derartiger Naturerscheinungen wird in den fiktionalen Filmen zum leitenden Instrument der Fanck'schen Dramaturgie: Die Landschaften werden zum Spiegelbild der Seelenzustände der Protagonisten, so wie diese umgekehrt die Veränderungen der sie umgebenden Landschaft inkarnieren. Hier wie dort bleibt das Bewegungsrepertoire dabei auf elementare Entitäten beschränkt: Erstarrung und Auflösung, Absturz und Aufstieg, Ruhe und Unruhe. Erneut kommt den Wolken dabei eine herausragende Stellung zu: Aufziehende Sturmwolken kündigen von emotionalen Turbulenzen (Abb. 9), der wolkenfreie Himmel zeugt von deren Beilegung. Der Schattenwurf der Wolken auf der geschlossenen Schneedecke gerät umgekehrt zum Vorboden künftigen Unheils und findet, v. a. in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* und *Stürme über dem Montblanc* sein physiognomisches Pendant in der Verdüsterung der menschlichen Gesichtszüge. Anthropomorphe Wolken und kosmomorphe Gesichter,<sup>31</sup> die Symbiose zwischen Naturvorgängen und Innenleben sowie die permanente Inszenierung einer Natur im Wechsel von Ruhe zu Unruhe spannen einen ganzen Komplex von symbolischen Relationen auf, der nicht auf einen einheitlichen Nenner zu bringen ist. Fancks Landschaften und hierin vor allem die Wolkenbewegungen tragen sowohl Züge einer befriedeten wie einer gefährdeten, einer heroischen wie einer profanen Landschaft.<sup>32</sup> Entscheidend ist allein, dass der Umschlag von einer Kategorie in die andere jederzeit erfolgen kann – *landscape in motion* – und es bleibt den dynamischen Wolkenbildern vorbehalten, ebendiese Prozessualität immer wieder zu thematisieren. Nichtsdestotrotz bleibt die Verbindung von Natur- und Seelenbewegung Ausfluss jener oben angesprochenen halbherzigen Hinwendung zum narrativen Film. Wo Fanck symbolisch wird, gerät er fraglos in



Abb. 9: *Stürme über dem Montblanc* (D 1930)

(31) Interessanterweise wird just diese Allianz von Anthropomorphismus und Kosmomorphismus, die Vertauschung von Menschen und Naturobjekten, sehr viel später von Edgar Morin als genuin filmisches Verfahren definiert und weit über die Stummfilmära hinausreichend als konstitutiv für den Film erachtet. Vgl.: Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart 1958.

(32) Vgl. die Typologisierung bei Seel, a. a. O., S. 73–84.

bedenkliche Nähe zum Plakativen, doch scheint Symbolik weit weniger als von Kracauer unterstellt Fancks eigentliches Metier zu sein. Er ist und bleibt ein fotografisch denkender Filmemacher, der sich zu seinem Leidwesen gezwungen sah, seine Wolkenbilder mit Geschichten und Figuren zu bevölkern.

### Ausweitung der Kampfzone oder Die Sonne und die Wolken

Womöglich verdankt sich Kracauers Urteil über die Subtexte des Wolkenbildes aber auch seiner zeitgenössischen Kenntnis einschlägiger Diskurse über die Wolke als Projektionsfeld einer in Naturgeschichte umgedeuteten Heilsgeschichte, an die Riefenstahls Wolkenbilder, anders als die Fancks, dann *tatsächlich* unmittelbar anzuschließen scheinen. Ein fataler Bogen reicht diesbezüglich vom Naturmystizismus der Lebensreformbewegung bis zur völkischen Kulturanthropologie, dessen gemeinsamer Bezugspunkt die Hypostasierung eines »ewigen Kampfes« zwischen Sonnenlicht und Wolkendecke ist, in dem sich nichts Geringeres entscheidet als die Frage nach der Macht auf Erden. Symptomatisch hierfür ist die Diskursfigur in dem 1934 publizierten Bildband *Das Hohelied der Sonne. Ein Buch vom Quell des Lebens* des Kurators, Kunsthistorikers und Ostasien-Experten Karl With,<sup>33</sup> in dem Meteorologie, Kunstgeschichte und Kulturanthropologie immer wieder in eins gedacht werden. Der metaphysische Kampf, der hier besichtigt wird, ist formuliert als einer zwischen Ewigkeit und Geschichte, als ein insofern so überzeitlicher wie unabdingbarer Kampf. Es handelt sich vor allem aber um einen *heroischen* Kampf, der nicht verlustfrei zu führen ist: »Im Schauspiel der Nebellandschaft enthüllt sich der ewige Kampf, den täglich die Sonne von neuem um den Besitz der Erde zu führen hat. Ein Kampf, in dem die Sonnenstrahlen manchen Verlust und manche Niederlage erleiden, denn sie besitzen in der Atmosphäre einen starken Gegner. [...] Nicht nur die Nebel, sondern auch die Wolken greifen in den Kampf der Sonnenstrahlen um die Macht auf Erden ein.«<sup>34</sup> Das Innewerden dieser metaphysischen Kampfzone kann in einem derartigen Diskursgefüge entsprechend als Erweckungserlebnis inszeniert und in Gestalt eines gleichsam apostolischen Auftrages zur Legitimationsfigur sowohl des Künstlers als auch des politischen »Erlösers« stilisiert werden. Exakt so beschreibt Elsbeth Fidus denn auch die Inauguration ihres Mannes auf einem Berggipfel (!): »Wir alle standen verzaubert, gesegnet durch das göttliche Licht. Aber nun erst begann das Eigentliche. Die Nebelwolken, welche in den Tälern brauten, kamen in Bewegung, erhoben sich und strebten gen Licht. Sowie aber ein Sonnenstrahl sie traf, gab es einen Kampf, ein Hin- und Her-

(33) Der Museumskurator Karl With gehört pikanterweise zu jenen deutschen Intellektuellen, deren offensichtliche Anbiederung an den nationalsozialistischen Diskurs sie nicht vor der Willkür der Nazis bewahren konnte. Schon 1933 von seinen wesentlichen Ämtern und Funktionen enthoben, 1937 sogar in der Ausstellung über »Entartete Kunst« diskreditiert, emigrierte With 1936 über die Schweiz schließlich 1939 in die USA, wo er eine zweite, überaus erfolgreiche Karriere als Hochschullehrer begann und 1980 verstarb. Zum Lebenslauf Karl Withs vgl.: Wendland, Ulrike. *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. München 1999, Band 2, Seite 786–790; sowie im World Wide Web: <http://www.lib.duke.edu/lilly/artlibry/dah/withk.htm> (Abfragestand: 15.06.05). Das persönliche Schicksal Karl Withs unter den Nazis ändert jedoch – wie bei so vielen seiner Zeitgenossen – nichts an der prekären Inklination seiner hier zitierten Gedanken zur völkischen und zur nationalsozialistischen Ideologie.

(34) Karl With, *Das Hohelied der Sonne. Ein Buch vom Quell des Lebens*, Berlin 1934, S. 15ff.



gewoge. Die Sonne aber blieb Siegerin. (...) Fidus aber hat es tief in sich hinein getrunken und nun erst den rechten Raum für sein Lichtgebet gefunden.«<sup>35</sup>

Indem der so apostrophierte ›Kampf‹ zum naturgeschichtlichen Apriori verabsolutiert wird, ist zugleich der Deutungsboden bereitet, auf dem das politische Heilsversprechen des Nationalsozialismus als Lichtbringung figurieren und zum Erlösungsmythos funktionalisiert werden kann, wie es nicht allein in *Triumph des Willens*, sondern auch danach in Filmen wie *Sieg im Westen* (D 1941, Regie: Svend Noldan) zur dominanten Symbolpraxis des NS-Propagandafilms wurde.<sup>36</sup> Die stupende Wirkungsmacht des Motivs dürfte zum einen in seiner Popularisierung und Instrumentalisierung tradiert christlicher Lichtsymbolik begründet gewesen sein, zum anderen aber auch wesentlich von der vorgängigen klimatisch abgeleiteten Definition rassischer und kultureller Differenzen profitiert haben, wie sie zum festen Bestandteil völkisch motivierter Kulturanthropologie von Richard Wagners *Kunst und Klima* bis wiederum zu Karl With reicht. In einer naturgeschichtlich begründeten Feier der Überlegenheit arischer Rassen wird diese als unmittelbarer Ausfluss der Vertrautheit der ›nordischen Völker‹ mit jener Kampfzone der Natur zwischen Licht und Dunkel begriffen, wie sie als solche Eingang in die Kulturproduktionen ebendieser ›Völker‹ gefunden haben soll: »Welch anderes Lebensgefühl erfüllt diese Kunst des Nordens, erwachsen aus soviel Kampf und Selbstbehauptung des Lebens, gestaltet im ewigen Ansturm feindlicher Naturgewalten! Wir sind nicht reich begütert an Sonne, Gedeihen und Fülle, doch reich begütert an Wille, Tat und innerer Kraft. Unsere Kunst ist nicht aus dem Glück des Überflusses geboren, sondern aus der Tiefe des Schicksals [...] – doch voll aufreißender Tiefe und seelischer Ergriffenheit und selbst in ihren Irrwegen noch großartig, ringend und mannhaft. [...] In Deutschland begegnen sich die Gewalten von Nord und Süd. Es ist das Land, in dem die beiden großen Mächte der Natur sich ewig gegenüberstehen und miteinander ringen, um sich im großen Zusammenspiel des Geschehens zu verbinden. So steht der deutsche Mensch ständig zwischen zwei Naturfronten, die im Kampf den Ausgleich suchen.«<sup>37</sup>

Begreift man diese Figuration als eigentlichen semantischen Fluchtpunkt (prä-)faschistischer Wolkensymbolik, so scheint Fanck an derartigen ›Kampfzonen zwischen Licht und Dunkel‹ doch eher uninteressiert zu sein. Natürlich ist ›der Kampf (mit dem Berge)‹ auch in Fancks filmischem Kosmos zentral, doch ist es ein ganz anderer Kampf, um den es hier geht. Intradiegetisch wird dieser Kampf eben auch nicht zwischen den Elementen, sondern zwischen Mensch und Natur geführt, wobei letztere zumeist obsiegt, ist doch in Fancks Bergfilmen der Tod in Schnee und Gletscherspalten omnipräsent und von keiner Technik zu beherrschen. Die ›Selbstbehauptung des Lebens‹, die fraglos auch für Fancks Figuren Antrieb des Handelns ist, wird dabei stets als eine gezeichnet, die durch spezifische Kompetenzbildung mühsam erworben werden muss – und sie bleibt ausgesprochen fragil, eher eine *conditio humana*, auferlegt von einer immer schon überlegenen Natur, als eine ›rassisch‹ oder kulturell prädestinierte Größe. Der Kampf der Fanck'schen Protagonisten in und mit der Natur ist insofern ein notwendig zu führender,

(35) Zit. nach: Janos Frecos/Johann Friedrich Geist/Diethard Krebs, *Fidus 1868–1948: Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, München 1972, S. 292. Der Hinweis auf diese signifikante Passage ist dem schon zitierten Aufsatz von Thomas Jacobs entnommen.

(36) Vgl. hierzu die Beobachtungen Hans Richters in seinem Aufsatz »Der politische Film« von 1944: »In allen Nazi-Dokumentarfilmen wird Hitler als Gott eingeführt. [...] Wenn er auftritt, bricht die Sonne durch die Wolken.« Hier zit. nach dem Nachdruck in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos*, Frankfurt/M. 1982, S. 70.

(37) With, a. a. O., S 121f.

doch ist ihm kein Telos eingeschrieben, sondern er bleibt ein immer wieder aufs Neue zu führender Kampf, der letztlich Spuren der Vergeblichkeit zeitigt.

Natur beherrschbar zu gestalten bleibt den Figuren Fancks insofern zwar verwehrt, nicht aber ihrem Regisseur: Immer wieder stellt Fanck – in seinen Schriften wie in etlichen seiner Zwischentitel – mit unverhohlenem Stolz die körperliche und logistische Leistung heraus, derer es bedurfte, *diese Bilder* aufzunehmen. Dahinter kann man eine kompensatorische »Anerkennungsstruktur«<sup>38</sup> des Regisseurs am Werke sehen oder – weniger spekulativ – den Versuch, die als übermächtig apostrophierten Naturmächte wenigstens im Akt der Bildproduktion zu bannen. Die Selbstfiguration des Filmemachers und seiner Crew artikuliert sich entsprechend immer auf der Ebene doppelter Professionalität, einer alpinistischen und einer filmtechnischen, die es in unendlichen Tüfteleien herzustellen und auszubauen (und auszustellen) gilt.<sup>39</sup> Nur so – in der Arbeit am Bild und für das Bild – kann Natur für Fanck bezwungen, wenigstens aber ästhetisch *und* technisch angeeignet werden. Auch wenn die zuvor skizzierten Diskurse über die Wolken im völkischen und faschistischen Denken Fanck mutmaßlich bekannt, vielleicht sogar persönlich sympathisch gewesen sein mögen – *sein* professioneller Kampf mit der Natur ist primär ein Kampf um das filmische oder fotografische Bild der Natur (Abb. 10). Damit aber bleibt *dieser* Kampf von naturgeschichtlichen Implikationen freigestellt, sondern wird ganz im Gegenteil rückgeführt in eine Historie der technischen Bilder und ihrer Produktionsbedingungen. Von hier aus führt so schnell kein Weg, wenigstens kein gerader, zum Himmel über Nürnberg.

*Kay Kirchmann lehrt an der Universität Erlangen-Nürnberg.*



Abb. 10: Werkfoto von den Dreharbeiten zu »Stürme über dem Montblanc« (D 1930)

(38) Jürgen Keiper, *Alpträume in Weiß*, in: »Film und Kritik«, S. 59.

(39) Fanck und seine so genannte »Freiburger Kameraschule« waren unentwegt auf der Suche nach neuen technischen Optionen wie z. B. der Entwicklung spezifischer Objektive oder der Montagemöglichkeit von Kameras auf Skiern etc. Der Beitrag der »Freiburger Schule« zur Geschichte der filmischen Aufnahmetechnik muss insgesamt als beachtlich angesehen werden.

*Bildnachweis: Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Matthias Fanck.*