

Roman Giesen

Mount St. Elias. Inszenierungen des Dokumentarischen

Mit Mount St. Elias. Die längste Skiabfahrt der Welt. ist Mitte November ein Ski- und Bergfilm in den deutschen Kinos angelaufen, der schon jetzt als einer der meistgesehenen Dokumentarfilme der österreichischen Kinogeschichte gilt. Auch in Deutschland wurde der Film als Bergfilm angekündigt, der neue Maßstäbe setze. Dieser Kommentar beschäftigt sich mit den dramaturgischen Bausteinen des Erfolgs von Mount St. Elias und legt besonderes Augenmerk auf die Inszenierungsstrategien des ‚Dokumentarischen‘ im Kontext des alpinen Diskurses.

Die Geschichte des Films *Mount St. Elias* kann schon jetzt als Erfolgsgeschichte bezeichnet werden, denn es ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit, dass ein *Dokumentarfilm* zu einem speziellen Thema wie Bergsteigen und Skifahren es überhaupt in die Kinosäle schafft und bereits im Vorfeld so massiv als Sensation beworben wird: Pünktlich zum Premierentermin in den deutschen Kinos am 18.11.2010 kürte etwa das wöchentlich erscheinende Alpen- und Bergsteiger Magazin *Bergauf Bergab* im Bayerischen Fernsehen *Mount St. Elias* zu „dem großen neuen Bergfilm des Jahres“, der mit seinen spektakulären Landschafts- und Skiaufnahmen neue Maßstäbe setze. Wenn der in Österreich schon jetzt sehr erfolgreiche Film auch in Deutschland im Genre des Dokumentarfilms vergleichsweise hohe Zuschauerzahlen erzielen würde, wäre dies allerdings auch nicht als Zufallstreffer zu werten.

Denn mit dem Erfolg ist eine aufwendige Marketingstrategie verbunden, wie z.B. an dem zur Premiere erschienenen und mit zahlreichen Fotografien aufwendig gestalteten Begleitbuch zum Film ersichtlich wird¹. *Mount St. Elias* ist weniger einer jener Dokumentarfilme mit erhöhtem Bildungs- und Informationsanspruch, die man aus öffentlich-rechtlichem Fernsehen kennt, sondern ein Film, gekoppelt an ein multimediales Gesamtpaket, der massiv auf die auch emotionale Attraktivität des *vermeintlich* nur informativen dokumentarischen Bildes setzt und dies in eine Dramaturgie zu integrieren weiß, die in mancherlei Hinsicht mehr mit dem Genre des Bergfilms der 20er und 30er Jahre – eigentlich einem

¹ Axel, Naglich. *Mount St. Elias. Die längste Skiabfahrt der Welt. Eine wahre Geschichte*. Aufgezeichnet von Joachim Rienhardt. Innsbruck: Tyrolia 2010.

Spielfilmgenre – gemein hat. Da in *Mount St. Elias* also ohnehin Genre-grenzen verschwimmen, wird in diesem Text bewusst eine Perspektive eingenommen, die semantische Substrate des alpinen Diskurses auf das Untersuchungsbeispiel bezieht, die zunächst kaum mit der Vorstellung des Dokumentarischen als einem Dokument einer inszenierungsfernen und filmunabhängigen Wirklichkeit vereinbar sind. Vielmehr wird hier davon ausgegangen, dass „das Dokumentarische“ als Wirklichkeitsgarantie mehr eine spannungsteigernde Funktion innerhalb einer spielfilmähnlichen Dramaturgie erfüllt. Ohnehin muss man sich stets bewusst machen, dass jeder Dokumentarfilm immer auch Dreh- und Seh-Konventionen unterworfen ist und durch die bewusste Selektion von Bild- und Tonsequenzen bestimmt wird.

Deutet man *Mount St. Elias* nun mit diesen Vorannahmen, fragt sich, welche bewährten Erzähl- und Inszenierungsstrategien, des alpinen Diskurses, genau im Film auftauchen:

Eine jener altbewährten Konnotationen, die besonders seit dem 18. Jahrhundert zum festen Bestandteil kultureller, rousseauistisch geprägter Idealisierungen der Bergwelt gehören, ist der Anspruch auf ‚Echtheit‘, ‚Wahrhaftigkeit‘, ‚Ursprünglichkeit‘, ‚Natürlichkeit‘ der Erfahrungen, die in Höhenregionen gewonnen werden können. Mit der Medienerfolgsgeschichte der Echtheit im Hintergrund setzen auch die Macher von *Mount St. Elias*, was sowohl in der Eigenwerbung als auch im Film selbst mehrfach deutlich markiert wird, auf die ‚Authentizitätskarte‘. So trägt das Begleitbuch den Untertitel „Eine wahre Geschichte von Axel Naglich“ und zitiert damit vielleicht ungeahnt den letzten außergewöhnlichen erfolgreichen *Spielfilm* vor alpiner Kulisse, der den Anspruch auf Wahrhaftigkeit ebenso erfolgreich als Werbestrategie eingesetzt hat². Im ersten Drittel des Films wird das Geschehen von einem Schriftzug „a true story“ vor schwarzem Bildhintergrund unterbrochen und später im Film wird die Hoffnung auf „authentische Vermittlung“ sogar filmimmanent thematisiert. In der filmischen Nabelschau kommentiert Axel Naglich aus dem Off, es sei ihm um die wirklichkeitsgetreue Darstellung

² Vgl. R.G. „*Nordwand*. Ein kritisches Resümee zu einem „Neo- Bergfilm“.

Medienobservationen. URL: <http://www.medienobservationen.lmu.de>, 30.07.2009, zit. (30.11.2011).

„eines der letzten Abenteuer in einer überzivilisierten, doppelt und dreifach versicherten Welt“ gegangen. Es mag zunächst paradox erscheinen, dass sich der Film gerade dann, wenn es offensichtlich um die größtmögliche zu erzielende Unmittelbarkeit geht, mehrerer Medienformate und – zitate bedient, also vielleicht ungewollt die extreme Mittelbarkeit der Darstellung und einer möglichen ‚Echtheitserfahrung‘ in der Rezeptionssituation mehrfach zur Schau stellt. Doch auch hier steht der Film in bester Tradition mit der Kulturgeschichte der Bergwahrnehmung. Denn wie die Forschung immer wieder hervorgehoben hat, wurde die Wildnis der Berge erst einhergehend mit zahlreichen technischen, medialen und kulturellen Errungenschaften zum positiv konnotierten Wert erhoben. Man kann also von einem wechselseitigen Konstitutionsgefüge ausgehen, in dem Echtheit von Naturerfahrung erst dann positive emotionale Qualität gewinnt, wenn der Abstand alltäglicher Lebenswelten zu dieser (erst dann) erstrebenswerten Echtheitserfahrung besonders betont wird. Und ist ein Begehren authentischer Erfahrungen durch das Herausstellen der ‚Entfremdung‘ des Zuschauers erst geweckt, gelingt die Selbsttäuschung der Teilhabe an einer solch unmittelbaren ‚Wildniserfahrung‘ vielleicht nirgends besser als in der in hohem Maße mittelbaren cineastischen Rezeptionssituation. Für dieses inszenierte, antagonistische Oppositionsverhältnis von Kultur und Natur ist auch die Auswahl des Berges *Mount St. Elias* paradigmatisch und steigert sogar die Genrekonventionen früherer Bergfilme. Denn in den Melodramen der 20er und 30er Jahre lässt sich, wie z.B. Michael Ott herausgestellt hat, noch eine stufenweise, vertikal verlaufende Entfernung der Protagonisten von der Zivilisation der Stadt über die Schutzhütten bis zur Firnlandschaft der Berge verfolgen. Der *Mount St. Elias* aber ist in der durchweg vereisten kanadischen Arktis, die an eine extraterrestrische Mondlandschaft erinnert, an sich schon topographisch möglichst zivilisationsfern gewählt. Die Expedition der Crew von Extrembergsteigern um Axel Naglich und Peter Restmann beginnt gewissermaßen schon in einem kulturell codierten Außerhalb, welches nur, wiederum mit technischen Mitteln (dem Helikopter oder Flugzeug) erreichbar, erst mühsam aufgesucht werden muss. Und nicht nur in geographischer Hinsicht werden Extreme favorisiert. Der Berg selbst ist relativ gesehen mit 5489 Metern, die es vom Fuß bis zum Gipfel zurückzulegen gilt, der höchste der Welt. Da man nach einer regelrechten Erstbesteigungswelle im 19. Jahrhundert in damals noch nationalpolitischer Konkurrenz im gegenwärtigen Zeitalter medialer Überbietungsges-

ten kaum mehr mit einer bloßen Besteigung eines Berges überzeugen kann, muss der Berg zudem mit Skiern befahren werden. Der Zwang zur Markierung von Rekorden, die nicht nur auf sportlichen Ehrgeiz, den es zu dokumentieren gilt, zurückzuführen sind, wird hier lediglich überspitzt herausgestellt. Im begleitenden Buch schreibt Axel Nagel, dass das Projekt nur unter der Maßgabe finanziert wurde, dass der Gipfel tatsächlich erreicht wird und die Rekordabfahrt gelingt. Die Favorisierung von Rekorden mag sich ohne weiteres mit kommerziellem Erfolgsinteresse erklären lassen. Wer hohe Zuschauerzahlen bei einem sportinteressierten Publikum erreichen möchte, muss neben sensationellen Aufnahmen rekordträchtige Leistungen bieten. Auffällig und im Kontext alpinistischer Diskurse voraussetzungsreich ist allerdings die Verbindung dieser Rekorde mit tödlichen Gefahren: Ein Hang zu Extremen, der bis zur bewussten Suche lebensbedrohlicher Situationen reicht, um die Poetik des Sieges eines souveränen Subjekts über den Berg zu befördern, ist im alpinen Diskurs eng an die Semantik der ‚wirklichkeitsgetreuen‘ Erfahrungen in der Bergwelt gekoppelt³. Die Reihe der populären Figuren der alpinistischen Affinität zur Todesgefahr reicht von Eugen Guido Lammer, der schon im 19. Jahrhundert das führerlose, gefährlichere Bergsteigen vorzog, um die Grenze zwischen ‚authentischen‘ Alpinisten und vorgeblichen zu markieren, bis hin zu Reinhold Messner, in dessen zahlreichen Filmen und Büchern immer wieder die Faszination des Todes der Selbstvermarktung gedient hat. Axel Nagel räumt im Begleitbuch zum Film ein, es sei für ein erfolgreiches Sponsoring letztlich ausschlaggebend gewesen, dass im Jahre 2002 bei einem ähnlichen Abfahrtsversuch einer Crew am Mount St. Elias zwei Amerikaner gestürzt und verstorben sind. Und auch im Film wird die tödliche Gefahr stets unterstrichen, sogar zu dem Preis, nun gänzlich nachgestellte Sequenzen in die Dokumentation zu integrieren: So wird im Stile des Hollywood-Infotainments wiederholt ein simulierter Sturz eines Skifahrers eingeblendet und nur im begleitenden Buch weist man explizit darauf hin, dass es sich um eine Simulation handelt. Der Tod ist vielleicht gerade, wenn es darum geht, den Wirklichkeitsanteil des Dokumentarischen zu betonen, als Topos so attraktiv,

³ Vgl. zur Geschichte des „Extremen“ im Alpinismus ausführlich: Michael Ott. „Todeszonen. Über Denkräume des Extremen im frühen Extremalpinismus“. *Zeitschrift für Ideengeschichte*. URL: http://www.z-i-g.de/pdf/ZIG_3_2008_todeszonen.pdf, (HII/3) 2008 (zit. 30.11.2010).

weil er eine Extremposition darstellt, die den Interpretationsspielraum in Bezug auf die filmisch dargestellte Welt einschränkt. Ist ein Wissen um die tödliche Gefährdung der Protagonisten erst institutionalisiert und zudem mit Fakten unterfüttert, werden die inszenatorischen Aspekte sekundär. Man ist Zeuge einer Situation, in der die ‚nackte Wahrheit‘ zwischen den Polen (Über)leben und Tod entscheidend ist. Auch die Konkurrenz von ‚echten‘ und ‚unechten‘ *Alpinisten* wird im Film fortgeführt und am Gefährdungspotential der gesuchten Extremsituationen ausgerichtet: In einem der Basislager auf dem Weg zum Gipfel des Mount St. Elias fängt die Kamera ein Gespräch zwischen den Crewmitgliedern Axel Naglich und dem Skifahrer John Johnston ein, in dem Naglich gesteht, er würde das Team im Falle, dass Johnston bei der Besteigung nicht mehr weiter komme, auflösen und die Besteigung des Gipfels vorziehen. Das Prinzip des Kampfes mit dem Berg erlaubt es, die Beziehung zwischen Individuum und Berg zu bevorzugen, soziale Schranken zu überwinden und ethische Prinzipien der zwischenmenschlichen Fürsorge zu vernachlässigen. Diese exklusive Beziehung von Mensch und Berg ist dabei durch geradezu religiöse Momente definiert, wie sie ebenfalls aus frühen Bergfilmen bekannt sind: Der Berg wird zu einer über Leben und Tod entscheidenden und aktiv handelnden, gottähnlichen Instanz stilisiert. Axel Nagel kommentiert z.B. die Gefahrensituationen mit Äußerungen wie: „Wenn er [der Berg (R.G.)] dich holen will, dann holt er dich.“; und während eines starken Schneesturms werfen einige Crewmitglieder opfergabengleich sogar Kräuter und Schokolade zur Besänftigung des Berges in den Wind. Andererseits ist es Ziel, die extremen Launen des Berges mit einem *richtigen* Verhalten zu meistern. Paradoxiertweise wird dann auch der Tod der zwei 2002 abgestürzten Amerikaner nicht als Wille des Berges interpretiert, sondern auf vermeidbare Fehler zurückgeführt. Später im Film ist es schließlich nur einer stark alpindarwinistisch minimierten männlichen Glaubensgemeinschaft gewährt, den Gipfel zu erklimmen.

Den Zurückgebliebenen wie dem nach dem ersten Aufstiegsversuch aufgebenden Amerikaner Johnston bleibt lediglich ein Schritt auf der Karriereleiter der Alpinisten. Anerkennend sagt Beat Kammerlander (ebenfalls Crewmitglied) zu Johnson: „you started as a skier you came back as an alpinist“. Dramaturgisch wird durch eine Zusammenstellung solcher Szenen und Kommentare in einem publikumswirksamen Film sicher das Faszinationspotential in der Rezeption gesteigert und auch das

Bewusstsein für die todesmutige Leistung der Protagonisten, die selbst professionelle Sportler übertreffen, geschärft. An diesem Inszenierungsgestus wird jedoch auch deutlich, weshalb sich ‚alpinistisches Höhenmenschentum‘ in der Vergangenheit immer wieder für extreme politische Ideologien wie den Nationalsozialismus instrumentalisieren ließ.

Neben der Anschlussfähigkeit für politische und moralische Diskussionen zeigt sich an den beschriebenen Sequenzen, wie der Film *Mount St. Elias* geradezu einem Mehraktschema folgt, in dem verschiedene Spannungsmomente aufeinander aufbauen: Zuerst die Vorbereitung auf das Abenteuer mit kontinuierlich eingespielten Sequenzen, die die Todesgefahr und die Widrigkeit der Umstände gewahr werden lassen. Dann ist ein erster noch relativ unproblematischer Aufstieg bis zu einem Basislager in der Mitte des Berges mit anschließender spektakulärer Abfahrt zu sehen, bei der erste kritische Situationen, wie eine sich öffnende Skibindung, die allgemeine Pulsfrequenz erhöhen. Es folgt der Aufstiegsversuch zum Gipfel über ein zweites Zwischenlager, der in einen nervenzehrenden Überlebenskampf im Schneesturm mündet und aus dem die Crew erst nach langem Ausharren auf besseres Wetter gerettet werden kann. Als letzter großer Höhepunkt gelingt ein zweiter Aufstiegsversuch zum Gipfel der letzten übrigen Helden nach weiteren Kämpfen mit dem Berg. Das Erreichen des finalen Ziels bei perfekten Wetterbedingungen wird mit Großaufnahmen der tränenüberströmten Gesichter von Axel Naglich und Peter Ressmann bebildert und mit orchestraler Musik unterlegt, die an die *Herr der Ringe* Verfilmungen erinnert. Schließlich klingt der Film mit einer letzten spektakulären Talfahrt aus.

Aus filmhistorischer Perspektive ist bemerkenswert, welche Kamertechniken in *Mount St. Elias* eingesetzt werden, um spezielle Rezeptionsmomente innerhalb dieser Spannungsbögen zu fördern. Ungewöhnlich und neu ist die Darstellung der Gefahrensituation im Schneesturm: Verwackelte Handkameraaufnahmen werden zusammen mit dem Tosen des Schneegestöbers aus unterschiedlichsten Perspektiven und mit hoher Schnittfrequenz eingeblendet, sodass sich die Orientierungslosigkeit der Protagonisten in dieser Situation mit der des Zuschauers überschneidet. Cineastisch salonfähig hat solche Sequenzen unter anderem der Horrorfilm *Blair Witch Projekt* gemacht, der einen Großteil seiner Schockmomente aus den vermeintlich ‚authentisch‘ unprofessionellen Handkameraaufnahmen gewinnt. In *Mount St. Elias* werden solche Aufnahmen

schließlich durch das Zuschauerwissen um den dokumentarischen Charakter der Bilder noch verstärkt. Vielleicht erstmals in der Kinogeschichte des Gebirges werden bei der Abfahrt am Steilhang Sequenzen, die mit Kameras an den Helmen der Abfahrenden befestigt wurden, mit professionellen und technisch aufwendigen Aufnahmen aus dem Helikopter kombiniert. Anders als in den noch frühen Skiaufnahmen in den Filmen Arnold Fancks, die ihre Attraktivität meist aus der Choreographie von Skifahrerformationen, aus großer Entfernung gefilmt, gewannen, ermöglicht der stete Wechsel von Nähe und Distanz zum Geschehen in *Mount St. Elias* gleichermaßen Immersionserfahrung und hoheitlichen Überblick. Gerade durch diese Kombinatorik der Kameraeinstellungen wird ein Spektrum an visuellen Eindrücken angeboten, das sich auf einer nicht filmisch zusammengesetzten und in hohem Maße inszenierten Talfahrt niemals gewinnen ließe.

Deshalb kann das Dokumentarische der Bilder eben lediglich als eine Funktion für das emotionale Miterleben in der Rezeptionssituation und den Erfolg des Films gehandelt werden, aber nicht als Garantie für eine außerfilmische Wirklichkeit, an der man in der Rezeption teilhat. Es geht hier keinesfalls darum, die Leistung von Axel Naglich und seinen Begleitern in Frage zu stellen, denn das Vertrauen des Verfassers dieser Zeilen zum Wirklichkeitsbezug dieses Films ist groß genug, um an eine tatsächlich stattgefundene Expedition zum Mount St. Elias zu glauben. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive spielt es aber genau genommen gar keine Rolle, ob der Aufstieg und die Skiabfahrt tatsächlich stattgefunden haben. Weder der Film noch das Begleitbuch geben dafür unhintergehbare Kriterien. Es ist hinlänglich bekannt, dass es mit der gegenwärtigen Filmtechnik hypothetisch ohne weiteres möglich wäre, eben diesen Film im Studio und computeranimiert zu produzieren, ohne dass ein Unterschied für das menschliche Auge erkennbar wäre. So gesehen ist es auch nicht unbedingt kritikwürdig, dass *Mount St. Elias* so offensichtlich auf bewährte Spielfilmelemente zugreift und alpinistische Mythen bemüht. Vielmehr verdient es Anerkennung, wie es in diesem meiner Meinung nach tatsächlich hoch spannendem Film gelingt, das Vertrauen in die Wirklichkeitsreferenz des Bildes als Spannungssteigerung in einem verfilmten Bergdrama zu nutzen.