



informationen zur deutschdidaktik
Zeitschrift für den Deutschunterricht
in Wissenschaft und Schule

Wald

Herausgegeben von
Ursula Esterl und Nicola Mitterer

Heft 2-2021
45. Jahrgang

Editorial

URSULA ESTERL, NICOLA MITTERER: »Der Wald kann seine Einsamkeit nicht beschützen« (Maja Haderlap)	5
---	---

Service

CLARA VON MÜNSTER-KISTNER: Die ungebrochene Anziehungs- kraft des Waldes. Auswahlbibliographie	156
---	-----

Magazin

Kommentar

DOUGLAS GODBOLD: Walddiversität und menschliches Wohlbefinden: Dr. Forest	162
---	-----

ide empfiehlt

SABINE FUCHS: Linda Wolfsgruber (2020): <i>Die kleine Waldfibel</i>	164
---	-----

<i>Neu im Regal</i>	166
---------------------------	-----

Den Wald betreten: der Wald aus kulturwissenschaftlicher und ökologischer Perspektive

CHRISTIAN HOISS: Den Wald ernten. Zum narrativen Umgang mit Holz im fachintegrativen Deutschunterricht	11
GEORG GRATZER: Der Wald als Lebensraum und Garant für Biodiversität und Klimaschutz. Über die vielfältigen Rollen der Wälder in der Welt	24

Den Wald erlesen: der Wald als literarischer Topos

GÜNTHER BÄRNTHALER: Der Wald als Topos der Literatur vom Mittelalter bis in die Gegenwart	34
CHRISTIAN ZOLLES: Denn im Wald da sind keine Räuberinnen. Entzivilisierte Waldheterotopien bei Elfriede Kern	46
LUKAS PALLITSCH: Die Seuche im Wald. Der Wald als Heterotopos in Adalbert Stifters Erzählung <i>Granit</i>	62
JOULIA KÖSTENBAUMER: Im russischen Märchenwald. Der Wald als mystischer, verwunschener Ort am Beispiel des russischen Volksmärchens	72

Den Wald wahrnehmen: der Wald als ästhetischer Erfahrungsraum in Musik und (bewegten) Bildern

JOHANNES ODENDAHL: Prophetische Vögel und entsorgte Hexen. Waldmotive in der musikalischen Romantik	82
ANDREAS HUDELST, NICOLA MITTERER: Der Wald als Fluchtpunkt und Widersacher in Marlen Haushofers <i>Die Wand</i> und Julian Pöslers gleichnamigem Film	93
GABRIELE LIEBER, BETTINA UHLIG: Unheimliche Begegnungen auf dem Weg zum Übergang. Bilderbücher zum Thema »Wald« am Beispiel von <i>Wolfsbrot</i> und <i>Tina hat Mut</i>	106
LAURA PUCK, KATHARINA BLASGE: Zwei Wege zum Wald. Didaktische Überlegungen zum Projekt »For Forest« und zum Wald im Bilderbuch	120

Den Wald entdecken und schützen: der Wald als Lern- und Lebensraum

MARLENE ZÖHRER: Waldwissen. Vom Thema zum Lesen	129
DIETER MERLIN: Wald im Film. Dokumentarisierende und fiktivisierende Lektüremodi als konzeptuelle Impulse einer theoriebasierten Filmdidaktik	138
USCHI MEIXNER: Im Wald. Lernen mit Kopf, Herz und Hand	151

»Wald« und »Kulturräume« in anderen ide-Heften

3-2020	Märchen
2-2017	Die Donau – Länder am Strome
1-2014	Berge
2-2007	Mittelmeer
1-2004	Europa
1-2000	Schöpfungsmythen

Das nächste ide-Heft

ide 3-2021	Sprachbewusstsein <i>erscheint im September 2021</i>
------------	---

Vorschau

ide 4-2021	Global Citizenship Education und Deutschunterricht
ide 1-2022	Lesen: Wege zum Text

<https://ide.aau.at>

Besuchen Sie die *ide*-Webseite! Sie finden dort den Inhalt aller *ide*-Hefte seit 1988 sowie »Kostproben« aus den letzten Heften. Sie können die *ide* auch online bestellen.

www.aau.at/germanistik/fachdidaktik

Besuchen Sie auch die Webseite des Instituts für Germanistik^{AECC}, Abteilung für Fachdidaktik an der AAU Klagenfurt: Informationen, Ansätze, Orientierungen.

»Der Wald kann seine Einsamkeit nicht beschützen« (Maja Haderlap)

Hefte der Zeitschrift *ide* waren schon mehrfach besonderen Landschaftsformation gewidmet, so etwa dem »Mittelmeer«, den »Bergen« oder der »Donau«. Was uns in diesen Erscheinungen, zu denen auch der Wald gehört, vermeintlich von außen gegenübertritt, ist, wenn man sich deren vielfältige und zahlreiche kulturelle Bearbeitungen ansieht, ins Innere des menschlichen Bewusstseins gesickert und hat dort, im Falle des Waldes, Wurzeln geschlagen. Diese sind allerdings so verschiedenartig wie die Kunst selbst und sie reichen, in literarischer Hinsicht, von der mit der Sehnsucht der Romantiker_innen erfüllten »Wald-einsamkeit«, die Thea Dorn, in Rückgriff auf Ludwig Tieck, als eines der charakteristischsten Wörter der deutschen Sprache identifiziert (vgl. Dorn/Wagner 2011, S. 479 ff.), bis hin zur »Waldscheu« (Haderlap 2013, S. 82), die in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* ein mit den Tiefen des Waldes eng verbundenes, kollektives Trauma bei der Protagonistin hervorgerufen hat. Eine gewisse »Waldscheu« könnte

man allerdings auch aufgrund all der Märchen, Sagen und Geschichten entwickeln, die uns diesen Ort von jeher ebenso als einen der Bedrohung wie als einen des Schutzes erzählen. Der Wald hat im Laufe der Zeit viele Facetten bekommen. An Bedeutung gewann der Topos Wald in der deutschsprachigen Kulturgeschichte vor allem in der Romantik. So dichtete etwa Karoline von Günderrode ein *Orphisches Lied*, das eine Symbiose zwischen lyrischem Ich und Natur beschwört, die noch heute in zahlreichen künstlerischen Begegnungen mit dem Wald als ein Idealbild auftaucht:

Also, o Phoibos Apoll! laß von begeistertem Munde
Strömen mir wogende Rhythmen des sinnbeherrschenden Wohllauts,
Daß sich der Wald mit beseele, die Dryas des Baumes mir lausche,
Schlängelnde Ströme mir folgen, und reisende Tiere unschädlich
Schmeichelnd zu mir sich gesellen.
(Günderrode 1979, S. 112f.)

Mit Ende des 18. Jahrhunderts setzte Hölderlin die Freiheit der *Eichbäume* gegen die Zwänge der Zivilisation und gelangte damit bereits zur Konstruktion eines Gegensatzes, der letztlich unvereinbar, aber als »Fluchtpunkt« von höchster Bedeutsamkeit für das lyrische Ich bleibt: »Könnt' ich die Knechtschaft nur erdulden, ich neidete nimmer / Diesen Wald und schmiegte mich gern ans gesellige Leben« (Hölderlin 1992, S. 181 f.). Hier wird die Souveränität des Waldes betont, die uns in vielen Geschichten und Filmen in diesem Heft begegnet, andererseits geht der Autor noch unbefangen davon aus, man könne sich auch aus der menschlichen Beschränkung heraus

ein Beispiel an seiner Freiheit nehmen.

Anders dann Maja Haderlap im Jahr 2011, wenn sie den Wald als einen Ort beschreibt, der seine Unabhängigkeit von den Menschen eingebüßt hat: »Der Wald kann seine Einsamkeit nicht beschützen, seit die Menschen Zuflucht in ihm gesucht haben, seit er die Kontrolle über ihre Irrgänge verloren hat, seit ihn Holzfäller und Jäger durchstreifen, seit er zum Bandengebiet erklärt wurde« (Haderlap 2013, S. 85). Auch diese Facette eines von menschlichen Interessen eingenommenen Waldes wird in den Beiträgen dieses Heftes immer wieder auftauchen und uns nicht nur an den Wald als Kriegs- und Krisengebiet, sondern auch als einen Raum des Wirtschaftens und der Ausbeutung erinnern. Doch selbst in Anbetracht menschlicher Übernahmen behält der Wald seine symbolische Macht und ist ein Ort, der »die Dunkelheit an sich zu ziehen« (ebd., S. 89) vermag und uns zu einer Begegnung mit den Gespenstern – jenen der Vergangenheit und den in uns wohnenden – einlädt oder zwingt. Letztlich scheint der Wald nicht nur eine Resonanz in uns hervorzurufen, sondern findet, so wird beim Blick auf Kulturgeschichten des Waldes deutlich, eine Entsprechung in unserem Inneren, die vielleicht gerade in der Phase der Adoleszenz besonders deutlich zutage tritt. Diesem Gedanken geht unter anderem ein Gedicht Durs Grünbeins nach, das den Titel *Biologischer Walzer* trägt, ans Ironische grenzt und damit eine Kategorie aufgreift, die in Zusammenhang mit dem Wald eher selten in Erscheinung getreten ist und doch nicht vernachlässigt werden sollte:

Zwischen Kapstadt und Grönland liegt dieser Wald

Aus Begierden, Begierden, die niemand kennt.
Wenn es stimmt, daß wir schwierige Tiere sind
Sind wir schwierige Tiere, weil nichts mehr
stimmt.

(Grünbein 1993, S. 246)

So facettenreich die ästhetischen Darstellungsweisen und so vielfältig die ökologische Bedeutsamkeit des Waldes für den Menschen zu allen Zeiten und auf allen Altersstufen ist, so reich an verschiedenen Perspektiven und Herangehensweisen sind auch die Beiträge dieses Bandes. Bereits beim Betreten des Waldes stoßen wir auf Fragen nach seiner Bedeutung für den Menschen, ob als (literarischer) Sehnsuchtsort, Erholungs- oder Nutzungsraum.

Einleitend setzt sich *Christian Hoiß* mit Verzerrungen in der gesellschaftlichen und literarischen Wahrnehmung des Waldes auseinander. Der Vorstellung vom Wald als Flucht- und Rückzugsort steht seine wirtschaftliche Bedeutung gegenüber, insbesondere der menschliche Umgang mit dem *waldigen Stoff*, dem Rohstoff Holz. Die Beschäftigung mit der ökonomischen Seite des Waldes an der Schnittstelle zwischen Natur und Kultur soll Schüler_innen zu (selbst-)reflexiven Prozessen anregen, die über die literarisch-ästhetische Erfahrung hinausgehen und sie für eine »Bildung für nachhaltige Entwicklung« sensibilisieren.

Dieser fächerübergreifende Ansatz wird auch von *Georg Gratzner* aufgegriffen, der den vielfältigen Rollen des Waldes aus naturwissenschaftlicher Sicht nachspürt: ob als Hort der Biodiversität, Klimaschutz, Wasserspeicher, Ressourcenlieferant, Schutz vor

Naturgewalten, Erholungsraum oder Arbeitsplatz. Nur ein gutes Verständnis der Vorgänge im Wald und ein reflektierter Umgang mit unterschiedlichen »Störungen«, wie Sturm, Feuer oder Dürreperioden, und Eingriffen durch den Menschen können dessen Fortbestand sichern, wozu auch die 2015 von den UN beschlossenen »Ziele für Nachhaltige Entwicklung« beitragen sollen.

Im zweiten Teil des Heftes nähern wir uns dem Wald als literarischem Topos.

Zunächst skizziert *Günther Bärnthaler* mit Hilfe zahlreicher Zitate, die vor allem in Hinblick auf ihre Bezugnahme zum »Dionysischen« und »Apollinischen« betrachtet werden, eine kleine Literaturgeschichte des Waldes. Die zahlreichen Textbeispiele können im Deutschunterricht nicht zuletzt dazu genutzt werden, aufzuzeigen, inwiefern der Topos Wald stets auch kulturhistorische Ausdeutungen des Bezuges zwischen Mensch und Natur widerspiegelt.

Christian Zolles nimmt uns in seinem Beitrag mit auf eine kulturgeschichtliche Reise durch den »Heterotopos Wald«, der vom Mittelalter bis zur Neuzeit ein Ort männlicher Zuschreibungen war und von Elfriede Kerns Protagonistinnen auf eine Weise »erobert« wird, der es an kolonialistischem Ehrgeiz und dem Anspruch (moralischer) Überlegenheit vollkommen fehlt. Anklänge an Märchen und Mythen tauchen allorts auf, erweisen sich aber letztlich als Trugbilder einer inexistenten »weiblichen heterotopen Repräsentationskultur«. Die Schülerinnen und Schüler mögen von den überraschend auf-

tauchenden Ritualen und matrimonialen Kulte in Kerns Texten angezogen oder irritiert sein – letztlich treffen sie in ihnen auf eine Utopie, die sich noch in der *Gegenschrift* zum Althergebrachten befindet und damit zur eigenen Ideenfindung in Hinblick auf eine »entzivilisierte« Zukunft einlädt.

Lukas Pallitsch widmet seinen Beitrag dem »Erfinder« des literarischen Stilllebens und legt erstaunlich zeitgemäße Schichten im Werk Adalbert Stifters frei. Dessen »Ästhetik des Unspektakulären, Ephemerer und Alltäglichen« wird hier als ein ästhetisch-ethisches Projekt erkennbar, das in *Granit* unter anderem die Auswirkungen einer Pestepidemie auf die moralischen Vorstellungen und die (fehlende) Möglichkeit einer kathartischen Verarbeitung der Katastrophe reflektiert und damit unmittelbar an drängende Fragen der Gegenwart anknüpft.

Mit *Joulia Köstenbaumers* Beitrag gerät dann ein in diesem Heft vielfach thematisiertes Genre ins Zentrum der Aufmerksamkeit: die Bedeutsamkeit des Waldes im (Volks-)Märchen. Die Autorin zieht Beispiele aus der reichen russischen Erzähltradition heran, die etwa mit der Figur der kleinen Maschenka eine Gestalt geschaffen hat, die mittlerweile überall auf der Welt bekannt geworden ist. Der Beitrag greift einerseits Erzählstrategien des Märchens wie etwa die Anthropomorphisierung auf, die allgemein bekannt sind, verweist andererseits aber auch auf die Spezifika des slawischen Märchens, wie etwa die Bevölkerung des Waldes durch – mitunter schlecht gelaunte – Naturwesen oder die Verbindung zwischen der Welt der Leben-

den und der Toten, wie sie beispielsweise in der bekannten Figur der Baba Jaga sichtbar wird. Einmal mehr erweist sich der Wald hier als ein Ort des Übergangs, der für Initiationsriten wie geschaffen scheint.

Die Wahrnehmung des Waldes als ästhetischer Erfahrungsraum, in Bild und Ton, steht im Fokus der Beiträge im dritten Teil.

Zunächst lässt *Johannes Odendahl* Waldmotive der musikalischen Romantik erklingen, einer Epoche, in der nicht nur die Literatur, sondern auch die Musik vom Wald besonders inspiriert war. Die Instrumentalmusik jener Zeit widmete sich dabei jedoch »eher beiläufig dem Bildbereich des Waldes« und griff vorzugsweise auf klangmalerische Topoi wie Waldesrauschen, Vogelstimmen und das Geschmetter von Jagdhörnern zurück, wie an Robert Schumanns *Waldszenen* demonstriert wird. Diese Motive, eingebettet zwischen »sakraler Erhebung« und »Verrufenheit«, finden sich in eindrucksvoller, durch die Möglichkeiten der Opernbühne verstärkter Ausführung auch in den Opern der deutschen Romantik, in Carl Maria von Webers *Freischütz*, Richard Wagners *Siegfried* und Engelbert von Humperdincks *Hänsel und Gretel*.

Der Wald tritt im Beitrag von *Andreas Hudelist* und *Nicola Mitterer* zunächst noch einmal als ein literarisches Phänomen in Erscheinung, das mit Marlen Haushofers *Die Wand* einen besonderen Platz in der österreichischen Literaturgeschichte einnimmt. Der Wald als Schauplatz einer »weiblichen Robinsonade« bietet dabei zahlreiche Anknüpfungspunkte für einen Unterricht, der das Spannungs-

verhältnis zwischen Kultur und Natur in den Mittelpunkt stellen und die bisherigen gesellschaftlichen (Un-)Möglichkeiten der Frau in diesem Zusammenhang anhand einer Erzählung zur Disposition stellen möchte, die auch durch ihre zahlreichen Deutungsmöglichkeiten und eine einprägsame Motivik besticht. Die Verfilmung des Romans durch Julian Pölsler führt schließlich zu intermedialen und interpretatorischen Fragen, die im Unterricht anhand des – auch an intertextuellen Bezügen zu *Die Wand* reichen – Romans *Wir töten Stella* weiterverfolgt werden können, der vom selben Regisseur filmisch umgesetzt wurde und als eine Art Prequel zu seiner Verfilmung von *Die Wand* »gelesen« werden kann.

Gabriele Lieber und *Bettina Uhlig* eröffnen den »Bildraum Wald« in seiner nicht nur sprachlich-metaphorischen, sondern seiner gestalterischen Dimension anhand der Betrachtung der beiden Bilderbücher *Wolfsbrot* und *Tina hat Mut*. Bei aller Unterschiedlichkeit zeigen beide Bücher den Wald aus kindlicher Perspektive als ein – mitunter unheimliches – Faszinosum, das Herausforderungen bereithält und als ein Ort des Übergangs und der veränderten Wahrnehmung fungiert. Die unterschiedlichen Gestaltungsweisen der beiden Bilderbücher und die Verbindungen zwischen Bild und Text stehen hier im Zentrum der Aufmerksamkeit und führen auf eine Vielzahl an Aufgaben- und Fragestellungen hin, die für einen Unterricht genutzt werden können, der die Ästhetik der Bücher (auch) als eine inhaltliche Dimension zur Geltung bringt und eigenständiges Betrachten, Erleben

und Deuten der Schüler_innen ermöglicht.

Im Beitrag »Zwei Wege zum Wald« werden zwei Bachelorarbeiten vorgestellt, die sich dem Thema über unterschiedliche Zugänge genähert haben. *Laura Puck* widmet sich dem im Herbst 2019 im Klagenfurter Wörtherseestadion, also einer Sportstätte, angesiedelten Kunstprojekt »For Forest«, das international für Aufsehen und lokal für einiges an Aufregung gesorgt hat. In einer empirischen Studie geht die Autorin der Frage nach, wie unterschiedliche Schüler_innengruppen dieses Projekt wahrgenommen, bewertet und in ihre Deutung des sozialen Raums einbezogen haben und welches Potenzial an Anregung für kreative Schreibprozesse diesem Kunstwerk im öffentlichen Raum innewohnte.

Katharina Blasge hat ihre Arbeit als eine fächerübergreifende angelegt und unternimmt den Versuch, den Wald in seiner ökonomisch/ökologischen wie auch ästhetischen Bedeutsamkeit ins Klassenzimmer zu holen. Anhand der beiden Bilderbücher *Der Traum vom Wald* und *Der Grüffelo* nähert sich die Autorin einerseits der Gemachtheit des Kunstwerks Bilderbuch, andererseits der bildhaften wie sprachlichen Darstellung des Ökosystems Wald an, das Züge des Ursprünglichen und/oder kultureller und wirtschaftlicher Prägung und damit der Domestizierung aufweisen kann. Den Abschluss der kurzen Zusammenfassung dieser Bachelorarbeit bilden einige konkrete Unterrichtsideen, die dazu einladen, den Wald in diesen beiden vermeintlich so unterschiedlichen Dimensionen wahrzunehmen.

Wie der Wald als Lern- und Lebensraum genutzt werden kann, zeigen die Beiträge im letzten Teil dieses Heftes.

Marlene Zöhrers Beitrag nähert sich dem Wald als Wissensrepertoire an und unternimmt hierfür eine eingehende Betrachtung ausgewählter neuerer Sachbücher, die sich dem in den Bestsellerlisten der letzten Jahre gut vertretenen »Trendthema« widmen. Der Autorin ist dabei auch die Lesemotivation ein besonderes Anliegen, die gerade durch die zahlreichen Querverbindungen, die das Sujet »Wald« unter Bezugnahme auf unterschiedlichste Lernziele etwa »in den Bereichen Natur, Technik, Wirtschaft sowie Mensch und Gesundheit, Tiere und Pflanzen oder Ökologie und Umwelt« zulässt, gefördert werden kann. Die Bandbreite der von der Autorin näher betrachteten Bücher reicht vom klassischen bildbasierten Sachbuch über Mischformen, die faktuales und fiktionales Wissen präsentieren, bis hin zum Comic. Der Wunsch nach »mehr Waldwissen und mehr Buch« könnte sich mithilfe der in diesem Beitrag vorgestellten Bücher also im Deutschunterricht tatsächlich fast wie von selbst ergeben.

Mit Spiel- und Dokumentarfilmen zum Thema Wald beschäftigt sich der Beitrag von *Dieter Merlin*. Die große thematische und ästhetische Bandbreite jedes Filmbeispiels an der Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm ermöglicht, basierend auf dem theoretischen Zugang des französischen Filmwissenschaftlers Roger Odin, sowohl fiktivisierende als auch dokumentarisierende Lesarten. Die Anknüpfung an die Lebenswelt der Schüler_innen, für die der Wald

»außerfilmisch wie filmisch bereits betretenes Terrain« ist, soll genutzt werden, um Neues und fremd Erscheinendes in den Blick zu nehmen. Alteritätserfahrungen stellen dabei wertvolle Möglichkeiten dar, um einen medienreflexiven Unterricht abwechslungsreich zu gestalten.

In einem abschließenden Bericht aus der Praxis gewährt die Waldpädagogin *Uschi Meixner* Einblicke in das vielfältige Tun, das ihren beruflichen Alltag prägt. Mit ihrem Unternehmen, dem »WaldWerk«, verfolgt die Autorin im walddreichen Ort Hallegg in der Nähe des Wörthersees wie viele ihrer Kolleg_innen in ganz Österreich das pädagogische Vorhaben, den Wald in seiner Funktion als Ökosystem und als einen Ort, der alle Sinne anspricht und ganzheitlich erlebt werden kann, in privaten und schulischen Kontexten für junge Menschen (wieder) bedeutsam und in besonderer Weise erfahrbar zu machen.

Abgerundet werden die Ausführungen von einer von *Clara von Münster-Kistner* sorgsam zusammengestellte umfassenden Bibliographie. Der Frage, warum wir uns im Wald so wohlfühlen, geht *Douglas Godbold* in seinem Kommentar nach. Das Projekt »Dr. Forest« erforscht den Einfluss von Licht, Geräuschen und Gerüchen auf das menschliche Wohlbefinden. Erste Erkenntnisse zeigen, dass die wohl-tuende Wirkung des Waldes auf die Komplexität und das Zusammenspiel der unterschiedlichen Sinnes-eindrücke zurückzuführen ist.

Auch *ide* empfiehlt widmet sich dem Wald. *Sabine Fuchs* stellt *Die kleine Waldfibel* von Linda Wolfgruber vor, der wir auch die Illustrationen ver-

danken, die den Umschlag zu diesem besonderen Wald-Heft zieren.

Wir wünschen erholsame und anregende Wege durch den Wald!

URSULA ESTERL
NICOLA MITTERER

Literatur

- DORN, THEA; WAGNER, RICHARD (2011): *Die deutsche Seele*. München: Albrecht Klaus.
- GRÜNBEIN, DURS (1993): Biologischer Walzer. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*. Sechzehnter Band. Frankfurt: Insel, S. 246.
- GÜNDERRODE, KAROLINE VON (1979): *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*. Hg. von Christa Wolf. Darmstadt u. a.: Luchterhand.
- HADERLAP, MAJA (2013): *Engel des Vergessens*. München: Btb.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH (1992): *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Michael Knapp. München: Hanser.
- TEXT+KRITIK (2002): *Durs Grünbein*, H. 153. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik.

URSULA ESTERL ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik^{AEC} der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt und Mitherausgeberin der Zeitschrift *ide*. Arbeitsschwerpunkte: Deutsch als Zweit- und Fremdsprache und Mehrsprachigkeit.
E-Mail: ursula.esterl@aau.at

NICOLA MITTERER ist Assoziierte Professorin am Institut für Germanistik^{AEC} der AAU Klagenfurt und Mitherausgeberin der Zeitschrift *ide*. Ihre Forschungs- und Lehrschwerpunkte sind: Ästhetik/Ästhetisches Lernen, Phänomene des Fremden und deren Auswirkungen auf hermeneutische Prozesse in Literatur, Film und bildender Kunst.
E-Mail: nicola.mitterer@aau.at

Christian Hoiß

Den Wald ernten

Zum narrativen Umgang mit Holz im fachintegrativen Deutschunterricht

Dieser Beitrag setzt sich mit einer Verzerrung in der gesellschaftlichen und literarischen Wahrnehmung des Waldes auseinander: Zwar ist der Wald für viele Menschen eine Quelle der Erholung, Imagination und Kreativität und fungiert als Flucht- und Rückzugsort. Doch die umwelthistorische Forschung zeigt, dass er seit jeher vor allem als wirtschaftliche Ressource (also zur Gewinnung von Holz) gedacht war. Daher geht der Beitrag literarischen Spuren nach, die speziell den menschlichen Umgang mit dem *waldigen Stoff* im Blick haben, den wir allgemein als *Holz* bezeichnen. Die Texte werden für fachintegrative Ansätze anschlussfähig gemacht und sensibilisieren im Sinne einer »Bildung für nachhaltige Entwicklung« (BNE) für das gegenwärtige Verhältnis der Menschen zur Natur.

Wer Wald sagt, träumt! – So ließen sich die Verzerrungen in der gesellschaftlichen und literarischen Wahrnehmung des Waldes pointiert zusammenfassen. Der Wald ist zwar für viele Menschen eine Quelle der Erholung, Imagination und Kreativität und fungiert als Flucht- und Rückzugsort. Doch die umwelthistorische Forschung zeigt, dass Wald seit Menschengedenken vor allem als wirtschaftliche Ressource (also zur Gewinnung von Holz) gedacht war (vgl. Radkau 2018). Die literarische Tradition und ebenso die motiv- und gattungsgeschichtliche Forschung lassen diesen Aspekt aber nahezu komplett fallen: In der Regel wurde und wird der Wald als mystisch aufgeladener Raum, als Ort von Ursprünglichkeit und Natur jenseits zivilisatorischer Strukturen dargestellt. Nur selten finden sich literarische Stoffgeschichten, die die ökonomische Seite des Waldes in den Vordergrund rücken und

sich mit dem Rohstoff Holz und seiner »Gewinnung« auseinandersetzen. Sie bieten Anlass dazu, das angedeutete traditionelle Deutungsspektrum zu erweitern, indem die Reduktion des Waldes auf seine Materialität in den Mittelpunkt gestellt wird (vgl. Anselm/Hoiß 2021).

Für den Deutschunterricht ist dies bedeutsam, weil eine literarische Begegnung mit dem Wald über die literarisch-ästhetischen Erfahrungen hinaus (selbst-)reflexive Prozesse anregen kann, die mit einer perspektivischen Brechung der gewohnten Wahrnehmung der Welt – im konkreten Fall: des Waldes – einhergehen. Dies ist auch für die Anliegen einer Bildung für nachhaltige Entwicklung (BNE) relevant, weil dadurch bei der Erschließung des Waldes neben den kulturellen auch die ökologischen, sozialen und ökonomischen Facetten der Beziehung der Menschen zu »ihren« Wäldern sichtbar werden.

Der vorliegende Beitrag geht daher literarischen Texten nach, die speziell den menschlichen Umgang mit dem *waldigen Stoff* im Blick haben, den wir allgemein als *Holz* bezeichnen. Er macht diese Texte für fachintegrative Ansätze anschlussfähig, um die Potenziale einer interdisziplinären Betrachtung des Waldes vor Augen zu führen. Dabei steht der Gedanke im Vordergrund, dass auch Fächer wie Wirtschaft, Geografie, Biologie, Ethik, Religion, Fremdsprachen, Sport, Kunst, Musik etc. die literarischen Zugänge integrativ verwenden können und so neue Perspektiven auf ihren bisherigen »Gegenstand« Wald erhalten.

1. *NaturenKulturen* – kulturwissenschaftliche Grundlagen und Einordnung

Der traditionelle literarische Wald ist nicht erst im 21. Jahrhundert eine Projektionsfläche für menschliche Bedürfnisse wie Stille und saubere Luft oder ein gemeinsamer Erfahrungsraum mit Tieren und Pflanzen geworden, die in einer zunehmend urbanisierten und industrialisierten Gesellschaft nicht mehr selbstverständlicher Bestandteil der alltäglich erfahrbaren Realität sind. Erich Kästner schrieb dazu bereits 1936: »Die Seele wird vom Pflastertreten krumm./ Mit Bäumen kann man wie mit Brüdern reden/ und tauscht bei ihnen seine Seele um./ Die Wälder schweigen. Doch sie sind nicht stumm./ Und wer auch kommen mag, sie trösten jeden.« (Kästner 1959, S. 238)

Kästners Gedicht folgt einem in der westlichen Philosophie seit Jahrhunderten dominierenden binären Denkmuster, das Natur und Kultur voneinander abzugrenzen versucht. Auch die literarischen Repräsentationen des Waldes folgten in der Vergangenheit weitestgehend diesem Paradigma¹ – und dabei ist der Wald eigentlich das beste Beispiel für ein Ineinandergreifen der Sphären Natur und Kultur. Denn die europäischen Wälder sind größtenteils Kulturlandschaften, die im großen Stil von menschlicher Hand angelegt wurden. Dabei bleibt unklar, wie viel »Natur«

1 Zwar lassen sich darin kategorische Unterschiede ausmachen – der Wald kann etwa als Symbol der Verborgenheit und Täuschung, als Fluchtort und Symbol für das Andere, als Ort von Ursprünglichkeit und Freiheit oder als Poesie- und Sehnsuchtsort fungieren (vgl. Suter 2012) –, gleichwohl ist die Vorstellung einer (über-)natürlichen Sphäre im Wald all diesen Kategorien eingeschrieben.

wirklich in den Wäldern steckt. Der Soziologe Bruno Latour spricht von *Naturen-Kulturen* (franz. *natures-cultures*, Latour 1995), um die Produktion solcher hybriden Konstrukte analysieren und reflektieren zu können. Der Begriff lege nahe, dass Natur nicht immer und überall gleich sei und keinen universellen Gesetzen gehorche, sondern im jeweiligen kulturellen Kontext produziert werde. Eine klare Trennung zwischen Natur und Kultur existiere folglich nicht (vgl. Gesing u. a. 2018, S. 8). Dieser Paradigmenwechsel eröffnet einen Denkraum für die konstruktive Auseinandersetzung mit »dem« Wald im fachintegrativen Deutschunterricht.

Verwendet man *Wald* zum Beispiel als Kollektivbegriff für eine zusammenhängende Menge an Bäumen und Pflanzen, ergeben sich für die Betrachtung der in der Literatur dargestellten Interaktion zwischen Mensch und Wald vielfältige Möglichkeiten. Allein die Annahme, es gäbe eine Form der Interaktion mit dem Wald – bei Kästner etwa wird der Wald zum Gesprächspartner –, entrückt ihn einem allgemein angenommenen Objektstatus. Als lebender (pflanzlicher) Ort von *NaturenKulturen* ist der Wald zudem für die kultur- bzw. literaturwissenschaftliche Pflanzenforschung (*Cultural* bzw. *Literary Plant Studies*) von Interesse, die ihr Augenmerk auf die Imaginations- und Darstellungsformen des Vegetabilen in Kunst und Literatur ebenso wie in der Alltagskultur richtet. *Plant Studies* »beschäftigen sich mit ethischen und philosophischen Fragen über den Status von Pflanzen, widmen sich den historischen wie gegenwärtigen Mensch-Pflanze-Verhältnissen und fragen nach den Praktiken der Interaktion zwischen Menschen und Pflanzen in Literatur, Kunst und Kultur« (Stobbe 2019, S. 95).

2. Der Wald als hölzerne Schatzkammer

Nahezu konträr dazu gestaltet sich die Beschaffenheit des europäischen Waldes, den man aus einer Perspektive der Verwertbarkeit eigentlich als Plantage bezeichnen müsste, in der realen Welt. In Deutschland beispielsweise ist der größte Teil der *Waldgebiete* – verstanden als »natürliche oder quasinatürliche Lebensgemeinschaft, deren Aufbau von großflächigen Baumbeständen geprägt ist« (Lexikon der Geographie 2001, o. S.) – eigentlich den *Forsten* zuzuordnen, die sich durch eine vorrangig forstwirtschaftliche Nutzung und menschliche Aufsicht auszeichnen (vgl. ebd.). Man kann sie als anthropogene Biome ansehen: Großlebensräume, deren Existenz auf den Einfluss menschlicher Landnutzung zurückzuführen ist. Im alltäglichen Sprachgebrauch werden die Begriffe *Wald* und *Forst* nahezu synonym verwendet. Dabei unterliegt die vorherrschende Imagination von Wald als *unberührter Wildnis* (vgl. Schama 1996; auch Spanier 2015) einer doppelten Verzerrung: Ein als Wildnis gedachter Wald ist bereits eine kontrastive (und damit verzerrte) Imagination, die sich nur in Abgrenzung zu den in Europa dominierenden Kulturlandschaften denken lässt; zudem ist sie verzerrt, weil diese Imagination in Europa auf gerade einmal zwei Prozent der Flächen überhaupt noch zutrifft (vgl. Forest Europe 2015, S. 28).

Dabei *dient* der Wald den Menschen in der Tat verschiedenartig als Ressource: in der Holzwirtschaft, als Lebensraum für Tiere (und damit auch als für den Menschen

wichtige Basis für Biodiversität), für die Jagd, als Erholungsraum für die Bevölkerung, als Wasserspeicher und als Luftfilter. Ein interdisziplinärer Blick auf *den* Wald als Phänomen offenbart, dass es *ihn* – verstanden als Kollektivbegriff für eine zusammenhängende Menge an Bäumen und Pflanzen – nicht gibt. Was Wald (für uns) ist, wozu bzw. für wen er da ist und was mit ihm gemacht wird, lässt sich so pauschal nicht beantworten und rückt umweltethische Perspektiven in den Vordergrund, die die Bewertung von Natur zwischen ökologischen, ethischen und ökonomischen Argumentationsmustern vornehmen (vgl. Vogt 2021; Ott/Dierks/Voget-Kleschin 2016). Die umweltethische Perspektive führt vor Augen, dass das Verhältnis des Menschen zum Wald primär anthropozentrischen Wertvorstellungen folgt. Als hölzerne Schatzkammer diente der Wald dem Menschen nicht erst seit der Entdeckung des Feuers als wichtige Energiequelle, er bot Lebens- und Schutzraum, Nahrungsquellen und die hölzerne Basis für Werk- und Fahrzeuge aller Art (z. B. im Schiffsbau). Die Ernte des Waldes war schon immer die Grundlage für menschliches Handeln – auch wenn wir dies heute kaum noch wahrnehmen: Denn Produkte wie Papier, Kartonagen, Möbel, Böden, Streichhölzer oder Brennholz werden in einer industrialisierten Gesellschaft weit vom Ursprungsort entfernt konsumiert.

Die historische Perspektive hilft, die Abhängigkeit des Menschen vom Wald deutlich zu machen: So führte etwa die extensive Übernutzung der europäischen Wälder im Mittelalter – bei Weitem nicht nur für die Belange der Bevölkerung, sondern vor allem auch für militärische Zwecke wie den Schiffsbau (vgl. Schama 1996, S. 195–206) – zu regelrechten Ressourcenkrisen und Holznot. Denn die »lebenstragenden Ressourcen des Mittelalters lagen fast alle im Wald« (Hamberger 2013, S. 428). Es überrascht daher nicht, dass man in der Folge bald begann, die Ressourcen des Waldes umsichtiger und mit Blick auf ihre Endlichkeit zu begreifen. Entsprechend hat das Prinzip der Nachhaltigkeit seine Wurzeln historisch betrachtet in den Ressourcenkrisen des Mittelalters (vgl. ebd.): Es war im Jahre 1368 eine revolutionäre Idee, dass dem Nürnberger Montanunternehmer Peter Stromer in den Sinn kam, den drohenden Engpässen in der Holzversorgung mit der Nachzucht neuer Kiefernabäume zu begegnen. So wurde die bisher nicht wahrgenommene Lücke zwischen Ursache und Wirkung erkannt und dem generationenüberspannenden Zeitraum Tribut gezollt, den Holz zum Reifen benötigt, indem es nun zu einer Selbstverständlichkeit wird, über die Lebenszeit der eigenen Generation hinauszudenken. Auch heute noch wird im pädagogischen Kontext häufig auf diesen Zusammenhang verwiesen:

In pädagogischen Kontexten kann der Umgang mit der nachwachsenden Ressource Wald mit dem sogenannten »Streichholzspiel« oder »Walderntespiel« hergestellt werden.

»Die Übung macht den Teilnehmenden die Endlichkeit eines nachwachsenden Rohstoffes bei Übernutzung erfahrbar. Sie schlüpfen in die Rolle von drei Erb_innen eines Waldes, die zunächst, in einer ersten Runde, in Konkurrenz zueinander stehen und versuchen, so viele Bäume [symbolisiert durch ein Streichholz] wie möglich für sich selbst zu ernten. [Streichhölzer werden in jeder Runde von der Spielleitung in begrenztem Maß zur Verfügung gestellt.] In einer zweiten Runde kooperieren die Teilnehmenden miteinander und bewirtschaften den Wald gemeinsam.

In der Auswertung können sie feststellen, dass zu hohe Entnahmen das Bestehen des Waldes gefährden und dass eine nachhaltige Bewirtschaftung unter Konkurrenzbedingungen schwierig ist.« (FairBindung/Konzeptwerk Neue Ökonomie 2016, o. S.)²

Bei der Einbettung in den Unterricht sollte darauf geachtet werden, dass in einer Metadiskussion auch die dem Spiel zugrundeliegenden Denkmuster reflektiert werden. So ist angesichts der derzeitigen globalen Transformationsprozesse durchaus zu diskutieren, inwiefern eigentlich eine Veränderung der bislang bekannten und historisch tradierten Naturnutzungskonzepte sowie die Art und Weise, in welchen Kategorien über Natur gedacht wird, notwendig wären (vgl. Hoiß 2019, S. 207–231).

In Methoden wie dieser wird das Prinzip der Nachhaltigkeit im Spannungsfeld zwischen lang- und kurzfristigen Interessen sowie kapitalistischem Kalkül erfahren. Der Lerneffekt ist in der Regel groß, denn nicht selten ist das Spiel bereits nach wenigen Runden zu Ende, wenn die Holzbesitzer*innen zu gierig waren. Zugleich wird erkannt, dass Nachhaltigkeit kein Harmoniebegriff, sondern ein Naturnutzungskonzept ist. In ihrem Zentrum steht immer eine nachhaltige Nutzung naturgegebener Ressourcen durch den Menschen, verbunden mit einer Sicherung (und zugleich auch Steigerung) der Erträge für den Menschen. Die Ökologie – konkret der Wald – hat dieser Argumentationslogik zufolge vor allem dem Menschen zu dienen.

Neben diesen nutzenorientierten, anthropozentrischen Perspektiven auf den Wald hat es aber immer auch schon Stimmen gegeben, die einem uneingeschränkten Nutzungsrecht kritisch gegenüberstanden. Der 1805 in Böhmen geborene Adalbert Stifter etwa schildert in seiner Erzählung *Granit* von 1853 durchaus in kulturpessimistischer Manier den Umgang der Menschen mit dem Böhmerwald in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³ Darin lenkt der Großvater des jungen Protagonisten dessen Blick auf die »Geschäfte der Menschen« im Wald, die letztlich genauso vergänglich sind wie die Rauchsäulen der Feuer, die ihre Geschäfte hervorbringen. Im Gegensatz dazu steht der Wald – nicht als Inbegriff der Natur, sondern als Ort des Handels, des Arbeitens und Produzierens, des Jagens und Sammelns.

Einst waren die Wälder noch viel größer als jetzt. Da ich ein Knabe war, reichten sie bis Spitzenberg und die vordern Stiftshäuser, es gab noch Wölfe darin, und die Hirsche konnten wir in der Nacht, wenn eben die Zeit war, bis in unser Bette hinein brüllen hören. [...]

»Siehst du, diese Rauchsäulen kommen alle von den Menschen, die in dem Walde ihre Geschäfte treiben. Da sind zuerst die Holzknechte, die an Stellen die Bäume des Waldes umsägen, daß nichts übrig ist als Strünke und Strauchwerk. Sie zünden ein Feuer an, um ihre Speise daran zu kochen, und um auch das unnötige Reisig und die Äste zu verbrennen. Dann sind die Kohlen-

2 Die ausführliche Spielbeschreibung findet sich unter <https://www.endlich-wachstum.de/kapitel/die-oekologische-dimension/methode/das-streichholzspiel/> [Zugriff: 22.3.2021]. Das Spiel unterliegt einer Creative Commons Lizenz und kann frei genutzt werden.

3 Siehe dazu auch den Beitrag von Lukas Pallitsch in diesem Heft.

brenner, die einen großen Meiler türmen, ihn mit Erde und Reisern bedecken und in ihm aus Scheitern die Kohlen brennen [...]. Dann sind die Heusucher, die in den kleinen Wiesen und in den von Wald entblößten Stellen das Heu machen, [...]. Dann sind die Sammler, welche Holzschwämme, Arzneidinge, Beeren und andere Sachen suchen, und auch gerne ein Feuer machen, sich daran zu laben. Endlich sind die Pechbrenner, die sich aus Walderde Öfen bauen, oder Löcher mit Lehm überwölben und daneben sich Hütten aus Waldbäumen aufrichten, [...]. Wo ein ganz dünnes Rauchfädlein aufsteigt, mag es auch ein Jäger sein, der sich sein Stücklein Fleisch bratet oder der Ruhe pflegt. Alle diese Leute haben keine bleibende Stätte in dem Walde; denn sie gehen bald hierhin, bald dorthin, je nachdem sie ihre Arbeit getan haben oder ihre Gegenstände nicht mehr finden. Darum haben auch die Rauchsäulen keine bleibende Stelle, und heute siehst du sie hier und ein anderes Mal an einem anderen Platze.«

»Ja, Großvater.«

»Das ist das Leben der Wälder. Aber laß uns nun auch das außerhalb betrachten.«
(Stifter 1853, S. 37–39)

Gleich zu Beginn des Textausschnittes spricht der Großvater die negativen Folgen des menschlichen Schaffens an, indem er auf die fortschreitende Dezimierung des Waldbestands alleine in seiner Lebenszeit verweist. Wenn er so das »Leben der Wälder« beschreibt, so scheint es, als wäre der Mensch ein Schädling und Eindringling, der den Wäldern durch sein parasitäres Sein eine Last ist.

3. Waldernte – der Wald als Plantage

Auch bei Ludwig Thoma spielt der menschliche Umgang mit dem Wald eine Rolle, nicht zuletzt, weil er als Sohn eines Försters früh mit der ökonomischen Seite des Waldes in Berührung kommt.

Meine ersten Erinnerungen knüpfen sich an das einsame Forsthaus, an den geheimnisreichen Wald, der dicht daneben lag, an die kleine Kapelle, deren Decke ein blauer, mit vergoldeten Sternen übersäter Himmel war. [...]

Drunten am Flusse kreischte eine Holzsäge, biß sich gellend in dicke Stämme ein und fraß sich durch, oder ging im gleichen Takte auf und ab. Ich betrachtete das Haus und die hoch aufgeschichteten Bretterlager von oben herab mit scheuer Angst, denn es war uns Kindern strenge verboten, hinunterzugehen [...] (Thoma 1956, o. S.)

In seinen *Erinnerungen* aus dem Jahr 1919 ist dabei eine Spannung zwischen dem mystisch aufgeladenen »geheimnisreichen« Wald auf der einen Seite und der kruden Verwertung des Waldes auf der anderen Seite deutlich zu spüren und Latours *NaturenKulturen*-Konzept (vgl. Kapitel 1) gewinnt hier deutlich an Kontur: Der für den kindlichen Erzähler geheimnisvolle Wald ist in der Welt der Erwachsenen eine Nutzfläche. Der Wald bei Thoma ist nicht entweder Natur oder Kultur, sondern ein hybrides Konstrukt. Das Forsthaus stellt zwar eine lokale Grenze zum Wald dar, liegt aber »einsam[]« auch schon außerhalb menschlicher Siedlungen. Zudem ist es selbst ein hybrides Objekt: aus Ressourcen des Waldes gebaut, für die Bedürfnisse der Försterfamilie und unter Einsatz hoch entwickelter kultureller Praktiken (Architektur, Schreinerei, Zimmerei etc.) geschaffen. Die Waldarbeiter – sie werden

bei Thoma im weiteren Verlauf ausdrücklich als »Männer« beschrieben – agieren an einem hybriden, gleichwohl transformativen Ort, der den Übergang von kollektiven pflanzlichen Daseinsformen hin zu konsumgerechten, standardisierten Objekten markiert (»hoch aufgeschichtete[] Bretterlager«). Es ist konkret die Säge, die diese Transformation herbeiführt und als Symbol für menschliche Schaffenskraft, nicht zuletzt aber auch für (männliche) Allmachtsfantasien und Zerstörung steht. Die lautmalerische Beschreibung des Ernteprozesses entlarvt den Umgang des Menschen mit den Bäumen als gewaltsam, wenn die Säge »kreischt« und sich »gellend« in die Stämme »hineinfrisst«.

Im 21. Jahrhundert ist der Wald der einst lokalen Nutzungslogik bei Stifter und Thoma längst entwachsen. Die Dynamik der globalen Landnutzung in der Gegenwart hat damit nicht mehr das Geringste zu tun. Sie erfolgt in solchen Dimensionen, dass man nicht mehr nur vom »Zeitalter des Menschen« spricht (vgl. Hoiß 2019), sondern manche sogar von einem »Zeitalter der Plantagen« (Haraway 2015) sprechen: Ölpalmenplantagen (vor allem in Malaysia und Indonesien), Tropenholzplantagen (z. B. Teak), aber auch der Anbau in Monokulturen wie bei Eukalyptus, Soja, Mais oder Tulpen sind hier zu nennen. Flächen für Energieholzplantagen, Weihnachtsbaumkulturen oder Waldweiden kommen hinzu, werden aber oft gar nicht mehr als Wald wahrgenommen.

Donna Haraway etwa brachte speziell den Begriff des *Plantationozän* (als Alternative zum Anthropozänbegriff) in die Diskussion, um einen Perspektivenwechsel auf die gravierenden globalen Veränderungen zu bewirken, die die menschlichen Transformationsprozesse im Agrarbereich und in der Landnutzung mit sich brachten (vgl. Haraway 2015). Neben der Erschaffung von Kulturlandschaften wie den europäischen Wäldern beinhaltet dieser Begriff auch die damit verbundene Ausbeutung und Versklavung von Menschen und Tieren, er bezieht sich insbesondere aber auf den verheerenden Wandel diverser Arten von Farmen, Weideflächen und Wäldern hin zu ausbeutenden und abgeschlossenen Plantagen. »Längst haben wir die Erde in eine durchchemisierte Plantage verwandelt. Alle anderen Spezies haben wir zurückgedrängt.« (Fuller 2017, S. 11) Die Auswirkungen auf die Ökosysteme sind horrend: In nie dagewesenem Tempo treibt unsere gegenwärtige Praxis der Landnutzung den Verlust der Artenvielfalt voran, was nicht nur die bestehenden Ökosysteme gefährdet, sondern letztlich auch die menschliche Spezies selbst. Zugleich ist der Wald nicht nur selbst eine Plantage, er fällt den Plantagen auch zum Opfer (vgl. Abb. 1). Das



Abb. 1:
Grenze des Regenwaldes in Santa Cruz, Bolivien (Grant 2016, S. 43 f.; Abbildung mit freundlicher Genehmigung von B. Grant)

Satellitenbild von der bolivianischen Regenwaldgrenze zeigt zwar einerseits die Anstrengungen Boliviens, die Nahrungsmittelproduktion mithilfe neuer Agrarflächen (untere Hälfte) zu erhöhen, um der wachsenden Bevölkerung gerecht zu werden. Andererseits deutet die nadelstichtartige Schneise in der Mitte des Bildes auf die fortschreitende Zerstörung der eigenen Regenwälder (obere Hälfte) hin. Analog zu Ludwig Thomas *Erinnerungen* zeigt sich hier die Hybridität des Waldes, wenngleich die kulturellen Bedingungen der beiden Szenen gänzlich unterschiedlich sind.

Die Sorge um die Wälder, verbunden mit einer Kritik am sorglosen Umgang des Menschen mit ihnen, ist indes nicht neu. Bereits vor einem Jahrhundert bleibt bei Karl Kraus vom Wald nichts mehr übrig. In seinem Stück *Die letzten Tage der Menschheit* (1920), in dem er die Perversion und Absurdität des Ersten Weltkrieges verarbeitet, schallt den Leser*innen die vorwurfsvolle Stimme des Waldes entgegen:

Der tote Wald

Durch eure Macht, durch euer Mühn
bin ich ergraut. Einst war ich grün.
Seht meine jetzige Gestalt.
Ich war ein Wald! Ich war ein Wald!

Der Seele war in meinem Dom,
ihr Christen hört, ihr ewges Rom!
In meinem Schweigen war das Wort.
Und euer Tun bedeutet Mord!

Fluch euch, die das mir angetan!
Nie wieder steig' ich himmelan!
Wie war ich grün. Wie bin ich alt.
Ich war ein Wald! Ich war ein Wald!
(Kraus 1920, S. 69)

Der personifizierte Wald spricht als organische Einheit für alle noch existierenden und bereits ermordeten Bäume. Er beklagt den erbarmungslosen Druck auf ihn, ausgelöst durch menschliche Produktivität (V. 1). Ähnlich wie die Figur des Großvaters bei Stifter erkennt er sich selbst nach Jahrzehnten bzw. Jahrhunderten nicht wieder. Der aufgezwungene Alterungsprozess wird nicht als Prozess der Reife beschrieben, sondern als Verfall, den nicht die Zeit hervorgerufen hat. »Ich war ein Wald!«, wirft er dem/der menschlichen Leser*in entgegen und man kann sich hinzudenken: Was habt ihr mir angetan? Kein Mensch spricht hier von *Waldernte*; ein Wald spricht hier von *Mord*.

4. Pinocchio – eine Stoffgeschichte

Auch Carlo Collodis Kinderbuchklassiker *Pinocchio – Die Geschichte vom hölzernen Bengele* (1925) fordert den menschlichen Blick auf Wald und Holz heraus. Aufgrund der hölzernen Leiblichkeit des Protagonisten – bereits Pinoccchios Name verweist auf eine Pinie (ital. *il pino*) – kann man die Erzählung als Stoffgeschichte lesen, die folgendermaßen beginnt:

Es war einmal ...

»Ein König!« – meinen gleich die klugen kleinen Leser.

Aber diesmal, Kinder, habt ihr weit daneben geraten. – Es war einmal: *ein Stück Holz*, ja, ein ganz gewöhnliches Holzscheit! Draußen lag es im Wald mit vielen andern Stücken auf der Beige. Ein Fuhrmann kam, lud sie alle auf den Wagen und fuhr damit zur Stadt dem Schreiner-Toni vor das Haus. Das Holz ward gesägt und gespaltet; denn im kalten Winter sollte es im knisternden Ofen die Stube wärmen. – Ein Glück, daß Toni das eine Scheit bemerkte. Es war so hübsch gerade und hatte keinen Ast; drum stellte es der Schreiner in eine Ecke seiner Werkstatt und dachte: »Ein gutes, glattes Stück, 's wär schade, es zu verbrennen.« (Collodi 1925, o. S.)

Die Erzählung agiert zunächst im bekannten anthropozentrischen Paradigma, Holz als Ressource für den Menschen vorauszusetzen. Es scheint im Wald (»mit vielen andern Stücken«) vielfach verfügbar zu sein und wird als gewöhnlich beschrieben, was durch die antithetische Einführung betont wird: Nicht etwa von einem »König« handelt die Erzählung – und ruft dabei durch das formelhafte »Es war einmal« genretypische Assoziationen zum konventionellen Personal von Märchen auf –, sondern von einem gewöhnlichen Holzscheit. Es steht dem Schreiner, dessen Name »Meister Pflaum(e)« bzw. in neueren Übersetzungen »Meister Kirsche« im Übrigen auch auf eine Pflanze verweist, zur freien Verfügung: zum Sägen, zum Spalten, zum Verbrennen. Zugleich wird dem Holz ein großer Wert zugesprochen, denn der Schreiner weiß sowohl die wärmende Kraft des Holzes als auch den ästhetischen Mehrwert speziell dieses einen Scheits zu schätzen.

Als der Schreiner beginnt, den Holzscheit in ein Tischbein zu verwandeln, bricht die Erzählung mit der konventionellen Sicht auf das Holz: Das Holz bekommt eine Stimme, mit der es Empfindungen wie Schmerz oder Reaktionen auf Berührungen verbalisieren kann. Wie unglaublich diese biozentrische Perspektivierung ist (nicht nur für den/die Leser*in), drückt sich vor allem in der Reaktion des Schreiners aus, der zunächst einfach nur perplex ist, dabei seinen Sinnen immer weniger traut und schließlich in Ohnmacht fällt.

»Das Stück da kommt mir wie gerufen, es gibt einen Tischfuß.« Gleich nahm er das scharfe Beil, um die Rinde abzuschlagen. Der erste Hieb fiel auf das Holz, da – »Oje, oje«, wimmerte erbärmlich ein zartes Stimmchen, »nicht so arg schlagen, nicht so arg!« –

Potz Blitz! was war das? – Kalte Angst kam über den guten Schreiner [...] »Ganz klar! Ich hab's. – Das Stimmchen war eine närrische Einbildung. Nur wieder mutig an die Arbeit!« Fest nahm er das Beil in die Hand, kräftiger noch wie das erste Mal führte er den Hieb auf das Holz, tief drang die scharfe Schneide ein: »Au! Wie hat das wehgetan!« klagte laut das gleiche Stimmchen. Jetzt ward Meister Pflaum wie versteinert [...]

Mit dem Beile getraute er sich nicht mehr an das verhexte Holz; ein bißchen besser wollte er es doch behandeln. So spannte er das Scheit auf die Hobelbank, holte von der Wand einen langen Hobel und ließ ihn über das rauhe Holz hin und her gleiten. Auf einmal kichert's und lacht's in der Werkstatt: »Hör auf! – Ich bin so kitzelig!« Da war's mit Meister Pflaums Mute vorbei. Wie vom Blitz getroffen sank er nieder [...] (Collodi 1925, o. S.)

Abb. 2:

Meister Pflaum bereitet sich aufs Abschlagen der Rinde vor (Collodi 1925)



Abb. 3:

Das sprechende Holzscheit versetzt den Schreinermeister in Schockstarre (Collodi 1925)



Auch die Illustrationen nehmen das veränderte Verhältnis zwischen Mensch und Holz auf: Steht Abbildung 2 noch für das – wohlgermerkt: für den Menschen – normale Paradigma, dass der Mensch die Verfügungsgewalt über das Holz hat (dadurch visualisiert, dass er das Scheit unter seiner Hand hat), so bricht die nächste Abbildung diese Hierarchie auch grafisch auf. Das Holzscheit thront auf dem Hobel liegend nahezu über dem Schreiner, der in seiner Position im Raum und im neu geschaffenen Mensch-Holz-Verhältnis nun auf den Boden befördert wurde. Der entsetzte Blick ist Spiegel seiner Erschütterung, nicht zuletzt einer Erschütterung seines bisherigen Weltbildes (vgl. Abb. 3).

Doch auch wenn hier die konventionell bespielte utilitaristische Anthropozentrik im Umgang mit den Ressourcen des Waldes dekonstruiert wird, kann man dennoch nicht von einer das Lebewesen in den Fokus rückenden Perspektive sprechen. Dies hängt mit einer tief im Holzscheit (als Ursprung der Pinocchio-Figur) angelegten Anthropomorphisierung zusammen, die deutlich darüber hinausgeht, dass es sprechen, lachen und weinen kann. Denn im weiteren Verlauf der Handlung wird die Puppe Pinocchio von einem Menschen aus dem Holz heraus geschaffen, von ihm erzogen und dabei einer zunehmenden Vermenschlichung unterzogen – bis hin zum Erwachen eines echten Jungen, der alles nur als Traum erkennt.⁴

Auch wenn unsere Wahrnehmung von Pflanzen notgedrungen Verzerrungen unterworfen ist – wie sollte sich erkenntnistheoretisch auch überprüfen lassen, ob bzw. wie sie die Welt wahrnehmen –, so ermöglicht die literarische Begegnung mit ihnen oder pflanzlichen Stoffen wie Holz doch Alteritätserfahrungen. Sie hilft dabei, beim Lesen und Hören Vorstellungen zu entwickeln, liefert Kindern und Jugendlichen einen Zugang zur Welt, der sich, wie bei *Pinocchio*, radikal von der realen

4 Im Transformationsprozess vom Holz zur Menschenpuppe finden sich deutliche Anleihen aus der altgermanischen Edda. Darin wird »die immer-grüne, von weißem Nebel benetzte Esche Yggdrasil beschrieben, die als Mittelpunkt des Weltganzen Himmel und Erde verbindet« (Moennighoff 2012, S. 41), aus der heraus der Gott Odin die ersten Menschen schnitzte.

Welt unterscheidet, und sie fördert das Nachvollziehen anderer Perspektiven, hilft also dabei, überhaupt zu erkennen, dass es andere Perspektiven auf die Welt gibt als die eigene oder die menschliche.⁵

5. Ansätze im Rahmen einer Bildung für nachhaltige Entwicklung

Über die Möglichkeiten für das literarische Lernen hinaus kann im fachintegrativen Deutschunterricht in der Auseinandersetzung mit dem Wald auch die Idee von Nachhaltigkeit verdeutlicht werden (vgl. Kapitel 2). Angesichts seiner Bedeutung für die weltweiten Ökosysteme und das Klimasystem der Erde sowie für die globalen Wertschöpfungsketten seiner Ressourcen, allen voran Holz, bietet die unterrichtliche Beschäftigung mit ihm vielfältige Lernpotenziale (vgl. Katila u. a. 2019). Da der Deutschunterricht immer mit Weltausschnitten arbeitet, ist er geradezu prädestiniert dafür, diese zu einem inhaltlichen Gewebe zu spinnen.

Dieser umfassende und interdisziplinäre Ansatz entspricht dem pädagogischen Leitkonzept einer Bildung für nachhaltige Entwicklung (vgl. Hoiß 2019): Die vorgeschlagenen Texte sensibilisieren für das gegenwärtige Verhältnis der Menschen zur Natur bzw. zum Wald, sollen im Sinne einer Bildung für nachhaltige Entwicklung aber nicht in der reinen Problemanalyse verhaftet bleiben, sondern einen Spielraum für eigenes Handeln und Selbstwirksamkeit eröffnen. Indem Perspektiven gebrochen und erweitert werden, werden neue Denk- und Handlungsalternativen aufgezeigt. Viele Umweltschutzorganisationen arbeiten im öffentlichen Raum genau mit diesem Effekt (vgl. Abb. 4) und bieten dabei produktive Anschlussmöglichkeiten für den (Kunst-)Unterricht. Das Plakat in Abbildung 5 etwa wurde von Schüler*innen für einen Plakatwettbewerb gestaltet.

Die unterrichtliche Beschäftigung mit literarischen Texten zum Wald fördert zudem ein Bewusstsein für die Wechselwirkungen und gegenseitigen Abhängigkeiten zwischen Kultur und Natur sowie für den wachsenden Einfluss menschlicher Aktivität auf der Erde. So werden ganzheitliche Bildungsprozesse angeregt, die sich aus einem fachübergreifenden Wissen speisen und sich kritisch und multiperspektivisch mit den ökologischen, sozialen und ökonomischen Herausforderungen unserer Zeit auseinandersetzen. Auch hier können konsumkritische Impulse (vgl. Abb. 5) zum Nachdenken über die Auswirkungen des eigenen Handelns anregen.

Darüber hinaus bietet der Wald die Möglichkeit eines philosophischen Zugangs. Im Kern geht es um die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Verantwortung des Menschen für sein Handeln angesichts eines ungebremsen technologischen Fortschritts und damit verbundenen, zunehmend unübersehbaren Folgeschäden für Umwelt und Mitmenschen. Wie im Forstwesen die Parole gilt, den Wald von einer Generation an die nächste weiterzugeben – und zwar anders als bei Karl Kraus

5 Zum Problem der epistemischen Anthropozentrik, dass wir also auch in fiktionalen perspektivenbrechenden Texten weiterhin und unumstößlich nur eine menschliche Perspektive auf eine andere Perspektive einnehmen können; vgl. Hoiß 2019, S. 121 ff.

Abb. 4:

Straßenbemalung um einen Baum herum; »©OroVerde – Die Tropenwaldstiftung« (<https://www.regenwald-schuetzen.org/unsere-projekte/oeffentlichkeitsarbeit/streetart-fuer-den-regenwald>; Zugriff: 22.3.2021)

**Abb. 5:**

Erfolgreiches Motiv bei einem Plakatwettbewerb der Tropenwaldstiftung OroVerde (Leon Schneidmüller, Magdalena Wichert) (<https://www.theokoch.schule/regenwald-im-einkaufskorb-praemierung-bei-plakatwettbewerb>; Zugriff: 22.3.2021)



in einer verantwortungsvollen Art und Weise! –, so fordert das Prinzip einer starken Nachhaltigkeit in all seiner Radikalität einen solchen generationenübergreifenden »Handshake« in allen Bereichen menschlichen Handelns. Nicht nur im Unterricht gilt es also, einen Weg zu finden, wie wir gute Vorfahr*innen werden können (vgl. Krznaric 2020).

Literatur

- COLLODI, CARLO (1925): *Pinocchio – Die Geschichte vom hölzernen Bengele*. Hg. von Anton Grumann. Freiburg: Herder. Online: <https://www.projekt-gutenberg.org/colloidi/pinocchi/index.html> [Zugriff: 23.3.2021].
- KÄSTNER, ERICH (1959): Die Wälder schweigen. In: Ders.: *Nachlese. Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Gedichte*. Hg. von Hermann Kesten. Berlin: Dressler, Kiepenheuer & Witsch u. a., S. 308.
- KRAUS, KARL (1920): Der tote Wald. In: Ders.: *Ausgewählte Gedichte*. München: Kurt Wolff, S. 69.
- STIFTER, ADALBERT (1853): Granit. In: Ders.: *Bunte Steine*. 1. Band. Pesth: Heckenast, S. 17–79. Online: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/stifter_steine01_1853?p=32 [Zugriff: 23.3.2021].
- THOMA, LUDWIG (1956): *Erinnerungen. Autobiographisches und ausgewählte Briefe*. 1. Bd. Hg. von Albrecht Knaus. München: Piper. Online: <https://www.projekt-gutenberg.org/thoma/autobio/chap002.html> [Zugriff: 23.3.2021].

- ANSELM, SABINE; HOISS, CHRISTIAN (2021): Über- und unterirdisch – literarische Variationen des Waldes. Ein Beitrag zur Bildung für nachhaltige Entwicklung in einem werterelexiven Literaturunterricht. In: Standke, Jan; Wrobel, Dieter (Hg.): *Ästhetisierungen der Natur und ökologischer Wandel. Literaturdidaktische Perspektiven auf Narrative der Natur in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Trier: WVT (= Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 7), S. 17–34.
- FAIRBINDUNG; KONZEPTWERK NEUE ÖKONOMIE (2016): Das Streichholzspiel. In: Dies. (Hg.): *Endlich Wachstum! Bildungsmaterialien für eine sozial-ökologische Transformation*. Online: <https://www.endlich-wachstum.de/kapitel/die-oekologische-dimension/methode/das-streichholzspiel/> [Zugriff: 22.3.2021].
- FOREST EUROPE (2015): *State of Europe's Forests 2015*. Madrid: Ministerial Conference on the Protection of Forests in Europe. Online: <https://www.foresteurope.org/docs/fullsoef2015.pdf> [Zugriff: 22.3.2021].
- FULLER, GREGORY (2017): *Das Ende. Von der heiteren Hoffnungslosigkeit im Angesicht der ökologischen Katastrophe*. Hamburg: Meiner.
- GESING, FRIEDERIKE; KNECHT, MICHI; FLITNER, MICHAEL; AMELANG, KATRIN (2018): NaturenKulturen-Forschung. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): *NaturenKulturen. Denkräume und Werkzeuge für neue politische Ökologien*. Bielefeld: transcript, S. 7–50.
- GRANT, BENJAMIN (2016): *Overview. Faszinierende Bilder unserer Erde aus dem Weltall*. München: Dorling Kindersley. Online: <https://www.over-view.com/shop/prints> [Zugriff: 22.03.2021].
- HAMBERGER, JOACHIM (2013): Nachhaltigkeit Entstehung und Formung eines Begriffs im Forstbereich und wie er zum Berufsethos einer Branche wurde. In: Vogt, Markus; Ostheimer, Jochen; Uekötter, Frank (Hg.): *Wo steht die Umweltethik? Argumentationsmuster im Wandel*. Marburg: Metropolis, S. 427–445.
- HARAWAY, DONNA (2015): Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. In: *Environmental Humanities* 6 (1), S. 159–165. DOI: 10.1215/22011919-3615934.
- HOISS, CHRISTIAN (2019): *Deutschunterricht im Anthropozän. Didaktische Konzepte einer Bildung für nachhaltige Entwicklung*. München: LMU München, Elektronische Hochschulschriften. Online: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/24608/> [Zugriff: 10.4.2021].
- KATILA, PIA; PIERCE COLFER, CAROL; DE JONG, WIL; GALLOWAY, GLENN; PACHECO, PABLO; WINKEL, GEORG (Hg., 2019): *Sustainable Development Goals: Their Impacts on Forests and People*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/9781108765015.
- KRZNAK, ROMAN (2020): *The Good Ancestor: A Radical Prescription for Long-Term Thinking*. New York: The Experiment.
- LATOUR, BRUNO (1995): *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Akademie.
- LEXIKON DER GEOGRAPHIE (2001): *Wald*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. Online: <https://www.spektrum.de/lexikon/geographie/wald/8781> [Zugriff: 22.3.2021].
- MOENIGHOFF, BURKHARD (2012): Baum. In: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, S. 41–43.
- OTT, KONRAD; DIERKS, JAN; VOGEL-KLESCHIN, LIESKE (Hg., 2016): *Handbuch Umweltethik*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- RADKAU, JOACHIM (2018): *Holz. Wie ein Naturstoff Geschichte schreibt*. München: oekom.
- SCHAMA, SIMON (1996): *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*. München: Kindler.
- SPANIER, HEINRICH (2015): Zur kulturellen Konstruiertheit von Wildnis. In: *Natur und Landschaft. Zeitschrift für Naturschutz und Landschaftspflege*, Jg. 90, H. 9, S. 475–479.
- STOBBE, URTE (2019): Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Jg. 4, H. 1, S. 91–106.
- SUTER, ROBERT (2012): Wald. In: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, S. 470–471.
- VOGT, MARKUS (2021): *Christliche Umweltethik. Grundlagen und zentrale Herausforderungen*. Freiburg/Br.: Herder.

Georg Gratzner

Der Wald als Lebensraum und Garant für Biodiversität und Klimaschutz

Über die vielfältigen Rollen der Wälder in der Welt

Wälder sind Lebensräume für Menschen und Horte der Biodiversität, sie regulieren unser Klima und versorgen uns mit lebenswichtigen Rohstoffen. Sie schützen unsere Infrastruktur vor Schadereignissen und sollen Kohlenstoff speichern, den wir emittieren. Wälder werden aber auch in vielen Gegenden der Welt gerodet, um Platz für andere Nutzungen zu machen. Und Wälder haben eine natürliche Dynamik, sie sind Ereignissen, sogenannten »Störungen«, ausgesetzt, die es ihnen ermöglichen, sich zu erneuern. Ein gutes Verständnis dieser Vorgänge in Wäldern ist notwendig, um ihren Fortbestand zu sichern. Dies gerade auch im gegenwärtigen, vom Menschen verursachten Klimawandel, durch den sich auch die Häufigkeit und Intensität dieser Störungen verändert, was zu krisenhaften Entwicklungen führt.

Knapp ein Drittel (31 %) unserer globalen Landflächen sind Wald, durchschnittlich entspricht das etwas mehr als einem halben Hektar Wald pro Person. Der Großteil (45 %) davon findet sich in tropischen Klimazonen, 27 Prozent in borealen und 16 Prozent bzw. 11 Prozent in temperierten und subtropischen Klimaten.

Diese Wälder sind Lebensräume für eine Vielzahl von Organismen, sie sind Regenmacher und Wasserspeicher, bieten Erholungsräume, Arbeitsplätze und Lebensgrundlage für Menschen, sind Produktionsstätten für Holz und eine Vielzahl anderer Produkte, speichern den Kohlenstoff, den wir emittieren, und stellen einen natürlichen Schutz vor Lawinen, Überschwemmungen und Muren dar.

GEORG GRATZER ist Professor und stellvertretender Institutsleiter am Institut für Waldökologie im Department für Wald- und Bodenwissenschaften an der Universität für Bodenkultur Wien sowie Vorsitzender der Steuerungsgruppe des Clusters für Entwicklungsforschung an der BOKU. Er erforscht dynamische Prozesse in natürlichen Waldökosystemen und arbeitet an Fragen der Armutsbekämpfung in Entwicklungsländern durch nachhaltige Waldbnutzung.

E-Mail: georg.gratzner@boku.ac.at

Manchmal erfüllen Wälder eine Reihe dieser Funktionen gleichzeitig, häufig aber braucht es Aushandlungsprozesse, um eine Auswahl aus verschiedenen Waldnutzungsoptionen zu treffen. Diese Prozesse spiegeln verschiedene Normen und Werte von Nutzer*innengruppen und Institutionen sowie die Verteilung von Macht zwischen diesen Gruppen wider (Ellis/Pascual/Mertz 2019). Diese Prozesse werden zunehmend komplexer, weil sowohl die Vielfalt an Ansprüchen an den Wald als auch die geografische Reichweite von Interessensgruppen zunimmt.

Gleichzeitig steigt auch der Druck, dem Wälder ausgesetzt sind. Seit 1990 hat die Welt laut FAO (*Food and Agriculture Organization of the United Nations*) 178 Millionen Hektar Wald verloren (FAO 2020). Die Netto-Verlustraten haben zwar seit 1990 abgenommen, werden aber immer noch auf 4,7 Millionen Hektar pro Jahr geschätzt. Dabei ist zu beachten, dass den Verlustraten große Aufforstungen, vor allem in China, gegengerechnet werden, die ökologisch nicht mit den verlorenen Wäldern (z. B. in SO-Asien und im Amazonas-Gebiet) vergleichbar sind. Außerdem beruhen sie auf Meldungen nationaler Behörden an die Vereinten Nationen (FAO) und sind in ihrer Qualität sehr unterschiedlich. Auswertungen aus Satellitenbildern zeigen für den Zeitraum von 2000 bis 2016 steigende Netto-Waldverlustraten für Tropenwälder, die 2016 bei rund 20 Millionen Hektar pro Jahr lagen (Mitchard 2018).

1. Wälder und das Wasser

Entwaldung kann dramatische Konsequenzen haben, wie am Beispiel des Amazonas Regenwaldes verdeutlicht werden kann. Die Regenwälder in diesem Gebiet beherbergen ein Viertel der landlebenden Arten und leisten über zehn Prozent der globalen terrestrischen Primärproduktion (Yang u. a. 2018). Die beiden großen Flüsse Amazonas und Orinoco tragen knapp ein Fünftel des globalen Abflusses von Gewässern bei. Das Amazonasbecken wird als »biogeochemischer Reaktor« gesehen, in dem Pflanzen einerseits eine hohe Transpirationsleistung erbringen und für Wasserdampfgehalte in der Luft sorgen. Andererseits geben die Bäume kleine Partikel (Pflanzenfragmente, Pilzsporen, Mikroorganismen) und flüchtige organische Verbindungen ab, die als Kondensationskerne für Niederschlag fungieren und so Niederschlag erzeugen (Pöschl u. a. 2010). Es konnte errechnet werden, dass Luft, die in den Tropen zehn Tage über Wälder hinwegstreicht, doppelt so viel Regen produziert wie Luft, die über spärliche Vegetation zieht (Ellison u. a. 2017). Für den Amazonas wird geschätzt, dass so etwa 25 bis 50 Prozent des Niederschlags »wiederverwertet« wird. Der Verlust der Wälder im Ausmaß von 30 bis 40 Prozent könnte große Teile Amazoniens in eine permanent trockene Klimazone verwandeln, mit Auswirkungen auf umliegende Regionen. Derzeit liegt die Entwaldung bei etwas über 20 Prozent. Die zentrale Bedeutung von Wäldern für die Wolkenbildung und Niederschläge gilt auch für europäische Wälder.

Der Wasserhaushalt von Einzugsgebieten wird also stark von der Vegetationsbedeckung beeinflusst. Das gilt sowohl für die kontinuierliche Wasserversorgung als auch für die Abflussspitzen, die oft zu Überflutungen in den Einzugsgebieten führen. Pflanzen halten Niederschlag zurück, der schließlich entweder von Blättern

und Nadeln abtropft und so als Traufe den Boden erreicht oder von Blattoberflächen verdunstet und die Atmosphäre lokal kühlt. Pflanzen konsumieren Wasser durch Transpiration, beschatten den Boden und reduzieren so die Verdunstung. Sie verzögern die Schneeschmelze und beeinflussen die Infiltration in den Boden durch die Durchwurzelung sowie durch die assoziierten Bodenlebewesen und die Zersetzer von Streu.

Unter den verschiedenen Vegetationstypen sind Wälder herausragend für die Hydrologie der Ökosysteme – und dies im wahrsten Sinn des Wortes: Mit ihrer hohen aerodynamischen Rauigkeit haben sie einen stärkeren Austausch mit der Atmosphäre durch Evapotranspiration von Baumkronen als andere Pflanzen. Und sie tun das auf rund einem Drittel der Erdoberfläche, haben aber bis zu zwei Drittel der Blattfläche von Landpflanzen (Bond/Meinzer/Brooks 2007). Bäume filtern Wasser aus Nebel und Wolken, oft in Regionen, die ohne diese Filterwirkung von Wäldern zu wenig Niederschlag für Baumvegetation hätten. Dieses Wolken- oder Nebelwasser kann lokal von 200 bis 425 mm pro Jahr bis zu über 1000 mm pro Jahr ausmachen (Ellison u. a. 2017). Ein Verlust von Wäldern in solchen Regionen hat daher gravierende negative Auswirkungen auf die Wasserverfügbarkeit in den Ökosystemen.

Bäume verbrauchen 170 bis 340 Kilo Wasserdampf für jedes Kilogramm Biomasse, das sie zulegen (Larcher 2001). Wegen der Höhe der Bäume, ihrer Durchwurzelungstiefe und der rauen Krone verbrauchen sie höhere Niederschlagsmengen als andere Vegetationstypen. Bäume sind also teils starke Wasserverbraucher, sorgen aber auch durch ihre tiefe Durchwurzelung für verbesserte Infiltration in den Boden. Das kann den Bodenwasserspeicher vergrößern und Abflussspitzen abmildern. Aber Bäume können auch flacher wurzelnde Vegetation in niederschlagsarmen Gebieten durch Umlagerung von Wasser aus tieferen Bodenschichten in der Nacht mit Wasser versorgen. Verlust von Wald führt zu Zunahmen von Oberflächenabfluss und höheren Abflussspitzen. Je steiler Flächen geneigt sind, desto höher ist der Oberflächenabfluss und die Bodenwasserspeicher werden weniger stark wieder befüllt.

2. Wälder und ihre Störungen

Manche Bäume können tausende Jahre leben. Zu den ältesten eukaryotischen Organismen gehören 4700 Jahre alte *Langlebige Kiefern* (*Pinus longaeva*), die in Kalifornien wachsen (Flanary/Kletetschka 2006). Eine solche Langlebigkeit stellt allerdings auch für Bäume eine Ausnahme dar. In einer kürzlich erschienenen Studie wurden 438 Baumarten auf ihr Alter untersucht (Locosselli u. a. 2020). Tropische Bäume werden durchschnittlich 186 (± 138) Jahre alt, während Bäume außerhalb der Tropen 322 (± 201) Jahre alt wurden. Dafür wachsen Bäume in den Tropen doppelt so schnell wie außerhalb – sie folgen also dem Motto: »live fast, die young« und investieren in schnelleres Wachstum, aber weniger in Stabilität und Schutz. In vielen Ökosystemen wird aber auch so ein Alter nicht erreicht, weil vorher Ereignisse eintreten, die zum Absterben von Pflanzen führen. Solche Ereignisse werden

in der Ökologie als »Störungen« bezeichnet, also als räumlich und zeitlich diskrete Ereignisse, die zum Verlust von lebender Biomasse führen und die Verfügbarkeit von Ressourcen in Lebensgemeinschaften verändern (Jentsch/Seidl/Wohlgemuth 2019, basierend auf Pickett/White 1985). Die Summe all dieser Ereignisse und ihrer Ursachen charakterisieren Ökosysteme und haben zu vielfältigen Anpassungen bei Pflanzen geführt, die einerseits evolutionär darauf abzielen, so ein Ereignis (z. B. einen Sturm, ein Feuer, eine Dürreperiode) selbst zu überstehen, oder aber den Nachkommen einen Startvorteil zu verschaffen (Gratzner/Jentsch 2019).

Lange wurden solche Störungen in ihrem ökosystemaren Kontext nicht verstanden. Der Wunsch nach einer Natur, die sich an allen Orten und zu allen Zeiten im Gleichgewicht befindet, und die Bestrebung, Schäden an Infrastruktur und Produkten (Bäumen) zu vermeiden, bevor sie genutzt werden konnten, haben zur Perfektionierung von Störungs-Vermeidungsstrategien geführt. Man hat Beobachtungstürme in Wälder gestellt und darauf geachtet, dass sich Feuer, die durch Blitzschlag natürlich ausgelöst wurden, entdeckt wurden, um sie schnell zu löschen. Im Westen der USA hat das so gut funktioniert, dass sich über etwa 100 Jahre hinweg die Wälder, die früher wie ein Fleckerteppich aus verschiedenen alten Waldteilen, die sich nach den Feuern entwickelt haben, aussahen, in homogene geschlossene Wälder verwandelt haben.¹ In diesen Wäldern konnten sich auch Streu und Sträucher akkumulieren, die zusätzlich Brennstoff für Feuer liefern, die, wenn einmal ausgebrochen, nur mehr schwer kontrollierbar sind und teilweise katastrophale Ausmaße annehmen. In Verbindung mit Dürreperioden, die durch den menschlich verursachten Klimawandel eintreten, hat das in Kalifornien jüngst zu Rekordfeuern geführt. Weiter nördlich, im Bundesstaat Seattle und im westlichen Kanada, hatte die Unterdrückung der natürlichen Feuer zusätzliche und gravierende Auswirkungen, die inzwischen weit in den Osten der USA reichen: Durch das Ausbleiben der Feuer erhöhte sich der Anteil von über 80 Jahre alten Bäumen in den dortigen Wäldern seit 1910 um das Dreifache. Dadurch fand ein Borkenkäfer, der Bergkiefernkäfer (*Dendroctonus ponderosae*), ideale Voraussetzungen zum Überleben und zur Vermehrung. Dieses Insekt ist eine natürliche Komponente dieser Wälder und hat sich in periodischen Abständen immer wieder stärker vermehrt. Diese kleineren Massenvermehrungen sind nach einigen Jahren wieder zusammengebrochen, weil die Waldbestände, die alt genug für die Borkenkäfer waren, kleiner waren und von jungen Wäldern begrenzt wurden. Durch das Ausbleiben der Feuer sind nun große zusammenhängende Flächen mit Bäumen entstanden, deren Borke dick genug ist für einen Befall des Borkenkäfers. Kombiniert mit der Verringerung von Tagen mit sehr tiefen Wintertemperaturen (an denen die überwinterten Käfer absterben) als Konsequenz des Klimawandels hat das zu einer Massenvermehrung geführt, die derzeit als die größte Störung weltweit gilt. Im Jahr 2019 waren über 27 Millionen Hektar Wald von dieser Massenvermehrung betroffen, teilweise ist in den

1 Siehe dazu den TED talk: https://www.ted.com/talks/paul_hessburg_why_wildfires_have_gotten_worse_and_what_we_can_do_about_it [Zugriff: 27.4.2021].

betroffenen Wäldern über ein Fünftel der Bäume abgestorben. In diesem Fall hat die Unterdrückung der natürlich auftretenden Störungen gemeinsam mit dem Klimawandel zu diesem großen Ereignis geführt.

Der Klimawandel hat aber auch starke Auswirkungen auf die Intensität und Größe von Störungen in anderen Ökosystemen. Die menschlich verursachte Zunahme der Temperaturen hatte im Westen der USA von 1979 bis 2015 einen Anteil von rund 55 Prozent an der Zunahme der Trockenheit der brennbaren Stoffe in den Ökosystemen (Abatzoglou/Williams 2016) und verursachte zusätzlich 4,2 Millionen Hektar an Waldbränden.

In Australien waren in den Jahren 2019 und 2020 über 17 Millionen Hektar von sehr intensiven Buschbränden betroffen. Die Ursache für diese außergewöhnlichen Brände, in denen Sumpfbgebiete, die über Hunderte von Jahren nicht brannten, in Flammen aufgingen, war eine starke Dürreperiode, die seit 2017 zu verzeichnen war. Auch hier wird der Klimawandel als Hauptverursacher gesehen, seit 1970 ist der Niederschlag im Südwesten des Kontinents um 20 Prozent zurückgegangen; Feuer wurden in den Ökosystemen ebenfalls nicht mehr zugelassen, was die Dynamik verstärkte. Die Brände haben sich nicht überall gleich entfaltet. In Gebieten, in denen traditionelles Feuermanagement durch Aborigines durchgeführt wurde,² waren deutlich geringere Ausmaße der Brände zu verzeichnen. Das gibt Hinweise darauf, dass diese Störungen bis zu einem gewissen Ausmaß gesteuert und gehandhabt werden können. Geplante Brände können den Brennstoff, das trockene Gras, die Laubstreu, die Büsche und das tote Holz verbrennen, ohne dass das Feuer über vorgegebene Grenzen hinausgeht und Infrastruktur oder sogar Menschenleben gefährdet.

Ein Verständnis der Rolle von Störungen in Ökosystemen ist also grundlegend für die Abschätzung von Risiken, aber auch in Bezug auf die Biodiversität und ihre Erhaltung. Störungen, besonders wenn sie natürlicherweise größere Ausmaße annehmen, wurden aber auch bei uns nicht als Teil natürlicher Prozesse verstanden. Das zeigte sich, als in den 1980er Jahren eine Massenvermehrung eines heimischen Borkenkäfers, des Buchdruckers (*Ips typographus*), im Nationalpark Bayerischer Wald ausbrach und auf über 5000 Hektar die Fichten starben. Unter der lokalen Bevölkerung hat diese Massenvermehrung, die nicht durch schnelles Entfernen befallener Bäume bekämpft wurde, zu großer Sorge um den Fortbestand des Waldes und sehr negativen Reaktionen geführt. Knapp 40 Jahre später zeigt sich, dass sich dieser Wald natürlich, ohne Aufforstungen, wieder sehr ähnlich entwickelt wie der Wald vor dieser Störung. Untersuchungen haben gezeigt, dass diese Wälder natürliche Zyklen durchlaufen, in denen sich die Bäume nach der Störung auf größeren Flächen natürlich verjüngen, heranwachsen, zur selben Zeit groß genug werden, um vom Buchdrucker besiedelt zu werden, und dann gemeinsam wieder absterben.

2 Siehe dazu: <https://m.youtube.com/watch?v=d-9hmEiH828&feature=youtu.be> [Zugriff: 27.4.2021].

Solche Gebiete, in denen die Natur ihren Lauf nehmen kann, sind Freiluftlabore für das Verständnis von Natur. Auf den »gestörten« Flächen im Nationalpark Bayerischer Wald konnte zum Beispiel in einer umfassenden Studie gezeigt werden, dass die Biodiversität kurz nach solchen Störungen höher war als in den angrenzenden intakten Waldbeständen. Sehr hohe Biodiversität weisen auch sehr späte Entwicklungsstadien im Wald auf, also sehr alte Wälder. Solche Wälder sind aber in Mitteleuropa stark unterrepräsentiert, weil die Wälder genutzt werden, bevor sie sehr alt werden.

3. Wälder und ihre Diversität

Da wir mit Artenverlusten konfrontiert sind, die das Ausmaß eines Massenaussterbens³ (Ceballos u. a. 2015) angenommen haben, und uns neben der Klima- auch in einer Biodiversitätskrise befinden, sind solche Erkenntnisse besonders wertvoll. Dies auch deshalb, weil von dieser Krise nicht nur Offenland betroffen ist, sondern auch Wälder: Eine Studie für Deutschland bestätigt für Gliederfüßer im Wald einen Rückgang von 41 Prozent der Biomasse und 36 Prozent der Arten in zehn Jahren (Seibold u. a. 2019). In Österreich hat die Anzahl von Wirbeltieren in den letzten 30 Jahren um durchschnittlich 40 Prozent abgenommen (Sammel-mayer/Hackländer 2020). Über die Hälfte (57 %) der Wald-Lebensraumtypen sind gefährdet (Essl/Egger 2010).

Diese Biodiversitätsverluste sind global, aber auch in Europa eng an das Wirtschaftswachstum gekoppelt (Marques u. a. 2019; Otero u. a. 2019). Mit dem Wirtschaftswachstum einhergehender gesteigerter Ressourcenverbrauch und höhere Emissionen sind die generellen Ursachen für die Verluste an Biodiversität (Otero u. a. 2019). Die unmittelbaren Ursachen für die Biodiversitätsverluste sind vielfältig: sowohl Intensivierung der Landnutzung, vor allem in der Landwirtschaft, aber auch deren Aufgabe, Lebensraumänderungen und Versiegelung von Flächen, der Einträge von Stickstoff und Verwendung von Pestiziden sowie das Auftreten invasiver gebietsfremder Arten. Welche Rolle kann der Wald dabei spielen?

Gerade weil Wälder sehr bald nach einer Störung und sehr lang nach einer Störung (wenn die Bäume sehr alt sind) die höchste Biodiversität aufweisen (Glatthorn/Pichler u. a. 2017; Glatthorn/Feldmann u. a. 2018; Kaufmann/Hauck/Leuschner 2017), ist es sinnvoll, zehn Prozent der Waldflächen aus der Nutzung zu nehmen. Solche Maßnahmen sind allerdings von der Gesellschaft adäquat abzugelten.

Eine Reduktion der forstwirtschaftlichen Nutzung wird allerdings häufig mit einer Verminderung der Kohlenstoffspeicherung in Verbindung gebracht und damit einem geringeren Potential zur Mitigation von Klimawandel. Neuere Forschungsergebnisse zeigen jedoch ein umgekehrtes Bild: So ergaben Vergleiche

3 Es handelt sich dabei um das sechste Massenaussterben der Erdgeschichte, die vorigen fünf Massensterben wurden vorwiegend durch Vulkanismus, anoxische Ereignisse in Ozeanen bzw. Impakt von Asteroiden ausgelöst.

von Buchenurwäldern in der Slowakei mit angrenzenden Wirtschaftswäldern knapp vor der Nutzung, dass die oberirdische Biomasse um 20 Prozent, die Bodenkohlenstoffvorräte um 13 Prozent und das Totholzvolumen um 310 Prozent höher liegen als in den Wirtschaftswäldern. Das oberirdische Wachstum war in den Ur- und Wirtschaftswäldern gleich hoch (Klingenberg/Leuschner 2018). In Summe ergibt das einen höheren Ökosystemkohlenstoffvorrat der Urwälder im Vergleich zu den angrenzenden Wirtschaftswäldern. Hier kann also ein beidseitiger Nutzen entstehen: sowohl zur Bekämpfung des Klimawandels als auch der Biodiversitätskrise. Allerdings vermindert sich dadurch die Holzproduktion dieser Wälder. Dadurch sind etwas geringere Mengen dieses Rohstoffs verfügbar, mit denen sonst zum Beispiel in der Bauwirtschaft klimaschädliche Materialien ersetzt werden könnten.

4. Bäume gegen die Klimakrise

Global werden Aufforstungen als wichtige Maßnahme für die Mitigation von Klimawandel gesehen. Allerdings können sie auch zu Abnahmen der Wassererträge in Landschaften führen. Für Aufforstungen mit Kiefern- und Eukalyptus-Arten wurde gezeigt, dass mehr als ein Fünftel der Einzugsgebiete Abflussreduktionen von 75 Prozent hatten und mehr als ein Zehntel der Flächen 100 Prozent Reduktionen des Abflusses aufwiesen (Farley/Jobbágy/Jackson 2005). Das hat auch Auswirkungen auf benachbarte landwirtschaftliche Landnutzung, die durch geringere Wassererträge beeinträchtigt sein kann. Die Gewährleistung einer ausreichenden Wasserversorgung, besonders in semi-ariden Gebieten, ist jedenfalls einzubeziehen, wenn Aufforstungen zur Erhöhung der Kohlenstoffspeicherung geplant werden. Besonders globale Modellierungen negieren diese höchst armutsrelevanten Themen meist. In einer jüngst veröffentlichten Studie wurde global ein Potential für 900 Millionen Hektar Aufforstung errechnet. Allerdings wurden hier auch Weideflächen als potentielle Waldflächen eingerechnet (Bastin u. a. 2019), sowohl in entwickelten Ländern als auch im globalen Süden. Nun lebt aber der Großteil der armen Bevölkerung des globalen Südens in ländlichen Gebieten. Zwei Drittel davon sind von Viehzucht abhängig. Durch Aufforstung dieser Gebiete würde man diesen Menschen die Lebensgrundlage entziehen. Im »Armut- und Umweltnetzwerk« wurde die Rolle des Waldes für die Lebensumstände von Menschen für die gesamten Entwicklungsländer erfasst (Angelsen u. a. 2014). Die Ergebnisse waren eindeutig: Naturnahe Wälder in Entwicklungsländern tragen mehr als ein Fünftel zur Aufrechterhaltung der Lebensumstände bei. Davon betreffen 30 Prozent Ernährung, die im Wald gewonnen wird, 35 Prozent Brennholz, 25 Prozent Baumaterial und Fasern und die restlichen zehn Prozent Medizin, Tierfutter, Streu für Dünger und andere Verwendungen. Das ist auch zu beachten, wenn vermehrt Flächen für Bioökonomie beansprucht werden: Hier kann es über die direkte Flächenkonkurrenz hinaus zu Einschränkungen der Nahrungsmittelproduktion kommen.

Auch in Österreich spielen Wälder eine wichtige Rolle zur Sicherung von Einkommen: Für bäuerliche Waldbesitzer*innen, besonders in Bergregionen, stellt

Einkommen aus der Waldnutzung wesentliche Einkommensbestandteile dar. In diesen Regionen erzeugt die bäuerliche Bergforstwirtschaft ein höheres Einkommen je Stunde verglichen mit der landwirtschaftlichen Produktion. Der Anteil an erwirtschaftetem Einkommen aus dem Wald hat für solche Betriebe in den letzten 20 Jahren zugenommen (Toscani/Sekot 2017).

5. Handeln für den Wald

Welchen Beitrag die Natur im Allgemeinen und der Wald im Besonderen für Menschen leisten sollen, hängt von Werten, Normen, ökonomischen Möglichkeiten und Kontexten sowie Machtverhältnissen in Gesellschaften ab. Die Integration solch verschiedener Ansprüche ist eine komplexe Aufgabe. Dabei bieten internationale Vereinbarungen einen Orientierungs-, aber auch Legitimationsrahmen. Dies gilt im besonderen Maß für die »Ziele für Nachhaltige Entwicklung« (*Sustainable Development Goals/SDGs*), die 2015 von 193 Mitgliedsstaaten der UN, darunter auch Österreich, beschlossen wurden. Erstmals liegt damit eine umfassende und integrierte Agenda vor, mit der die Welt auf einen Pfad der Transformation hin zu einer fairen und nachhaltigen Lebensweise, die niemanden zurücklässt, gebracht werden soll. Strukturiert entlang der großen Themen *Menschen, Planet, Wohlstand, Frieden und Partnerschaft*, formuliert die Agenda mit ihren Zielen und Zielvorgaben die Vision einer Welt frei von Armut und Hunger, in der Konsum und Produktionsmuster nachhaltig und fair sind und in der alle ihr volles Potential gleichermaßen in Harmonie mit der Umwelt entfalten können (UN General Assembly 2015). Die Staaten haben sich zur Umsetzung dieser ambitionierten Agenda verpflichtet und diese Umsetzung kann von einer kritischen Öffentlichkeit eingefordert werden.

Dies gelingt beispielhaft im Kontext der jüngsten Protestbewegungen, wie dem Klimaprotest von jungen Menschen und der *Black-Lives-Matter*-Bewegung. Die *Fridays-for-Future*-Bewegung hat bereits ein Jahr nach ihrer Entstehung zu einem politisch-gesellschaftlichen Wandel beigetragen (wie Wahlergebnisse auf europäischer als auch nationalen Ebenen, unter anderem in Österreich, zeigen) (von Wehrden/Kater-Wettstädt/Schneidewind 2019). Ihre Wirksamkeit wird auf ihr starkes Narrativ (Erwachsene zerstören die Zukunft der Kinder), das Element von zivilem Ungehorsam (Schulstreik) und das Formulieren des Interesses aller Menschen, nicht nur einzelner Gruppen zurückgeführt (Reinhardt 2019). Hervorzuheben ist dabei, dass neben der Klimakrise auch Arten- und Biodiversitätsverlust adressiert werden. Diese Integration verschiedener Herausforderungen und die Ausrichtung auf eine große Transformation ist derzeit in sektoralen Bewegungen, wie zum Beispiel der Naturschutzbewegung, weniger stark ausgeprägt. Im Bereich von Artenschutz stellt das bayerische Volksbegehren »Artenvielfalt – Rettet die Bienen!«, das Anfang 2019 abgehalten wurde, einen Meilenstein in kollektivem Handeln für Biodiversität dar. Das Volksbegehren erzielte über 1,7 Millionen Eintragungen (18,3 % der Bevölkerung) und wurde das erfolgreichste Volksbegehren Bayerns. Anfang Mai 2019 nahm der Bayerische Landtag den Gesetzesentwurf des Volks-

begehrens unverändert an und verabschiedete das Gesetz im Juli 2019. Für dieses Volksbegehren (wie auch für die *Fridays-for-Future*-Bewegung) stellen wissenschaftliche Erkenntnisse über kritische Entwicklungen und deren mediale Darstellung eine wichtige Grundlage dar (Basset/Lamarre 2019), die Resonanz in wissenschaftlichen Projekten, wie zum Beispiel dem österreichischen Projekt »Universitäten und Nachhaltige Entwicklungsziele (UniNetZ)« (Glatz u. a. 2021), finden.

Literatur

- ABATZOGLOU, JOHN T.; WILLIAMS, A. PARK (2016): Impact of anthropogenic climate change on wildfire across western US forests. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, H. 113 (42), S. 11770–11775. DOI: 10.1073/pnas.1607171113.
- ANGELSEN, ARILD; JAGGER, PAMELA u. a. (2014): Environmental income and rural livelihoods: a global-comparative analysis. In: *World Development*, H. 64 (Supplement 1), S. 12–28. DOI: 10.1016/j.worlddev.2014.03.006.
- BASSET YVES; LAMARRE, GREG P. A. (2019): Toward a world that values insects. In: *Science*, H. 364, S. 1230–1231. DOI: 10.1126/science.aaw7071.
- BASTIN, JEAN-FRANÇOIS; FINEGOLD, YELENA u. a. (2019): The global tree restoration potential. In: *Science*, H. 365, S. 76–79. DOI: 10.1126/science.aax0848.
- BOND, BARBARA J.; MEINZER, FREDERICK C.; BROOKS, J. RENÉE (2007): How trees influence the hydrological cycle in forest ecosystems. In: Wood, Paul J.; Hannah, David M.; Sadler Jonathan P. (Hg.): *Hydroecology and ecohydrology: past, present and future*. Chichester: John Wiley & Sons, S. 7–28.
- CEBALLOS, GERARDO; EHRLICH, PAUL R. u. a. (2015): Accelerated modern human-induced species losses: Entering the sixth mass extinction. In: *Science Advances*, H. 1 (5). DOI: 10.1126/sciadv.1400253.
- ELLIS, ERLE CHRISTOPHER; PASCUAL, UNAI; MERTZ, OLE (2019): Ecosystem services and nature's contribution to people: Negotiating diverse values and trade-offs in land systems. In: *Current Opinion in Environmental Sustainability*, H. 38, S. 86–94. DOI: 10.1016/j.cosust.2019.05.001.
- ELLISON, DAVID; MORRIS, CINDY E. u. a. (2017): Trees, forests and water: Cool insights for a hot world. In: *Global Environmental Change*, H. 43, S. 51–61. DOI: 10.1016/j.gloenvcha.2017.01.002.
- ESSL, FRANZ; EGGER, GREGORY (2010): *Lebensraumvielfalt in Österreich – Gefährdung und Handlungsbedarf. Zusammenschau der Roten Liste gefährdeter Biotoptypen*. Wien-Klagenfurt: Naturwissenschaftlicher Verein für Kärnten und Umweltbundesamt GmbH.
- FAO (2020): *Global Forest Resources Assessment 2020 – Key findings*. Rome. DOI: 10.4060/ca8753en.
- FARLEY, KATHLEEN A.; JOBBÁGY, ESTEBAN G.; JACKSON ROBERT B. (2005): Effects of afforestation on water yield: a global synthesis with implications for policy. In: *Global Change Biology*, H. 11 (10), S. 1565–1576. DOI: 10.1111/j.1365-2486.2005.01011.x.
- FLANARY, BARRY E.; KLETETSCHKA, GUNTHER (2006): Analysis of Telomere Length and Telomerase Activity in Tree Species of Various Lifespans, and with Age in the Bristlecone Pine *Pinus longaeva*. In: *Rejuvenation Research*, H. 9 (1), S. 61–63. DOI: 10.1089/rej.2006.9.61.
- GLATTTHORN, JONAS; FELDMANN, EIKE u. a. (2018): Biomass Stock and Productivity of Primeval and Production Beech Forests: Greater Canopy Structural Diversity Promotes Productivity. In: *Ecosystems*, H. 21 (4), S. 704–722. DOI: 10.1007/s10021-017-0179-z.
- GLATTTHORN, JONAS; PICHLER, VILIAM; HAUCK, MARKUS; LEUSCHNER, CHRISTOPH (2017): Effects of forest management on stand leaf area: Comparing beech production and primeval forests in Slovakia. In: *Forest Ecology and Management*, H. 389, S. 76–85. DOI: 10.1016/j.foreco.2016.12.025.
- GLATZ, INGOMAR; ALLERBERGER, FRANZISKA u. a. (2021): Den 17 Nachhaltigen Entwicklungszielen den Weg bereiten: UniNetZ: der Weg von der Theorie in die Praxis. In: *GAIA – Ecological Perspectives for Science and Society*, H. 30 (1), S. 54–56. DOI: 10.14512/gaia.30.1.11.

- GRATZER GEORG; JENTSCH, ANKE (2019): Adaptation an Störungen. In: Wohlgemuth Thomas; Jentsch, Anke; Seidl, Rupert (Hg.): *Störungsökologie*. Bern: Haupt (= UTB 5018), S. 108–128.
- JENTSCH, ANKE; SEIDL, RUPERT; WOHLGEMUTH, THOMAS (2019): Störungen und Störungsregime. In: Wohlgemuth, Thomas; Jentsch, Anke; Seidl, Rupert (Hg.): *Störungsökologie*. Bern: Haupt (= UTB 5018), S. 21–44.
- KAUFMANN, STEFAN; HAUCK, MARKUS; LEUSCHNER, CHRISTOPH (2017): Comparing the plant diversity of paired beech primeval and production forests: Management reduces cryptogam, but not vascular plant species richness. In: *Forest Ecology and Management*, H. 400, S. 58–67. DOI: 10.1016/j.foreco.2017.05.043.
- KLINGENBERG, ESTHER; LEUSCHNER, CHRISTOPH (2018): A belowground perspective of temperate old-growth forests: Fine root system structure in beech primeval and production forests. In: *Forest Ecology and Management*, H. 425, S. 68–74. DOI: /10.1016/j.foreco.2018.05.035.
- LARCHER, WALTER (2001): *Ökophysiologie der Pflanzen*. 6., neu bearb. Aufl. Stuttgart: UTB.
- LOCOSSELLI, GIULIANO MASELLI; BRIENEN, ROEL J. W. u. a. (2020): Global tree-ring analysis reveals rapid decrease in tropical tree longevity with temperature. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, H. 117 (52), S. 33358–33364. DOI: 10.1073/pnas.2003873117.
- MARQUES, ALEXANDRA; MARTINS, INÊS S. u. a. (2019): Increasing impacts of land use on biodiversity and carbon sequestration driven by population and economic growth. In: *Nature Ecology & Evolution*, H. 3 (4), S. 628–637. DOI: 10.1038/s41559-019-0824-3.
- MITCHARD, EDWARD T. A. (2018): The tropical forest carbon cycle and climate change. In: *Nature*, H. 559 (7715), S. 527–534. DOI: 10.1038/s41586-018-0300-2.
- OTERO, IAGO; FARRELL, KATHARINE N. u. a. (2020): Biodiversity policy beyond economic growth. In: *Conservation Letters*, S. 1–18. DOI: 10.1111/conl.12713.
- PICKETT, STEWARD T. A.; WHITE, P. S. (1985): Natural disturbance and patch dynamics: an introduction. In: Dies. (Hg.): *The ecology of natural disturbance and patch dynamics*. Orlando: Academic Press, S. 3–13.
- PÖSCHL, ULRICH; MARTIN, SCOT T. u. a. (2010): Rainforest Aerosols as Biogenic Nuclei of Clouds and Precipitation in the Amazon. In: *Science*, H. 329 (5998), S. 1513–1516. DOI: 10.1126/science.1191056.
- REINHARDT, SIBYLLE (2019): Fridays For Future – Moral und Politik gehören zusammen. In: *GWP – Gesellschaft. Wirtschaft. Politik*, H. 68 (2), S. 159–162. Online: <https://www.budrich-journals.de/index.php/gwp/article/view/33478> [Zugriff: 5.5.2021].
- SEIBOLD, SEBASTIAN; GOSSNER, MARTIN M. u. a. (2019): Arthropod decline in grasslands and forests is associated with landscape-level drivers. In: *Nature*, H. 574 (7780), S. 671–674. DOI: 10.1038/s41586-019-1684-3.
- SEMMELMAYER, KATHARINA; HACKLÄNDER, KLAUS (2020): Monitoring vertebrate abundance in Austria: developments over 30 years. In: *Die Bodenkultur: Journal for Land Management, Food and Environment*, H. 71 (1), S. 19–30. DOI: 10.2478/boku-2020-0003.
- TOSCANI, PHILIPP; SEKOT, WALTER (2017): Assessing the economic situation of small-scale farm forestry in mountain regions: a case study in Austria. In: *Mountain Research and Development*, H. 37 (3), S. 271–280. Online: <https://bioone.org/journals/mountain-research-and-development/volume-37/issue-3/MRD-JOURNAL-D-16-00106.1/Assessing-the-Economic-Situation-of-Small-Scale-Farm-Forestry-in/10.1659/MRD-JOURNAL-D-16-00106.1.full> [Zugriff: 5.5.2021].
- UN [UNITED NATIONS] GENERAL ASSEMBLY (2015): *Transforming Our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development*. A/RES/70/1. Online: <https://sdgs.un.org/2030agenda> [Zugriff: 5.5.2021].
- VON WEHRDEN, HENRIK; KATER-WETTSTÄDT, LYDIA; SCHNEIDEWIND, UWE (2019): Fridays for Future aus nachhaltigkeitwissenschaftlicher Perspektive. In: *GAIA – Ecological Perspectives for Science and Society*, H. 28 (3), S. 307–309. DOI: 10.14512/gaia.28.3.12.
- YANG, JIA; TIAN, HANQIN; PAN, SHUFEN; CHEN, GUANGSHENG; ZHANG, BOWEN; DANGAL, SHREE (2018): Amazon drought and forest response: Largely reduced forest photosynthesis but slightly increased canopy greenness during the extreme drought of 2015/2016. In: *Global Change Biology*, H. 24 (5), S. 1919–1934. DOI: 10.1111/gcb.14056.

Günther Bärnthaler

Der Wald als Topos der Literatur vom Mittelalter bis in die Gegenwart

Dieser Aufsatz versteht sich als theoriegeleiteter Beitrag zur Erkundung des Phänomens Wald in der Literatur. Die wesentlichen okzidentalen Vorstellungen vom Wald sind dionysischer, apollinischer und numinoser Art. In einem Literaturunterricht der Individuation und Enkulturation kann das Thema Wald eine wesentliche Rolle spielen, besonders wenn der Unterricht fächerübergreifend organisiert ist. Für eine exemplarische Vorgangsweise eignen sich insbesondere Texte des Mittelalters und der Zeit vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.

1. Was ist der Wald?

Im *Deutschen Wörterbuch* Jacob und Wilhelm Grimms heißt es: »[U]nter wald versteht man jetzt eine gröszere, dicht mit hochstämmigem holz, das aber mit niederholz untermischt sein kann, bestandene fläche«. Als semantischen Kern des germanischen Wortes nennt das *DWB* »nicht der kultur unterworfenes land«, als verwandte Begriffe den kleineren »Hain«, das »Gebüsch« und den in Alleinbesitz befindlichen »Forst« (Grimm/Grimm 1922, Sp. 1075, 1072). Davon ausgehend verstehe ich unter Wald eine größere Agglomeration von Bäumen und Niederholz, die sich der Kultur entzieht, diese jedoch seit deren Beginn begleitet. Als Teil der

GÜNTHER BÄRNTHALER ist Privatdozent für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur der Universität Salzburg. Er beschäftigt sich vorwiegend mit Literaturdidaktik.

E-Mail: guenther.baernthaler@aon.at

Natur, der nicht menschengemachten physischen Welt (vgl. Falkenburg 2020, S. 96), verändert sich der reale Wald ständig. Wegen seiner Bedeutung für das Leben des Menschen greift dieser seit mindestens 7000 Jahren so stark in den Wald ein, dass er zu einem Teil seiner Kultur geworden ist, zum »Schatten seiner Zivilisation« (Harrison 1993).¹ In dieser Hinsicht ist der Wald nur dem Meer und der Wüste vergleichbar.

2. Was hat der Wald mit dem Menschen zu tun?

Der Wald ist ein Phänomen der Natur und gleichzeitig Teil der Kultur. Zur Bewältigung seines Lebens muss sich der Mensch mit seiner Umwelt auseinandersetzen, wobei der Umgang mit ihr Teil des »großen, teils materiellen, teils personellen und teils geistigen Apparat[s]« (Malinowski 2005, S. 75) ist, den wir Kultur nennen.² Ein wesentlicher Teil dieser Umwelt ist seit jeher der Wald. Im Sinne Malinowskis (vgl. ebd., S. 123–150) dient er dem menschlichen Bedürfnis nach Stoffwechsel (durch Nahrung), körperlicher Bequemlichkeit (Holz), Sicherheit (Schutz), Bewegung und Gesundheit (Erholung), Integration und Überlieferung von Kultur (Reflexion). Der Mensch reagiert sowohl auf die materiellen Angebote des Waldes als auch auf dessen immaterielle Reize. So war beispielsweise der Rohstoff Holz für den Menschen zeitweise so bedeutend, dass Küster die frühen Phasen des europäischen Ackerbaus »Holzzeit« nennt. Bis ins 19. Jahrhundert waren in Mitteleuropa der Schiffsbau, der Hausbau und zahlreiche Gewerbesparten (etwa Bergbau, Brauwesen, Salzsieden, Herstellung von Glas und Keramik) ohne Holz nicht zu denken (vgl. Küster 2013, S. 78–85). Auf der immateriellen Ebene evoziert der Wald von jeher eine Vielzahl menschlicher Reaktionen in Form von Gefühlen, Vorstellungen und Bildern, welche die Einstellungen des Menschen zum Wald und seine Eingriffe in diesen prägen (vgl. Schama 1996, S. 7). Wesentliche Beispiele dieser »imaginativen« Nutzung des Waldes finden sich in der Literatur.

Die Interaktion des Menschen mit dem Wald hat die westliche Kultur stark geprägt. In erster Linie war und ist der mitteleuropäische Wald ein Ort der Ökonomie: Menschen haben ihn stets wirtschaftlich genutzt, mitunter zerstört und dann teilweise wieder aufgeforstet, um den gleichen Zyklus von vorne zu beginnen. Doch

1 In der Folge meine ich mit »Wald« in der Regel den Wald Mitteleuropas (vgl. Küster 2013), weil sich dieser in der deutschen Literatur spiegelt. Mit »Kultur« meine ich stets »menschliche Kultur« im Sinne Malinowskis (2005).

2 Der Mensch erzeugt eine sekundäre Umwelt zur Befriedigung seiner Grundbedürfnisse nach Stoffwechsel, Fortpflanzung, körperlicher Bequemlichkeit, Sicherheit, Bewegung, Wachstum und Gesundheit. Darauf beruhen abgeleitete Bedürfnisse wie Moral, Gesetz, Religion, Kunst, Lehre und Forschung. Beide Gruppen kultureller Phänomene führen zu wirtschaftlichen Bemühungen, gesellschaftlicher Überwachung, Erziehung und politischer Organisation; doch ebenso zu symbolischen Formen wie Mythos, Sprache und Kunst, welche die Integration der Kulturelemente erleichtern, den Aufbau einer kulturellen Tradition ermöglichen und die Entwicklung neuer Perspektiven unterstützen (vgl. Malinowski 2005, S. 74–80, 123–160; Cassirer 1994, S. 25).

hat dieser rationale Pol menschlicher Beziehungen zum Wald auch einen starken emotionalen Gegenpol, manifestiert in Mythos, Kunst und Literatur, in Religion und Politik. Eine besondere Rolle spielen dabei jene kulturellen Bewegungen, welche die Moderne fliehen, Trost für deren Zumutungen suchen und gegen sie revoltieren (vgl. Klinger 1995). Angesichts eines Waldes, den er als Wildnis und damit als Gegenpol zur Kultur versteht (vgl. Kirchhoff/Vicenzotti 2020), entwickelt der Mensch sowohl verstörende als auch idyllische Vorstellungen, die in dionysische oder apollinische Bilder des Waldes eingehen. In ehrfurchtgebietenden Erfahrungen offenbart sich Numinoses.³

Natur wird in aller Regel erst als Sehnsuchtsort empfunden, nachdem sie der Mensch domestiziert hat (vgl. Böhme/Böhme 1996, S. 27–80). So fühlen sich die Mainaden in den *Bakchen* des Euripides noch eins mit Dionysos, wenn sie ihrem Gott im Bergwald dienen (vgl. Euripides 2013, S. 24–34), wohingegen Schiller den Dichter zum Rächer der verlorenen Heimat Natur erklärt (vgl. Schiller 1993, S. 716). Und er tut dies zu einem Zeitpunkt, als es »in vielen Teilen Europas kaum noch geschlossene Wälder« gibt (Küster 2013, S. 168), nachdem die Bibel zur Unterwerfung der Erde aufgefordert (vgl. Genesis 2017, 1, S. 26–29) und Descartes radikal für den Vorrang des Geistes gegenüber dem Körper votiert hat (vgl. Falkenburg 2020, S. 98). Aus diesem Grunde blüht auch die deutsche Romantik in einer Zeit ökonomisch motivierter Waldpflanzungen (vgl. Küster 2013, S. 183–206), wie die gegenwärtige Waldsehnsucht von der Übermacht der Technik lebt.

Numinose Erfahrungen des Waldes führten in vorchristlicher Zeit in ganz Eurasien zu ausgedehnten Baumkulten (vgl. Demandt 2014, S. 43–203), und noch im 19. Jahrhundert riefen die schier unendlichen Wälder Nordamerikas nicht nur Profitgier hervor, sondern ebenso das Gefühl des Numinosen (vgl. Schama 1996, S. 185–201). So bezeichnet Emerson 1836 die gesamte Natur als »Organ Gottes« (Emerson 2019, S. 59). Eine realistischere Position entwickelte hingegen de Tocqueville, als er 1831 in den Wäldern der USA nicht nur von »religiösem Schauer durchdrungen« war, sondern ebenso von Trauer über deren ökonomisch motivierte Zerstörung (de Tocqueville 2013, S. 53).

3 Ich gehe hier von Nietzsche (2012) und Rudolf Otto (2014) aus. Nietzsche entwickelt das Begriffspaar des Dionysischen und des Apollinischen als zwei aufeinander angewiesene Kunsttriebe. Das Apollinische steht für rationale Besonnenheit, maßvolles Verhalten in klaren Grenzen, Distanz und Individuation; das Dionysische für die grenzenlose, auch leidvolle Einheit von Natur und Mensch im maßlosen Leben. Beide Triebe bedürfen der Begrenzung durch den jeweiligen Gegenpol, denn das Dionysische alleine würde zu formlosem Chaos führen, das Apollinische alleine zu lebloser Erstarrung (vgl. Schüle 2011). Ich halte das Dionysische und das Apollinische für Prinzipien, die das menschliche Verhalten bis in die Gegenwart prägen, und nutze diese Begriffe für ein Verständnis konträrer Vorstellungen vom Wald.

Das Numinose ist der irrationale Kern und Ausgangspunkt jeder Religion. Es umfasst Momente des Schauervollen, Übermächtigen, Wunderbaren, Faszinierenden, Unheimlichen und versöhnt so beide Pole des Göttlichen (vgl. Otto 2014, S. 6–65, 81–89). Auf ästhetischer Ebene entspricht ihm das Erhabene, das ebenfalls Furcht erzeugt, doch dann in Glücksgefühle umschlägt.

Auch in Mythen sind Bäume von zentraler Bedeutung, und in einigen von ihnen werden Menschen aus Bäumen erschaffen. So berichtet Hesiod vom dritten, aus Eschen geschaffenen Geschlecht der Menschen (vgl. Hesiod 2016, S. 15), während nach Vergil die ersten menschlichen Bewohner Latiums aus Eichen geboren wurden (vgl. Vergil 2002, S. 211; Harrison 1993, S. 1–3, 46–52). Dionysos galt den Griechen sowohl als Gott der Weinrebe als auch als Baumgott (vgl. Otto 2011, S. 138–145). Der germanische Mythos lässt nicht nur das erste Menschenpaar aus einem Baum hervorgehen, sondern verankert die gesamte Welt in einem riesigen Baum, der Weltesche Yggdrasill (vgl. Snorri 2005, S. 18, 24–26, 119–122). Eine besondere Stellung in den Mythen von Mensch und Wald nimmt die Erzählung von Gilgamesch ein. Der Erbauer der Stadt Uruk will seine Sterblichkeit durch den Ruhm der unerhörten Tat überwinden (vgl. Gilgamesch 2009). Dazu tötet er Chumbaba – Wächter des libanesischen Zedernwaldes und Inkarnation einer dämonischen Natur – und fällt dessen Bäume. Somit steht gleich am Anfang der Literaturgeschichte ein Kulturheld im Kampf gegen die Natur (vgl. Harrison 1993, S. 13–20).

Da es sich bei Mythen um die Verdichtung bedeutsamer Vergangenheit zur kollektiven und individuellen Orientierung handelt (vgl. Assmann 2007, S. 75–78), erfüllen diese auch politische Funktionen. Das zeigt sich prägnant im Falle der Deutschen, denen der Topos vom Wald lange Zeit – besonders zwischen 1800 und 1945 – als paradigmatischer Ort (nationaler) Identitätsverhandlungen diente (vgl. Schama 1996, S. 75–134; Zechner 2016). Ausgangspunkt all dieser Interpretationen waren Caesars Bericht vom Hercynischen Wald nordöstlich des Rheins (vgl. Caesar 2017, S. 339–342; Zechner 2016, S. 16 f.) und vor allem Tacitus, der in seiner *Germania* die Germanen allgemein behandelt und in den *Annales* die Niederlage des Varus gegen die Cherusker unter Arminius. Beide Male spielt die Natur eine große Rolle: In der *Germania* leitet Tacitus – wohl als Kritik Roms im Jahr 98 n. Chr. – eine idealisierte Lebensform der Germanen aus ihrer Umwelt ab (vgl. Tacitus 2001, S. 11), in den *Annales* machen gerade diese (Teutoburger) Wälder und Sümpfe Arminius zum »Befreier Germaniens« (Tacitus 2019, S. 125). Entscheidend war aber, dass die deutsche Rezeption des Tacitus vom Humanismus bis 1945 jene angeblichen Merkmale der Germanen – in Abgrenzung zur Romania – für die These einer nationalen Überlegenheit der Deutschen nutzte. Caspar David Friedrich visualisierte dies im Gemälde *Der Chasseur im Walde* (1813/14), indem er einen todgeweihten napoleonischen Soldaten zeigt, der sich im deutschen Wald, dem Symbol natürlicher Unverdorbenheit, verirrt hat. Als Konsequenz dieser Ideologie kam es seit dem 18. Jahrhundert sogar zur Aufforstung deutscher Wälder und zur Heroisierung des Arminius. Schlussendlich führte dieser doppelte »Holzweg« (Schama 1996, S. 75) aber in die Katastrophe des Nationalsozialismus (vgl. ebd., S. 81–120; Münkler 2010, S. 149–180; Küster 2013, S. 99; Zechner 2016, S. 209–226; Wolters 2017, S. 75–124, 178–198).

Obwohl bereits in Hesiods *Theogonie* gleich nach dem ursprünglichen Chaos die Gottheit Gaia entsteht (vgl. Hesiod 1998, S. 53) und man heute noch von »Mutter Erde« spricht, ist der Wald als Ort gefährvoller Bewährung in der westlichen Tradi-

tion vornehmlich ein Ort der Männlichkeit, an dem Heroismus und Barbarismus nah beieinanderliegen. Im Mythos prägen diesen Ort vornehmlich der Satyr und der Wilde Mann; in der realen Welt der Pionier, der Seefahrer, der Eroberer, der Kolonisator, der Naturforscher, der Bergsteiger, der Gesetzlose, der Jäger und der Holzfäller. Es handelt sich hier ausschließlich um Männer, welche die Natur, zu der sie letztlich auch die Frau »als außerhalb der Geschichte stehendes Naturwesen« (Klinger 1995, S. 25) zählen, zu beherrschen und zu nutzen versuchen. Um sich von der Natur zu emanzipieren, setzen sie auf Gewalt und Vernunft: Sie reglementieren ihre Körper, unterdrücken ihre Gefühle, kontrollieren ihre Frauen, gehen auf die Jagd und fällen Bäume (vgl. Böhme/Böhme 1996, S. 9–32; Harrison 1993, S. 46–59; Schama 1996, S. 153–184; Zechner 2016, S. 224 f.).

3. Was hat der Wald mit der Literatur zu tun?

In diesem Abschnitt beschäftige ich mich mit dem Wald in der deutschen Literatur, ergänzt durch Verweise auf andere Literaturen. Chronologisch werden Texte des Mittelalters und der Zeit vom 18. bis zum 20. Jahrhundert besprochen, die mir für einen exemplarischen Literaturunterricht geeignet erscheinen.

Dem Mittelalter galt der Wald als ungeformter Stoff, dessen sich die Kultur bedient. Zwar hatte bereits der vorgeschichtliche Mensch den Wald nachhaltig verändert, doch gab nun die ländliche Bevölkerung Mitteleuropas ihre Rodungen nicht mehr auf. Außerhalb von Dorf und Kernflur entstand ein (vorerst) stabiler, von Wald geprägter Außenbereich, den mit der Zeit auch der Adel beanspruchte (vgl. Küster 2013, S. 101–142). Dementsprechend überwiegen in der mittelalterlichen Literatur dionysische »Vorstellungen [...] eines undurchdringlichen, unbekannten und gefährlichen Raums außerhalb des gegliederten Eigenbereichs«, der allenfalls dem Gesetzlosen Zuflucht bietet (Schnyder 2008, S. 124; Schulz 2017, S. 122). Artusritter brechen regelmäßig in das Territorium jenseits der Burg auf, um drohende Gefahr abzuwehren und dadurch Ruhm zu erwerben; und Merlin, *spiritus rector* der Artuswelt, wird von Viviane im Wald von Brocéliande in eine Weißdornhecke gebannt (vgl. Dorst 1981, S. 284 f.). Da beide zur Anderswelt gehören, manifestiert sich hier überdies der Topos vom numinosen Wald.

Im Wald von Hartmanns *Iwein*, um 1200, hausen ein Wilder Mann und der vorübergehend wahnsinnige Protagonist. Da Wahnsinn als Überschreitung psychischer Grenzen ein wesentliches Element der Welt des Dionysos darstellt (vgl. Otto 2011, S. 94–110), symbolisiert dieser Wald die Sphäre des Dionysischen. Gerettet wird Iwein dann von drei Damen logischerweise an der Grenze des Waldes, also im Nahbereich der rationalen, apollinischen Kultur des Hofes (vgl. Hartmann 2012, S. 29–39, 189–215). Das Motiv des temporären Wilden Mannes prägt noch 1532 Ariostos *Orlando Furioso*, in dem Orlando als zeitweiliges Raubtier aus enttäuschter Liebe seinen Feldzug gegen alles Lebendige gerade im Wald beginnt, an jenem *locus amoenus*, wo seine Geliebte einen anderen liebte. In seiner Wut auf diesen apollinischen Wald manifestiert sich der Konflikt des Dionysischen mit dem Apollinischen (vgl. Le Goff 1990; Harrison 1993, S. 93–100; Ariosto 2008, S. 278–284).

Anders als im *Iwein* finden sich in Wolframs *Parzival* und Gottfrieds *Tristan*, beide ebenfalls um 1200, apollinische und numinose Vorstellungen vom Wald. Diese zeigen den Wald als utopischen Gegenentwurf zur aktuellen Kultur: Indem Herzeloide Parzival im Wald versteckt, um ihn vor der gefährlichen Welt zu schützen, zieht sie eine wesentliche Grenze. Und der Schutzwald um Munsalvaesche ist derart numinos, dass er vom Einsiedler Trevrizent und von der Klausnerin Sigune bewohnt wird (vgl. Wolfram 1998, S. 119–131; 228–283, 437–506). Ähnliches gilt für Gottfrieds *Tristan*, wo Tristan und Isolde ihre verbotene Liebe nur inmitten von Markes Jagdwald leben können, in einer paradiesischen Grotte mit numinosen Untertönen (vgl. Gottfried 2018, S. 409–441; Schnyder 2008, S. 126f.; Schulz 2017, S. 125–142).

Im heldenepischen *Eckenlied* und in der nordischen *Völsunga saga*, beide aus dem frühen 13. Jahrhundert, wagen sich die jeweiligen Protagonisten in einen dichten Wald bzw. auf eine menschenfeindliche Heide. Die Heide der Saga dient einfach als bedrohliches Habitat des Drachen Fafnir, Eckes Wald gewinnt hingegen durch seine Ambivalenz die Qualität des Dionysischen. Er ist nicht nur finster und unheimlich, sondern beherbergt auch eine edle Dame – auf der Flucht vor ihrem Peiniger – und eine prächtige Burg. Für Dietrich von Bern wird der Wald schließlich in höchster Bedrängnis sogar zum numinosen Schutzschirm (vgl. *Das Eckenlied* 1986, S. 67, 101, 105, 111, 133–153, 165, 173, 179; *The Saga of the Volsungs* 1999, S. 63–65).

Im Jahr 1321 nutzt Dante den Wald in seiner *Divina Comedia* einerseits als Metapher menschlicher Sündhaftigkeit, andererseits als Metapher der Gefilde des irdischen Paradieses. Der erste Wald vermittelt durch seine Todesnähe ein dionysisches Erlebnis, während der zweite numinos ist. Beide zusammen versinnbildlichen den Ausgangspunkt und Endpunkt des christlichen Weges, Schuld und Erlösung (vgl. Dante 1989, S. 7, 280f.; Harrison 1993, S. 61–69, 81–87, 96–100).

Mit der Neuzeit setzte in Deutschland die ideologische Vereinnahmung des Waldes als Symbol der nationalen Überlegenheit ein. Dieser spezifisch deutsche Mythos vom Wald ist großteils »eine ästhetische und ideologische Erfindung des 18. Jahrhunderts« (Schütz 2013, S. 35), die vom 19. Jahrhundert bis 1945 zahlreiche apollinische Fiktionen hervorbrachte. Sie alle sollten die »Besonderheit der Deutschen als Waldvolk« (ebd.) belegen. So proklamiert Klopstock 1767 in *Der Hügel, und der Hain* die Ablösung klassischer literarischer Vorbilder durch »Barden Teutoniens«, die er in dessen Hainen »unter den tausendjährigen Eichen« wandeln sieht (Klopstock 2012, S. 98f.). Er votiert für neue Vorbilder, zieht neue Grenzen und arbeitet so an einem neuen Selbstbild der Deutschen. Und Hölderlin feiert Eichen 1796 in *Die Eichbäume* als göttliche Titanen, die in freiem Bund zusammenleben (vgl. Hölderlin 2020). Solche Gedichte mit numinosen Untertönen verstärkten die Verknüpfung deutscher Identität mit dem Wald, speziell der Eiche, obwohl deren eindrucksvolle Erscheinungsformen ironischerweise auf Schonung für die Schweinemast zurückzuführen waren. Klopstocks Dichtung führte 1772 sogar zur Gründung einer eigenen Dichtergruppe, des Göttinger Hainbundes (vgl. Küster

2013, S. 114–116, 181–184; Demandt 2014, S. 278–303, 334–374; Zechner 2016, S. 21–24).

Eine Erklärung solcher Sehnsüchte nach der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur liefert Schiller 1795 in *Über naive und sentimentalische Dichtung* und in seiner Elegie *Der Spaziergang*, die bezeichnenderweise um 1800 erschien, kurz nachdem sich in Deutschland die Forstwissenschaft als Konsequenz rationaler Bemühungen um eine domestizierte Natur etabliert hatte (vgl. Küster 2013, S. 185). Für den Verlust der Einheit von Mensch und Natur, manifestiert im dionysischen Mythos, macht er den übermütigen Umgang des Menschen mit der Natur verantwortlich (vgl. Schiller 1987; Schiller 1993; Böhme/Böhme 1996, S. 28–32). Jean-Jacques Rousseau, der die Natur als Quelle des im Menschen veranlagten Guten und Rückzugsort vor den Zumutungen der Zivilisation empfunden hat, reagierte auf diese kulturelle Entwicklung zuletzt nur noch mit Flucht. Dass er trotzdem keinen Frieden fand, legt der siebte Spaziergang seiner *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, erschienen postum 1782, nahe. Ausgerechnet auf einer botanischen Exkursion in einen abgelegenen Wald wird der Erzähler vom Lärm einer Strumpfmanufaktur aus seinem einsamen Glück gerissen (vgl. Rousseau 2014, S. 115–138; Harrison 1993, S. 125–133).

Die Romantik sorgte schließlich für den literarischen Kernbestand deutscher Waldseligkeit. Ludwig Tiecks Neologismus »Waldeinsamkeit« wurde zum Inbegriff idyllischer Vorstellungen vom Wald. Das Wort erschien zuerst 1796 in *Der blonde Eckbert* und fungierte schließlich 1841 noch als ironischer Titel der Novelle *Waldeinsamkeit*. In beiden Texten ist der Wald nur oberflächlich domestiziert. Im zuerst erschienen Märchen *Der blonde Eckbert* (Tieck 1978) erweist sich der vorerst paradiesische Rückzugsort eines misshandelten Mädchens als Quelle grausamer Rache, entpuppt sich die Vorstellung der Einheit von Mensch und Natur als pure Illusion. In der später veröffentlichten Novelle *Waldeinsamkeit* (Tieck 2020) wird der Protagonist gezwungen, seine Begeisterung für den Wald als einen unglückseligen Irrtum zu erkennen. Auf diese Weise distanzierte sich Tieck von der trivialisierten Erfolgsgeschichte seiner Wortschöpfung (vgl. Harrison 1993, S. 114–122; Küster 2013, S. 185–195; Zechner 2016, S. 26–42, 34 f.).

Joseph von Eichendorffs Waldbilder reichen von »grünen Idyllen und schaurigen Schreckensbildern« bis zu »eskapistischen Träumen und patriotischen Phantasien« (Zechner 2016, S. 44). In *Der Jäger Abschied* aus dem Jahr 1810 (Eichendorff 1988a) erweist sich der göttliche Wald als Erzieher und Panier der Deutschen in einer verworrenen Welt. Noch inniger verwoben mit dem Wald ist der Mensch im Gedicht *Der Tiroler Nachtwache* aus demselben Jahr (Eichendorff 1988b), in dem Eichendorff – wie Caspar David Friedrich – den Wald als Allegorie nationalen Widerstands gegen Napoleon nutzt (vgl. Zechner 2016, S. 43–60). Beide Male dient der Wald einer kollektiven Selbstfindung.

Die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm – zuerst 1812, letzter Band 1857 – leben stark vom Kontrast zwischen Realität und Phantasie im Kontext des Waldes. Im Märchen *Hänsel und Gretel* fungiert der Wald als Portal einer dämonischen Gegenwelt mit der Chance auf Bewährung und Erlösung. Er reflektiert auf

diese Weise sowohl die menschliche Psyche als auch die realen Gefahren des mittelalterlichen Waldes. All dies erzählten die Brüder Grimm nicht zuletzt mit der Absicht, den Deutschen »ihren Wald« als »Quelle kollektiven Charakters und patriotischer Begeisterung« (Zechner 2013, S. 104) ans Herz zu legen (vgl. Grimm/Grimm 2010; Harrison 1993, S. 164–177; Küster 2013, S. 112f.; Zechner 2016, S. 83–104; Tatar 2019, S. 79–82, 155, 186, 192).

Im Jahr 1817 ließ E. T. A. Hoffmanns Märchen *Das fremde Kind* die verlorene Einheit von Mensch und Natur scheinbar wiederaufleben. Zwei unschuldige Naturkinder werden zwar von der Herrschaft des rationalen Prinzips in Gestalt des Lehrers Magister Tinte befreit, müssen aber erkennen, dass ihr Waldidyll verloren ist. Sie verlieren den Zugang zur utopischen Gegenwelt des Waldes, in der ein Leben im Einklang mit der Natur möglich wäre, und finden nur noch im Traum Zugang zu ihr. Die apollinische Rationalität hat gesiegt, hinterlässt aber eine empfindliche Lücke (vgl. Hoffmann 2015).

Andere literarische Strömungen des 19. Jahrhunderts gaben der Realität des zeitgenössischen Waldes noch mehr Raum. So lebt Wilhelm Hauffs Märchen *Das kalte Herz* aus dem Jahr 1828 vom Kontrast zwischen Realität und Phantasie. In einem Schwarzwald der frühen Industrialisierung dreht sich bereits alles um Geld und sozialen Aufstieg. Erst als der Protagonist Peter Munk seinen Weg nach oben mit Hilfe zweier Sagengestalten erzwingen will, öffnet sich die phantastische Ebene des Textes. Er verkauft sein Herz für ein steinernes Herz und maßlosen Reichtum an einen teuflischen Waldbewohner, den Holländer-Michel, und findet zuletzt durch einen anderen Waldbewohner, das Glasmännlein, auf den rechten Weg zurück. Die realistischen Passagen des Textes lesen sich wie eine Schilderung damaliger Waldökonomie, während seine Phantastik einen Blick in die Ambivalenz des Waldes gewährt. Hier beruht das Unglück auf dem apollinischen Extrem lebloser Erstarrung, vertreten durch den Holländer-Michel, eine Sagengestalt im Dienste der Ökonomie (vgl. Hauff 2010; Küster 2013, S. 143–166, 185–206).

Zwiespältig sind auch Adalbert Stifters Walddarstellungen. In *Der Hochwald* aus dem Jahr 1842 zelebriert er zwar den Wald im numinosen Sinne als natürliche Kathedrale Gottes (vgl. Schama 1996, S. 185–242), konterkariert dies aber durch einen starken dionysischen Unterton. Wie in James Fenimore Coopers *Der letzte Mohikaner* aus dem Jahr 1826 (vgl. Cooper 2013, S. 235, 288) verwandelt sich der Wald unter dem unheilvollen Einfluss des Menschen von der »heiligen Einöde der Wildnis« in »ein riesig hinausgehendes schwarzes Bahrtuch« (Stifter 2018, S. 66, 139). In seiner letzten vollendeten Arbeit, der autobiographischen Erzählung *Aus dem bairischen Walde* aus dem Jahr 1867, bringt Stifter diesen Kontrast schließlich auf den Punkt: Nun empfindet er den prachtvollen, erhabenen Wald unter seiner ungeheuren Schneelast nur noch als »weißes Ungeheuer« (Stifter 2005, S. 57, 63, 79).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erzählt Peter Rosegger in *Einer Weihnacht Lust und Gefahr*, zuerst 1877, wiederum von einem kindlichen Abenteuer im Wald. Peter wird, als er in der Waldwildnis fast ums Leben kommt, von einer alten Bettlerin gerettet und verliert so seine Furcht vor dem »Mooswaberl«. Dieses gehört zu jenen

rechtlosen Armen, die traditionell Zuflucht im Wald suchten und früher zu Märchenhexen stilisiert wurden. Hier stellt sich kindliche Angst vor dem Wald, geschürt von den Eltern, als Fiktion mit gesellschaftspolitischem Hintergrund heraus. Der Wald ist entzaubert, Dionysos verschwunden (vgl. Rosegger 2018; Schama 1996, S. 142–153, 179–184; Küster 2013, S. 112f.; Wagner 2018, S. 385–390).

Im 20. Jahrhundert waren die alten Topoi vom Wald noch immer am Leben. So greift Robert Musil im Jahr 1906 für seine dionysische Waldvision auf das Bild der Märchenhexe zurück. Božena bewohnt in *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* ein Waldhaus, arbeitet darin allerdings als Prostituierte. Nachdem sich Törleß bereits als Kind in einem Wald ausgeliefert gefühlt hat, erfährt er nun Boženas Wald als Ort ambivalenter Grenzüberschreitung und zwielichtiger Sexualität, der eine Umkehrung der sozialen Ordnung ermöglicht. Hier hat letztlich die sozial deklassierte Prostituierte das Sagen. Ihre Anderswelt – jenseits eines schwarzen Flusses – ist vornehmlich eine soziale. Trotz ihres fortgeschrittenen Alters und der Erniedrigung, die sie prinzipiell ertragen muss, ist Božena für Männer so attraktiv, dass sie ohne Zauber auskommt. Sie verkörpert den dionysisch schillernden Wald schlechthin (vgl. Musil 2013, S. 33–35, 38–49; Harrison 1993, S. 183–186).

1939 nutzt Ernst Jünger das Bild vom einsamen Waldhaus schließlich für eine Erzählung mit politischem Hintergrund. *Auf den Marmorklippen* verortet das Zentrum des Bösen in einer Scheune auf der Rodung Köppelsbleek. Dort geht an einer »Schinderbank« ein »Männlein«, ein »Liedchen« pfeifend, »in lemurenhafter Heiterkeit« (Jünger 2012, S. 68) seinem blutigen Handwerk nach. Im Mittelpunkt der Herrschaft des Oberförsters besorgt es dessen Geschäft, umgeben von Totenschädeln, abgehackten Menschenhänden, Schwärmen von Schmeißfliegen und Verwesungsgeruch. Nach Kiesel steht Jüngers Schinderhütte für den Terror des NS-Regimes (vgl. Kiesel 2009, S. 479). Der Wald um Köppelsbleek – vom Oberförster beziehungsvoll Teutoburger Wald genannt – ist hier zur Heimat der Barbarei geworden (vgl. ebd., S. 461–481).

Und gegen Ende des 20. Jahrhunderts, im Jahr 1980, zeichnet Peter Handke in *Die Lehre der Sainte-Victoire* neuerlich ein apollinisches Bild vom Wald, erfüllt von numinosen Untertönen. Der Morzger Wald bei Salzburg ist geprägt vom Gegensatz zur heutigen Kultur, zu »den heutigen Menschen« und ihren Städten mit deren »Goldglanz und Faltenwurf« (Handke 2019, S. 109). Im Rahmen seiner bewussten Distanzierung vom Alltag stößt der Erzähler auf eine Weltferne, natürliche Schönheit und Ruhe, die ihn an eine bessere Vergangenheit erinnern, wirklicher und echter als die gegenwärtige Stadt (vgl. ebd., S. 95–107).

Dass das Bild vom einsamen Waldhaus als Zentrum des Bösen auch im 21. Jahrhundert nicht vergessen ist, belegt *Das finstere Tal* von Thomas Willmann aus dem Jahr 2010. In einer Mischung aus Heimatroman und Western lauert der Hof des tyrannischen Brenner-Bauern wie ein Raubtier am Ende eines Hochtals, von der Alltagswelt abgeschirmt durch einen Waldgürtel, auf seine Beute (vgl. Willmann 2010, S. 57–60).

Charakteristisch für mein Textkorpus ist somit das stete Schwanken zwischen dionysischen, apollinischen und numinosen Vorstellungen vom Wald. Selbst die

einzelnen Bilder vom Wald sind häufig in sich gebrochen und widersprüchlich. Meine These lautet: Die Begriffe des Apollinischen, des Dionysischen und des Numinosen tragen zum tieferen Verständnis des Phänomens Wald bei.

4. Was hat der Wald in der Literatur mit dem Literaturunterricht zu tun?

In einem Literaturunterricht, der sich um Individuation und Enkulturation bemüht (vgl. Bärnthaler 2020, S. 15–25), kann die Auseinandersetzung mit dem Thema Wald eine wesentliche Rolle spielen, denn die Konfrontation des Menschen mit dem Wald ist nicht nur eine Konstante des Alltags und der Ökonomie, sondern auch eine der Literatur. Die Beschäftigung mit dem Thema vermittelt Einsichten in die Entwicklung unserer Kultur und dient der Reflexion individueller Positionen in aktuellen ökologischen Fragen. Durch die Untersuchung des literarischen Topos vom Wald kann der Literaturunterricht an Qualität gewinnen, weil sich in diesem Rahmen literarische Längs- und Querschnitte erarbeiten lassen, die von reicher Alterität profitieren. Die Vielfalt der Thematik verlangt dabei nach einem fächerübergreifenden (Literatur-)Unterricht in Verbindung mit Geographie und Wirtschaftskunde bzw. Biologie und Umweltbildung. Als Ausgangspunkt eignet sich etwa de Tocquevilles Reisebericht (1831), da er die numinose Vorstellung vom Wald mit der ökonomischen Perspektive kontrastiert und so die Eckpunkte der Thematik absteckt.

Literatur

- ARIOSTO, LUDOVICO (2008): *Orlando furioso*. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- CAESAR, GAIUS IULIUS (2017): *De bello Gallico*. Ditzingen: Reclam (= RUB 9960).
- COOPER, JAMES FENIMORE (2013): *Der letzte Mohikaner*. München: Hanser.
- DANTE ALIGHIERI (1989): *Die Göttliche Komödie*. München: Winkler.
- DORST, TANKRED (1981): *Merlin oder Das wüste Land*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Das Eckenlied* (1986). Stuttgart: Reclam (= RUB 8339).
- EICHENDORFF, JOSEPH VON (1988a): Der Jäger Abschied. In: Ders.: *Werke in einem Band*. Darmstadt: WBG, S. 125–126.
- DERS. (1988b): Der Tiroler Nachtwache. In: Eichendorff, Joseph von: *Werke in einem Band*. Darmstadt: WBG, S. 123.
- EMERSON, RALPH WALDO (2019): *Natur. Ein Essay*. Ditzingen: Reclam (= RUB 19517).
- EURIPIDES (2013): *Die Bakchen. Tragödie*. Ditzingen: Reclam (= RUB 940).
- Genesis* (2017). In: *Elberfelder Bibel*. Witten: SCM, S. 1–50.
- Das Gilgamesch-Epos* (2009). Stuttgart: Reclam.
- GOTTFRIED VON STRASSBURG (2018): *Tristan. Band 2*. Ditzingen: Reclam (= RUB 4472).
- GRIMM, JACOB; GRIMM, WILHELM (2010): Hänsel und Gretel. In: *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*. Bd. 1. Ditzingen: Reclam, S. 96–104.
- HANDKE, PETER (2019): *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (= st 1070).
- HARTMANN VON AUE (2012): *Iwein*. Stuttgart: Reclam (= RUB 19011).
- HAUFF, WILHELM (2010): Das kalte Herz, ein Märchen. In: Ders.: *Sämtliche Märchen*. Stuttgart: Reclam, S. 289–318, 403–425.

- HESIOD (1998): *Theogonie*. Sankt Augustin: Academia (= Texte zur Philosophie, Bd. 1).
- DERS. (2016): *Werke und Tage*. Stuttgart: Reclam (= RUB 9445).
- HOFFMANN, E. T. A. (2015): Das fremde Kind. In: Ders.: *Die Serapionsbrüder*. Frankfurt/M.: DKV (= DKV im TB 28), S. 570–615.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH (2020): Die Eichbäume. In: Ders.: *Gedichte*. Ditzingen: Reclam (= RUB 19343), S. 14–15.
- JÜNGER, ERNST (2012): Auf den Marmorklippen. In: Ders.: *Auf den Marmorklippen. Eine gefährliche Begegnung*. Stuttgart: Klett-Cotta (= Ernst Jünger, Auswahl in fünf Bänden, Bd. 3), S. 5–109.
- KLOPSTOCK, FRIEDRICH GOTTLIEB (2012): Der Hügel, und der Hain. Ein Poet, ein Dichter, und ein Barde singen. In: Ders.: *Oden*. Stuttgart: Reclam (= RUB 1391), S. 96–100.
- MUSIL, ROBERT (2013): *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Stuttgart: Reclam (= RUB 18789).
- ROSEGGER, PETER (2018): Einer Weihnacht Lust und Gefahr. In: Ders.: *Waldheimat. Erzählungen aus der Jugendzeit*. Wien u. a.: Styria (= Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Bd. 1), S. 113–131.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (2014): *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*. Stuttgart: Reclam (= RUB 18244).
- SCHILLER, FRIEDRICH (1987): Der Spaziergang. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Erster Band*. Darmstadt: WBG, S. 228–234.
- DERS. (1993): Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke. Fünfter Band*. Darmstadt: WBG, S. 694–780.
- SNORRI STURLUSON (2005): *The Prose Edda. Norse Mythology*. London u. a.: Penguin.
- STIFTER, ADALBERT (2005): *Aus dem bairischen Walde*. Grafenau: Morsak.
- DERS. (2018): *Der Hochwald*. Prag: Vitalis.
- TACITUS, PUBLIUS CORNELIUS (2001): *Germania*. Düsseldorf u. a.: Artemis & Winkler.
- DERS. (2019): Annalen II, 88. In: Walther, Lutz (Hg.): *Varus, Varus! Antike Texte zur Schlacht im Teutoburger Wald*. Ditzingen: Reclam (= RUB 18587), S. 125.
- TIECK, LUDWIG (1978): Der blonde Eckbert. In: Ders.: *Die Märchen aus dem Phantastus. Der gestiefelte Kater*. München: Winkler, S. 7–26.
- DERS. (2020): *Waldeinsamkeit*. Göttingen: LIWI.
- TOCQUEVILLE, ALEXIS DE (2013): *Fünfzehn Tage in der Wildnis gefolgt von Gustave de Beaumont. Die Amerikareise*. Zürich u. a.: Diaphanes.
- VERGIlius, PUBLIUS MARO (2002): *Aeneis*. Stuttgart: Reclam (= RUB 221).
- The Saga of the Volsungs. The Norse Epic of Sigurd the Dragon Slayer* (1999). London u. a.: Penguin.
- WILLMANN, THOMAS (2010): *Das finstere Tal*. München: Liebeskind.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH (1998): *Parzival*. Berlin u. a.: de Gruyter.
- ASSMANN, JAN (2007): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck (= bsr 1307).
- BÄRNTHALER, GÜNTHER (2020): *Fragen an Hagen: Wege zum Nibelungenlied für jugendliche Schülerinnen und Schüler*. Berlin u. a.: Peter Lang (= Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, Bd. 15).
- BÖHME, HARTMUT; BÖHME, GERNOT (1996): *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (= stw 542).
- CASSIRER, ERNST (1994): *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*. Darmstadt: WBG.
- DEMANDT, ALEXANDER (2014): *Der Baum. Eine Kulturgeschichte*. Köln u. a.: Böhlau.
- FALKENBURG, BRIGITTE (2020): Natur. In: Kirchhoff, Thomas u. a. (Hg.): *Naturphilosophie*. Tübingen: Mohr Siebeck (= utb 4769), S. 96–102.
- GRIMM, JACOB; GRIMM, WILHELM (1922): Wald. In: Dies: *Deutsches Wörterbuch. Dreizehnter Band*. Leipzig: Hirzel [Fotomech. Nachdruck. Bd. 27. München 1984], Sp. 1072–1090.
- HARRISON, ROBERT POGUE (1993): *Forests. The Shadow of Civilization*. Chicago u. a.: CUP.
- KIESEL, HELMUTH (2009): *Ernst Jünger. Die Biographie*. München: Pantheon.
- KIRCHHOFF, THOMAS; VICENZOTTI, VERA (²2020): Von der Sehnsucht nach Wildnis. In: Kirchhoff, Thomas u. a. (Hg.): *Naturphilosophie*. Tübingen: Mohr Siebeck (= utb 4769), S. 313–322.

- KLINGER, CORNELIA (1995): *Flucht Trost Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. München u. a.: Hanser.
- KÜSTER, HANSJÖRG (2013): *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- LE GOFF, JACQUES (1990): Lévi-Strauss in Brocéliande: Skizze zur Analyse eines höfischen Romans. In: Ders.: *Phantasie und Realität des Mittelalters*. Stuttgart: Klett, S. 171–200, 371–396.
- MALINOWSKI, BRONISLAW (2005): Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur (1941). In: Ders.: *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (= stw 104), S. 45–172.
- MÜNKLER, HERFRIED (2010): *Die Deutschen und ihre Mythen*. Reinbek: Rowohlt.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2012): Die Geburt der Tragödie. In: Ders.: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–VI. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. München: dtv (= Nietzsche KSA 1 / dtv 30151), S. 9–156.
- OTTO, RUDOLF (2014): *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck.
- OTTO, WALTER F. (2011): *Dionysos*. Frankfurt/M.: Klostermann (= Rote Reihe, Bd. 43).
- SCHAMA, SIMON (1996): *Landscape and Memory*. New York: Vintage.
- SCHNYDER, MIREILLE (2008): Der Wald in der höfischen Literatur. Raum des Mythos und des Erzählens. In: *Das Mittelalter*, H. 13, S. 122–135.
- SCHÜLE, CHRISTIAN (2011): Apollinisch-dionysisch. In: Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler, S. 187–190.
- SCHULZ, MONIKA (2017): *Gottfried von Straßburg: »Tristan«*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- SCHÜTZ, ERHARD (2013): *»... in den Wäldern selig verschollen«*. *Waldgänger in der deutschen Literatur seit der Romantik*. Bremen: edition lumière (= Pressburger Akzente, Bd. 3).
- TATAR, MARIA (2019): *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton u. a.: PUP.
- WAGNER, KARL (2018): Unheimliche Waldheimat [Nachwort]. In: Rosegger, Peter: *Waldheimat. Erzählungen aus der Jugendzeit*. Wien u. a.: Styria (= Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Bd. 1), S. 383–398.
- WOLTERS, REINHARD (2017): *Die Schlacht im Teutoburger Wald. Arminius, Varus und das römische Germanien*. München: Beck.
- ZECHNER, JOHANNES (2016): *Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie 1800–1945*. Darmstadt: WBG.

Christian Zolles

Denn im Wald da sind keine Räuberinnen Entzivilisierte Waldheterotopien bei Elfriede Kern

In den Romanen der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Kern nimmt der Wald als Gegenraum zur Stadt eine handlungsbestimmende Funktion ein. In ihm scheinen die Protagonist:innen an Orte zu gelangen, die ihrer Entfremdung von der Zivilisation sowie ihrem Hang zu Irrationalität, Magie und Gewalt zu entsprechen scheinen und an vormoderne, märchenhafte Zeiten erinnern. Im Folgenden wird eine kulturhistorische Einbettung versucht, indem die Bedeutung des Waldes neben seiner profanen Funktion als Arbeitsplatz und Rohstofflieferant als ein Projektionsraum vorgestellt wird, der andere Orte («Heterotopien») beherbergt. Es wird sich daran zeigen, dass der europäische Wald mitsamt seinem magischen Potenzial historisch im Zeichen feudaler und patriarchaler Territorialherrschaft zu lesen ist. Elfriede Kerns Texte lassen sich vor dieser Folie – und in Umkehrung der von Norbert Elias festgestellten zivilisatorischen Entwicklung – in Hinblick auf einen Prozess der »Entzivilisation« deuten. In ihnen finden sich die Prinzipien der modernen, frühneuzeitlichen und noch hochmittelalterlichen Logiken der Raumordnung gleichsam zurückgenommen. Die Figuren scheinen, ohne eine stabile Psyche zu besitzen, nur mehr über Orte respektive Lichtungen und ihren Weg dorthin charakterisiert, Grundkonsens scheint allein über ein weiblich konnotiertes kultisches Denken in Analogien zu herrschen.

1. Heterotopien

Man lege einen orientalischen Teppich aus, mache es sich darauf bequem und beginne vom Orient zu träumen: Nach dem französischen Geschichtsphilosophen Michel Foucault ist das ein einfaches Beispiel für einen jener Momente, in dem man eine räumliche Schwelle übertritt und einen Ort aufsucht, der unsere Wünsche adressiert und mit besonderer Bedeutung aufgeladen ist. Nach diesem Muster

einer Raumüberschreitung hat Foucault in seinem Aufsatz über »Heterotopien« aus dem Jahr 1967 versucht, das Verhältnis Europas zu seinen ausgelagerten Räumen näher zu bestimmen und eine Geschichte der »Gegenplatzierungen oder Widerlager« zu skizzieren, »in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind« (Foucault 2002, S. 39). Weitere markante Beispiele hierfür seien Bordelle, Friedhöfe und Kolonien, in denen jene Themen – wie eben Sexualität, Tod oder exotische Fülle – aufgehoben waren und sind, die sich einem Denken entlang der Maßstäbe alltäglicher Raum- und Zeitwahrnehmung weitgehend entziehen. Ein derartiger »Raum des Außen« (ebd., S. 38) führt über eine symbolische Grenze in einen von Kontrollgewalten gelösten Bereich und liefert sozusagen den Stoff, aus dem unsere Träume sind.

Um einleitend noch beim Beispiel des orientalischen Teppichs zu bleiben: Er repräsentiere tatsächlich einen persischen Garten, »in dem die ganze Welt ihre symbolische Vollkommenheit erreicht, und der Teppich ist so etwas wie ein im Raum mobiler Garten« (ebd., S. 43). Daraus lässt sich zweierlei ableiten: Wir haben es zum einen mit der mikrokosmischen Form einer bestimmten orientalischen Naturordnung zu tun, das heißt mit einem Prozess der Kultivierung, in dem die Welt und die Umwelt in eine bestimmte Ordnung gebracht sind. Andererseits, von einer selbstkritischen europäischen Perspektive aus betrachtet, ging das gesteigerte Interesse an Orientteppichen ab dem 19. Jahrhundert mit jener Form des »Orientalismus« einher, den Edward William Said in seiner klassischen Studie aus dem Jahr 1978 als einen kolonialistischen Blick bloßgelegt hat (Said 2009). Dieser sei bestimmt von einem »Othering«, einer imaginären Konstruktion eines Fremden zur Stärkung der eigenen Identität bei gleichzeitiger Ignoranz und Blindheit gegenüber den Selbstbestimmungsrechten anderer Kulturen. Bei orientalischen Teppichen hat man es so, in einer auf spezifische kulturelle Besonderheiten ausgerichteten Sichtweise, mit dem Import zweier weltaneignender Herrschaftsordnungen ins bürgerliche Wohnzimmer zu tun.

Es lässt sich damit feststellen, dass »andere Räume«, die Phantasien anziehen und Identitäten spiegeln, immer auch in einem herrschaftlichen Kontext zu betrachten sind: Sie sind eingebettet in eine bestimmte kulturelle Welt- und Sozialordnung und erhalten darin, eben als »Gegenplatzierungen oder Widerlager«, ihren mit Exotik und Abenteuer aufgeladenen Sinn. Dies ist auch die Grundannahme, mit der nun im Folgenden der Bedeutung des europäischen Waldes kulturhistorisch und in Hinblick auf seine identitätsstiftende Rolle nachgegangen wird. Die besondere Bezugnahme auf jene literarischen Waldheterotopien, die das Werk der 1950 in der Steiermark geborenen und in Linz lebenden österreichischen Schriftstellerin Elfriede Kern durchziehen, soll schließlich zeigen, in welchem Ausmaß der europäische Wald von einer kolonialistischen Vergangenheit geprägt ist.

2. Hochmittelalterliche Kolonialisierung

Die Festschreibung des europäischen Waldes als eines »anderen Raumes« hat eine lange Geschichte, die sich bei erster Annäherung recht gut aus der Perspektive

herrschaftlicher Raumanneignung erläutern lässt (hier nach Mantel 1990 und Suter 2015, allgemein auch Urmersbach 2009). Das *ius eremi*, das Recht über Einöden, erlaubte es fränkischen Königen schon im frühen Mittelalter, den primären Besitzanspruch auf Forst- und Jagdgründe zu stellen. Der Rückgriff auf die römischen Rechtsformeln der *terra inculta* und *terra nullius*, die unkultiviertes Land respektive Niemandsland bezeichneten, ist dabei insofern aussagekräftig, als daraus hervorgeht, dass es dem Recht nach keinen Raum außerhalb der königlichen Verfügungsgewalt geben konnte. Nachdem nach diesem Prinzip »die bannwälder selbst aus heidnischen hainen hervorgegangen und das recht des königs an die stelle des cultes getreten« (Grimm 2003, S. 59 f.) sind, war jeder Flecken Wald und jedes Stück Wild von vornherein mit dem Zeichen höchster weltlicher Herrschaft belegt und Handlungen darin und daran nach streng hierarchisierten Prinzipien ausgerichtet. Nur von oben nach unten konnten Regalien verliehen und Freiheiten gewährt werden.

Dieses Verteilungsprinzip kam insbesondere bei der ab der Mitte des 11. Jahrhunderts einsetzenden weiträumigen Besiedlung und Bewirtschaftung des europäischen Binnenraums zum Tragen. Innerhalb der kommenden zwei Jahrhunderte sollte im Zuge dieser »Landnahme« der Anteil an (Ur-)Wald in etwa von 90 auf 20 Prozent reduziert werden. Getragen wurde sie einerseits von Siedler:innen, deren Schwerarbeit mit Freiheitsprivilegien für die neu entstandenen Dorfgemeinschaften belohnt wurde. Andererseits entstanden gerade damals zahlreiche asketische Gemeinschaften wie die Zisterzienser, Kartäuser, Kamaldulenser oder Prämonstratenser. Deren Ordensgründungen sind auf Fluchtbewegungen von Mönchen, Wanderpredigern und Eremiten zurückzuführen, die besitzlos umherzogen und mit ihren Anhänger:innen im Dickicht der Wälder die Ursprünglichkeit der biblischen Wüsten suchten.

Gerade im Rahmen seiner Kolonialisierung sollte der Wald seine besondere Bedeutung als ein »anderer Raum« erhalten, die in der zeitgenössischen Dichtung und Philosophie festgehalten wurde (vgl. Zolles 2019). Während in realiter der Wald intensiv beforstet und das Wild gehegt wurde, schuf sich die höfische Dichtung – man denke nur an die Waldeinöde Soltane im *Parzival* oder an die Minnegrotte im *Tristan* – einen eigenen elitären »Arbeits-« und »Reflexionsraum« nach den Idealen der *aventure* und *minne*. Und in scholastischen Traktaten wurden dem Wald zunehmend chaotische und ursprüngliche Eigenschaften zugeschrieben, je mehr er sich tatsächlich lichtete.

So entstand sukzessive jene mittelalterliche symbolische Raumordnung, die Foucault im eingangs erwähnten Aufsatz als »ein hierarchisiertes Ensemble von Orten« und einen »Ortungsraum« (Foucault 2002, S. 35 f.) bezeichnet hat, der nach polaren Zuschreibungen (heilig/profan, geschützt/offen, städtisch/ländlich, himmlisch/irdisch, entfremdete/natürliche Platzierung usw.) strukturiert war. Dieser Raumlogik entsprechend wurde der Wald zu einem »Landschaftstext«, das heißt zu einem kommensurabel gemachten Raum, in dem sich Vorstellungen von Abenteuer und Gefahr bündelten.

3. Frühneuzeitliche Territorialherrschaft

Im Laufe des Hochmittelalters verwandelte sich der zentraleuropäische Raum in eine breite Kulturlandschaft und die Wälder erhielten ganz bestimmte Ortszuschreibungen im Rahmen einer neuen symbolischen Weltraumordnung. Die Eigenschaften des Ortes gingen dabei auch auf die ansässigen Menschen über, deren Identität also gleichsam von ihrer ortsgebundenen Arbeitsfunktion abhing. Auf herrschaftlicher Ebene ging es in Anbetracht der zahlreichen Siedlungsbewegungen nun darum, die eigene Stellung in der Hierarchie zu sichern. Dies geschah einerseits formal über eine Flut an Dokumenten und Urkunden (wie z. B. Schenkungsurkunden oder Urbare), die das Eigentum von Grundherrschaft und die Abgabeleistungen im jeweiligen Abhängigkeitsverhältnis ganz genau auswiesen. Darüber hinaus brauchte es aber auch weiterhin sichtbare Demonstrationen der räumlichen Machtausübung seitens der Obrigkeiten. Dies geschah ganz wesentlich über die Ausübung und Zelebration der Jagd, über deren Entwicklung sich auch die Herausbildung von Territorialherrschaften in den kommenden Jahrhunderten gut nachvollziehen lässt.

Wie der Kulturhistoriker Robert Suter festgestellt hat, kam es, nachdem die Forste weitgehend gebannt waren, zunehmend zu einer »mobilen« räumlichen Herrschaftsausübung über das Hochwild (vgl. Suter 2015). Der Tierbestand sollte nun häufig überhegt werden, weshalb er vermehrt auch außerhalb der Wälder anzutreffen war und von Jagdgesellschaften über die Felder der Untertanen getrieben werden konnte, die selbst nicht jagen durften und neben den Flurschäden des Wildes auch jene der Obrigkeit hinzunehmen hatten. Über diese Hetzjagden konnte der Landesherr seine potenzielle Omnipräsenz auf dem gesamten Herrschaftsgebiet sichern, mit der Folge, dass es zu einer zunehmenden Verwischung zwischen Forst und Kulturland, Wildnis und Zivilisation kam. Ab 1500 wurde so die Jagd zu einem fürstlichen Phantasma absoluter Macht, die es gerade in Abwesenheit zu repräsentieren galt: einerseits in Einrichtungen wie Jagdschlössern, Jagdhäusern, Fasanerien oder Gehegen, andererseits in humanistischen Traktaten und Dialogen über die Jagd.

Mit der Jagd wurde also ein repräsentativer Grundstein gelegt für die Ausübung feudaler Territorialmacht, die in den kommenden Jahrhunderten, sogar weit bis in die Moderne hinein, bestimmender Faktor in Fragen von Grundeigentum und dessen Ökonomie bleiben sollte. Gerade in Österreich zeigt sich noch heute, wie tief diese feudalen Wurzeln sitzen: Blickt man auf die Liste der größten Waldbesitzer, so stehen nach den Bundesforsten, auf die 1919 das Privateigentum der Familie Habsburg und der Staatswald der Monarchie übergingen, nach wie vor kirchlich oder adelig verwaltete Forstbetriebe an oberster Stelle (vgl. *Österreichisches Forst Jahrbuch* 2021).

Wieso dieser Umstand im Zusammenhang mit der Vorstellung von »anderen Räumen« und damit auch zum besseren Verständnis literarischer Werke so bedeutend ist, lässt sich prominent am Beispiel Thomas Bernhard erläutern. So nimmt die Hälfte seines frühen Romans *Verstörung* (1967) der Monolog eines Fürsten aus

der Dynastie Saurau ein, der auf seiner Burg über den letzten Resten der Ländereien residiert und von hier aus ein existenzialistisches Strafgericht über Land und Leute hält. Und auch im Drama *Die Jagdgesellschaft* (1974) zeigt sich die schicksalhafte Symbiose zwischen dem Grundherrn und seinen Ländereien: Die tödliche Krankheit des Obersts spiegelt sich im Borkenkäferbefall des Waldes, der suizidale Akt fällt am Ende mit jenem der Abholzung zusammen.

Gerade in Bernhards Werk lässt sich gut ausmachen, wie sehr Österreich und insbesondere seine peripheren Landesregionen unter der Oberfläche einer republikanischen Staatsform noch von Formen patriarchaler Grundherrschaft geprägt waren respektive sind, die noch dazu recht nahtlos in die Zeit des Faschismus zurückverfolgt werden können. Es ist nicht zufällig der Wald, an dem sich die Identitätsleere der Nation aufzeigen ließ mitsamt dem Umstand, dass an die Stelle jahrhundertealter vorrepublikanischer Herrschaftsgewalt keine zukunftsweisende humanistische Perspektive gerückt ist, sondern einzig der Niedergang aller kulturellen Werte und Verbindlichkeiten anzuklagen bleibt.

4. Moderne Pioniere, Romantiker und Räuber

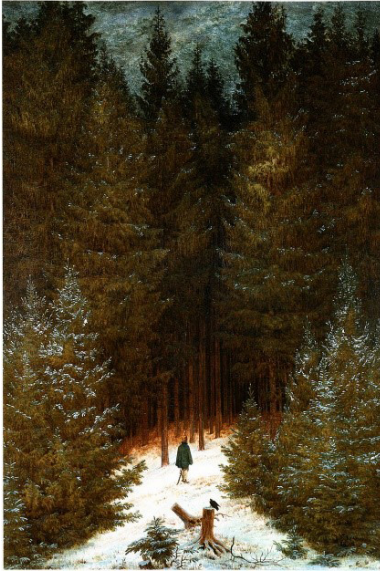
Inwieweit Österreich noch seinen alten feudalen Mustern verhaftet geblieben ist, lässt sich über einen rezenten Vergleich aus der nordamerikanischen Literatur verdeutlichen. Schließlich definieren sich die USA gerade über ihre Absetzbewegungen von feudalen Anhängigkeiten, der Erfahrung der »frontier«, des Lebens an der Siedlungsgrenze (»Go West!«) und der Bewährung in der Wildnis (vgl. Oelschlaeger 1991 und Nash 2014). Ihr Wald ist daher auch nicht von feudalen Herrschaftszeichen vorgeprägt, sondern spiegelt den Pioniergeist einer Nation.

T. C. Boyle legt nun in *The Harder They Come/Hart auf hart* (2016) die unbarmherzigen kolonialistischen Wurzeln dieses Pioniergeistes und sein destruktives Potenzial bloß. Er schildert die Flucht in die Wildnis des fünfundzwanzigjährigen Adam, der jedoch – psychisch hochgradig labil, mit gestauter Wut auf die gesamte Zivilisation und das mythisch verklärte Bild eines Trappers vor Augen – in den Wäldern Nordkaliforniens vor allem an die Grenzen seiner selbst stößt. In Drogenhalluzinationen bis zum paranoischen Wahn wird er glauben, das alte Freiheitsideal mit der Waffe gegen Sittenwächter, Ausländer und Aliens aufrechterhalten zu müssen. Adam folgt der Kolonialbewegung der Pioniere, die längst an ihr Ende gekommen ist (»So endete es. So endete es immer. So endete es für jeden auf dem Planeten.« Boyle 2016, S. 381), bis zum letalen Ausgang.

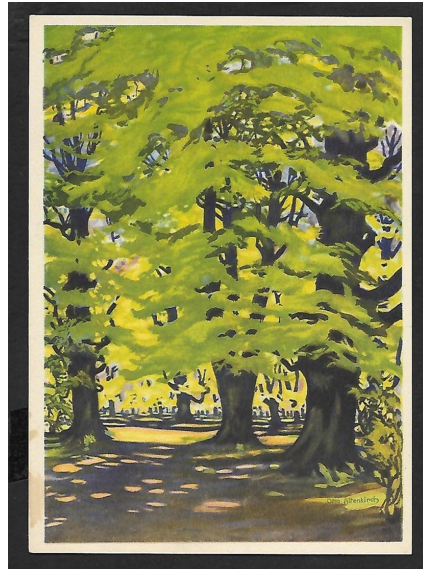
Zeigt sich hier im Verhältnis des Individuums zur Wildnis ein ganz bestimmter nationaler Naturmythos (dessen zivilisationskritischer Impuls von Henry David Thouraus *Walden*, 1854, bis *Into the Wild/In die Wildnis* von Jon Krakauer, 1996, nachzuverfolgen ist), so hat dieser im postrevolutionären Europa und insbesondere in Deutschland deutlich andere Züge angenommen. Hier kam dem Bild des Waldes für sich eine neue einende Repräsentationsmacht zu. Es kam zur romantischen Aufwertung eines Märchen- und Sehnsuchtsorts, der die altertümliche Geschichte eines tief verwurzelten »Volkes« versinnbildlichte (die erste literarische Zeitschrift

Abb. 1:

Caspar David Friedrich:
Der Chasseur im Walde
 (Wikimedia Commons; Zugriff: 30.1.2021)

**Abb. 2:**

Ansichtskarte der 1928 gegründeten Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr mit dem Titel *Deutscher Wald* von Otto Altenkirch (Wikimedia Commons; Zugriff: 30.1.2021)



der Brüder Grimm hieß *Altdeutsche Wälder*, 1813–1816). Diese Neubesetzung ist auch insoweit imaginationspolitisch zu betrachten, als über die festen Stämme der Eichenwälder ein einigendes, wehrhaftes Symbol gegen die napoleonischen Truppen aufgerufen werden konnte (man denke etwa an Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht* aus dem Jahr 1808 respektive die Rückbesinnung auf die Schlacht im Teutoburger Wald). Als ein nationales Kollektivsymbol konnte der »deutsche Wald« fortan immer wieder »zwischen Poesie und Ideologie« (Zechner 2016) aufgerufen werden (Abb. 1 und 2).

In einer ähnlichen Tradition kann man in Österreich auf das Werk Adalbert Stifters blicken, dessen *Witiko* (1867) eine »Waldwand« (Donhauser 2016) bildet. Alles scheint hier seinen Ursprung im (*hochmittelalterlichen*) Wald zu finden, vor dessen Hintergrund die Figuren kaum ein psychologisches Profil entwickeln. Anders als bei Thomas Bernhard hundert Jahre später kann bei Stifter die Illusion vergangener feudaler Macht noch aufrechterhalten und restaurativ besetzt werden, wobei anstelle der Vorstellung der Notwendigkeit obrigkeitlicher Gewaltausübung auf die Untertanen jene einer innigen horizontalen Verbundenheit tritt.

In den Tiefen der Wälder spiegelte sich also seit 1800 ein soziopolitischer Wandel, der sich gut mit »Zwischen Vaterordnung und Brüderbund« (Koschorke u. a. 2007, S. 291–299) charakterisieren lässt. In den Wald wurde zum einen das Ideal

Abb. 3: *Denn im Wald da sind die Räuber* (www.franzdorfer.com; Zugriff: 30.1.2021)

Eb Ab Bb7 Eb
 Ein Mäd-chen ging mal in den Wald, ja in den grü-nen Wald. Und als sie kam ins
 6 tie - fe Tal rief plötz-lich ei - ner Halt! Denn im Wald da sind die Räu - ber, hal
 11 li hal-lo, die Räu - ber, die war'n in Sie ver - knallt. Denn im Wald da sind die
 16 Räu - ber, hal - li, hal-lo, die Räu - ber, die war'n in Sie ver - knallt.

eines gemeinschaftlichen Zusammenhalts projiziert, während zum anderen die Individualität unangetastet bleiben und sogar ganz besondere, rebellische Konturen bekommen sollte. Diese orientierten sich an der Figur des Räubers respektive Räuberhauptmanns, wie sie in der Literatur in Friedrich Schillers Freiheitsdrama *Die Räuber* (1781) und in Christian August Vulpius' dreibändigem Roman *Rinaldo Rialdini* (1799, aktualisiert etwa in Robert Walsers *Der Räuber*, 1925) populär wurde. Die in ihr angelegte und von Schiller an anderer Stelle auch intendierte humanistische Justizkritik (vgl. Suter 2015, S. 133–142) wurde von einer Romantisierung und von Wunschprojektionen eines zunehmend auf Sesshaftigkeit, Polizeikontrolle und Grenzschutz eingewöhnten Bürgertums auf vagabundierende Rand- und Außen-seiterpositionen überlagert.

5. Sexuelle Latenz

Es mag vielleicht nicht gleich augenscheinlich sein, dass wir es noch bei diesen drei – über die Figuren des Pioniers, des Romantikers und des Räubers – vorgestellten neuen Besetzungen des Waldes nach wie vor mit einem patriarchal vorgeprägten Phantasma zu tun haben. Als weiterführendes Beispiel und überleitend zu den literarischen Arbeiten Elfriede Kerns, anhand deren das alteritäre Muster noch näher bestimmt werden soll, kann das Volkslied *Denn im Wald da sind die Räuber* (interpretiert u. a. von Heino) angeführt werden (Abb. 3).

Wie aus der ersten Strophe hervorgeht, ist der Wald ein männlich bestimmter Kollektivraum, in dem die ausstrahlende Gefahr in direktem Bezug zum Begehren steht. Wo diese Version des Liedes beim späteren »Brombeer'n pflücken« noch etwas vage bleibt (aber immerhin die Schwiegermutter auf den »allerhöchsten Ast« setzt), wird es in einer anderen Fassung expliziter. Der Text von *Es wollt' ein Mädel früh aufstehn* (interpretiert u. a. von Freddy Quinn) lautet folgendermaßen:

Es wollt' ein Mädel früh aufstehn,
Dreiviertel Stund' vor Tag.
|: Wollt' in den Wald spazieren geh'n,
Halli, hallo spazieren geh'n,
Wollt' Brombeer'n pflücken ab. :|

Und als das Mädel in den Wald reinkam,
Da kam des Jägers Knecht:
|: »Dummes Mädel, scher' dich aus dem Walde,
Halli, hallo aus dem Walde,
Hier hat mein Herr das Recht!« :|

Und als das Mädel aus dem Wald rauskam,
Da kam des Jägers Sohn:
|: »Mädel willst du Brombeer'n pflücken,
Halli, hallo pflücken,
Pflücke dir dein Körblein voll!« :|

»Ein Körblein voll, das brauch ich nicht,
Eine Hand voll, die genügt!«
|: Und er half ihr Brombeer'n pflücken,
Halli, hallo pflücken,
Bis dass der Tag anbricht. :|

Und als das Mädchen nun nach Hause kam,
Die Brombeer'n wuchsen groß.
|: Und es dauerte kaum ein dreiviertel Jahr,
Halli, hallo ein dreiviertel Jahr,
Hatte sie ein Kind im Schoß. :|

Und als ihr Vater das Kindlein sah,
Die Augen wurden ihm nass.
|: »Mädel sind denn das die Brombeer'n,
Halli, hallo die Brombeer'n,
Die du gepflücket hast?« :|

Drum, wer ein junges, hübsches Mädchen
hat,
Der schick's nicht in den Wald.
|: Denn im Wald, da sind die Räuber,
Halli, hallo die Räuber,
Die verführn ein Mädchen bald. :|
(www.franzsdorfer.com, 30.1.2021)

Der Inhalt lässt sich durchaus kulturgeschichtlich deuten: Das junge Mädchen, zunächst vom Knecht des Jägers nach altem Recht des Waldes verwiesen, wird vom Sohn des Jägers wieder eingeladen, zurückzukommen und das zu machen, was gesellige Räuber neuerdings im Wald so machen. Nicht nur ist der Gang in den Wald an eine Erlaubnis gebunden, die Spannung, die sich aus dem Grenzübertritt ergibt, ist hochgradig sexuell aufgeladen. Der allgemeine und noch weiter zu belegende Schluss, der daraus gezogen werden kann, ist, dass der heterotope Wald noch in der Moderne in erster Linie ein Raum männlicher Wunschprojektionen ist, die selbstbestimmte weibliche Aktivitäten ausschließen und deren sexuelle Latenz im Falle eines weiblichen Grenzübertritts offenbar wird.

6. Prozess der Entzivilisation bei Elfriede Kern

Das ist nun der literarische und kulturhistorische Boden, auf dem Elfriede Kerns Romane aufliegen. Er kann natürlich nicht anders, als auf den vorgestellten Schritten der Kolonisierung und Zivilisation des europäischen Waldes zu beruhen: vom Raum hochmittelalterlicher symbolischer Zuschreibungen über den Raum frühneuzeitlicher Territorialmacht bis hin zum Raum kollektiver wie individueller nationaler Freiheitsbestrebungen. Diese Entwicklung wurde von Phantasmen begleitet, wenn nicht gar angetrieben, die durchwegs auf patriarchale Herrschaftsformen und Wunschvorstellungen zurückzuführen sind.

Die These, mit der nun an das Werk von Elfriede Kern herangegangen wird – und gleichzeitig der Grund, weshalb ein derart langer historischer Abriss der Werk-

analyse vorangestellt wurde –, lautet, dass darin scheinbar eine Rücknahme der historisch tradierten Raumlogiken erfolgt. Wenn der Soziologe Norbert Elias den europäischen Prozess der Zivilisation als Weg zur Rationalisierung, zur Psychologisierung und zum Vorrücken der »Schamsschwellen« und der »Peinlichkeitsschwellen« wahrgenommen hat (Elias 2010), lässt sich bei Kern durchgehend gerade ein *Prozess der Entzivilisation* feststellen. Das zeigt sich insbesondere in der Darstellung der Protagonist:innen, die kaum über ein herkömmliches sozio- und psycho-genetisches Profil verfügen und mehr intentional und relational in Hinblick auf Familien- und Ortsbeziehungen handeln. Sie haben auch einen direkten, vollkommen unreflektierten und »unkomplizierten« Zugang zur Anwendung von Gewalt, die sich auch immer wieder als hochgradig sexualisiert erweist.

Darüber hinaus finden sich im Zentrum der Romanhandlungen kultische Praktiken, die die Lesart nahelegen, dass die Autorin noch auf die Suspendierung jener frühmittelalterlichen Entwicklung hinarbeitet, in der »die bannwälder selbst aus heidnischen hainen hervorgegangen und das recht des königs an die stelle des cultes getreten« sind (siehe oben; Grimm 2003, S. 59 f.). Die Plots sind zwar in der unmittelbaren Gegenwart und im alltäglichen Setting einer Großstadt (angelehnt an Linz) angesiedelt, suggerieren allerdings aus Sicht der Ich-Erzähler:innen die Fiktion von Gesetzmäßigkeiten, die nicht bloß einer vormodernen, sondern sogar einer vormittelalterlichen Raumlogik folgen. Es scheint, als würden Kräfte, die seit eineinhalb Jahrtausenden von Königen und Feudalherren in den Wäldern gebannt wurden, auf die heutige Welt freigelassen, als würde sich der Prozess der Kolonialisierungen und der Wunschbesetzungen umkehren und ein anderes, nun weiblich konnotiertes kultisches Denken in Analogien über die Wanderbewegungen der Protagonist:innen in der Zivilisation festsetzen.

Diese Zivilisation lässt sich in einem Stadium der Entfremdung vorstellen, wie es von Kern gleich in der ersten Erzählung des frühen Bandes *Fore!* geschildert wird. In *Von der Krankheit der guten Menschen* steigt der aus der Provinz in die Stadt gekommene Heim so lange in der »kafkaesken Beamtenhierarchie« (Kern 1995, S. 5) auf, bis er stirbt:

Hinter ihm lagen lange Jahre, er hatte ausgeharrt und gewartet und gedacht, daß das, was mit ihm geschah, den Initiationsriten afrikanischer Völker glich, daß er es aushalten mußte und dann hätte es eines Tages ein Ende. Aber es hatte zu lange gedauert, er war den dunklen und grausamen Gebräuchen nicht gewachsen, zu oft hatten sich Worte und Blicke wie glühende Eisen in sein Fleisch gebohrt, zu oft hatte er gelächelt unter bedachtsam und genau gezielten Hieben, gespürt, wie all sein Blut fortrann und Herz und Hirn trocken lagen. (Kern 1995, S. 10)

Die Feststellung: »Bald hat er gewußt: Das ist nicht mein Ort. Dann war die Zeit um.« (ebd., S. 11), kann im Grunde auch für alle folgenden Erzählfiguren in Kerns Romanen gelten: Sie sind am falschen Ort zur falschen Zeit. Sie verweigern die Beteiligung an den »dunklen und grausamen Gebräuchen« der zivilen Institutionen, nehmen diese gar nicht wahr und setzen dem ein Verständnis für archaische Grausamkeiten entgegen, wie sie mit heidnischen Initiationsriten in Verbindung gebracht werden. Auch wird in der Erzählung bereits die Praktik der Schädel-

trepanation erwähnt (ebd., S. 8), die bei den alten Ägyptern angeblich Rauschzustände ausgelöst haben soll und im zweiten Roman *Kopfstücke* (Kern 1997) das handlungsleitende Ereignis darstellen wird.

Kerns Textuniversen kennen dementsprechend kein historisches Denken im herkömmlichen Sinn: Sie verankern sich vielmehr immer wieder in alten Schriften und Erzählungen. Dabei handelt es sich um Adaptionen von Stoffen und Motiven aus der Bibel (begonnen mit *Hioh* und *Kohelet* in Kern 1995) und vor allem von Märchen: von *Hänsel und Gretel* (Kern 1996), *Rapunzel* (Kern 2001) oder *Die sieben Raben* (Kern 2017). Diese Versatzstücke werden verfremdet und von den Ich-Erzähler:innen über ein sehr einfaches, naiv und kolloquial erscheinendes »Sagen« (man achte auf das in Österreich gebräuchliche umgangssprachliche Perfekt) in einen direkten Aktualitätsbezug gebracht. Hat es so den Anschein, es mit »Erzählfiguren mit niedrigem intellektuellen Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögen« zu tun zu haben, so ergibt sich allgemein »eine ästhetisch produktive Spannung zwischen der natürlichen Rede der Protagonist:innen und ihrem erkennbaren Charakter als Kunstfiguren« (Schütte 2003, S. 72). Ihr vertraulicher Umgangston steht in Diskrepanz zur großen Distanz, die sie den geschilderten Ereignissen gegenüber einnehmen.

7. Auf Irrwegen ohne Handlungsziele

Märchentypisch erscheint auch die Ausgangslage der Protagonist:innen aus zerrütteten Familienverhältnissen und unheilvollen Vormundschaften: In *Etüde für Adele und einen Hund* (1996) wird der heruntergekommene ehemalige Starpianist Aaron von seinem Bruder Jakob im einstigen Elternhaus aufgenommen, worauf dieser Aarons Hass und Mordgedanken auf sich zieht; in *Kopfstücke* (1997) muss Yolande nach Jahren im Kloster die Obhut über ihre Stiefgeschwister Hans und Rosa übernehmen, die mit der Zeit ein inzestuöses Verhältnis entwickeln und sie nach einem Mordversuch mit einer offenen Kopfwunde (Schädeltrepanation) in den Wald jagen; in *Schwarze Lämmer* (2001) begegnet Arthur der Überfürsorge seiner älteren Schwester Ada damit, dass er sie einem Fremden ausliefert, der sie willenlos macht und in ein Opferritual hineinzieht; und in *Das Nesselhemd* (2017) wird Meret von ihrem Partner Sam sukzessive aus dem eigenen Haus gedrängt und auf immer ausgedehntere Reisen geschickt. Man erkennt, dass die Nahverhältnisse bei Kern keineswegs als intime Beziehungen zu verstehen sind, sondern im Gegenteil ein enormes Gewaltpotenzial in sich tragen, das die Handlungen in Gang setzt und die Protagonist:innen auf unterschiedliche (Wald-)Wege führt.

So bilden das Heimatlose oder das Unheimliche (Freud 1982) die Grundspannung in Kerns Erzählungen und wird das Sujet über Grenzübertretungen respektive -verletzungen in Gang gebracht (vgl. Lotman 1972, S. 311–329; Martínez/Scheffel 2016, S. 158–163), die *innerhalb* der eigenen vier Wände erfolgen. Deshalb ist es zunächst auch gar nicht so einfach, raumsemiotisch zu bestimmen, wo und wann genau die zivilisierten Grenzen in Richtung Wildnis überschritten werden und das Abenteuer beginnt – es scheint eher so, als wäre die Grenzverletzung eine

diegetische Grundvoraussetzung, als wäre sie schon eingetreten, bevor die Leser:innen den Erzählfiguren auf ihren Wanderbewegungen folgen.

Die Handlungen sind also ganz wesentlich im Bezug zur Bewegtheit der Erzähler:innen zu betrachten. So findet Aaron im ersten Roman Kerns zwar Zuflucht – zunächst bei der Verehrerin Josefine, danach im Haus des Bruders –, das kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihn ein Vagabundendasein erfasst hat, seit er wegen chronischer Polyarthrititis die Pianistenkarriere aufgeben musste und aufgrund von Zahlungsrückständen aus seinem Stammhotel geflogen ist. Nicht von ungefähr fühlt er sich zu den Obdachlosen im Park hingezogen:

Hat kein Dach über dem Kopf, hab ich mir gedacht, ist schon länger unterwegs. Ich habe einen Blick für dergleichen. Eine ganze Weile sieht ein ehemals Seßhafter noch seßhaft aus. Eine Weile macht er noch den Eindruck, als ob er ein Dach über dem Kopf hätte, wer wüßte da besser Bescheid als ich, dann aber, fast schlagartig, sieht man die geänderten Lebensumstände im Gesichtsausdruck, in der Körperhaltung, in allen Gesten. (Kern 1996, S. 62)

Die Vertrautheit mit den Obdachlosen geht so weit, dass Aaron ihnen, nachdem er schrittweise die Einrichtungsgegenstände versetzt hat, auch das Elternhaus zur freien Nutzung überlassen möchte. Die Lebensform der Sesshaftigkeit und Familieninstitution soll einer Verwilderung ausgesetzt werden (während es im Gegensatz dazu noch zu einem Kultivierungsversuch des verwilderten Gartens kommt). Das bürgerliche Leben scheint ohnehin immer schon an der Kippe zur Wildnis und damit auch zu einer todbringenden Gewalt zu stehen (ebd., S. 55), wie man auch rasch vor den Augen der Zivilisation in den Wald verschwinden kann. Dagegen steht die Vagabondage (»Du kommst nicht weit du Herumtreiber«, »das ist die Herumtreiberin«; ebd., S. 97 und 224), im Zuge deren die Protagonist:innen bei Kern immer weiter, durchaus wörtlich zu verstehen, »auf den Hund kommen«.

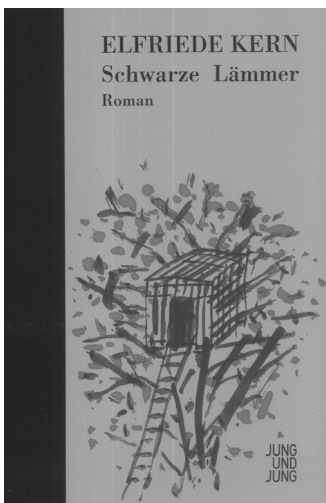


Abb. 4:
Elfriede Kern (2001):
Schwarze Lämmer

Die eingeschlagenen Wege erscheinen, anders etwa als bei Pilgerbewegungen, ziellos, und doch führen sie schließlich an Orte, meist Waldschauplätze und Lichtungen, die häufig in tristen Berggegenden, manchmal aber keineswegs abgelegen liegen müssen (wie etwa der »Stadtwald« bei Kern 2001). In jedem Fall entsprechen sie dem Grad der Verwahrlosung und dem zivilisatorischen Autismus der Erzählfiguren und öffnen sich einem Denken in Analogie- und Nachbarschaftsbeziehungen einer magischen Alternativwelt. Diese lässt sich eben gut als Gegenbild der Zivilisationsthese von Norbert Elias erfassen: als Welt der Entrationalisierung, Entpsychologisierung und Enthemmung. Es ist eine von den Erzählfiguren ohne Umstände hingenommene

Welt, in der Hexengestalten verzerrt oder auch persifliert auftreten, in der man in den Bann grausamer ritueller Opferpraktiken gerät und in der die Jäger keineswegs davor gefeit sind, in Gegenden, die sie wie die eigene Westentasche kennen, einfach in den Tod zu stürzen (Kern 1997, S. 38). Auch in Hinblick auf diesen Jägertypus bei Kern, der in seiner wehleidigen Selbstbeschränktheit schon mal auf den Gedanken kommt, seine Ex-Frau auszustopfen (Kern 1994): alles andere als eine Aussicht auf eine gute alte Jagdgesellschaft also (Abb. 4).

8. Waldheterotopien der Ermannung

Ist der Grenzübertritt in die Wildnis nicht eindeutig zu bestimmen und kann er eigentlich als Grundvoraussetzung (intimer Grenzverletzung) angenommen werden, stellt sich die Frage, inwieweit der Wald bei Elfriede Kern überhaupt noch als »anderer Raum« einer Wunschprojektion funktioniert. Tatsächlich scheint durchgängig gerade die Umkehrung dieses Schemas vorgeführt zu werden. Die Handlungen gehen weder in einer feudalen Herrschaftsrepräsentation noch in klaren Freiheits- und Absatzbewegungen auf. Vielmehr lässt sich feststellen, dass das jahrhundertealte Imaginäre selbst, und damit auch die Konstellation latenter (sexualisierter) patriarchaler und ausgeschlossener weiblicher Handlungsgewalt, eine Auflösung und Freisetzung erfährt. Wir erleben gewissermaßen als Grundsujet das Zu-Ende-Kommen eines männlichen und das Niemals-angefangen-Haben eines weiblichen kollektiven Wunschschemas.

In den Waldheterotopien findet sich damit die kafkaesk anmutende Distanz der Erzählfiguren zu den zivilen Institutionen und ihrem eigenen Schicksal, dem sie ohnmächtig ausgeliefert zu sein scheinen, auf die zugrundeliegende Beziehung gebracht. Das Fehlen psychologischer Tiefe bringt schließlich mit sich, dass, wenn man selbst nicht die Verantwortung für sein Handeln trägt, sie woanders liegen muss. Hier kommen dann gerade eine grundlegende und abgründige männliche Passivität, Verantwortungslosigkeit und Wehleidigkeit zum Vorschein.

Im Laufe seiner Reise bekommt Aaron etwa zu hören: »Du bist die größte Null, die mir jemals begegnet ist, hat meine Begleiterin gesagt, und mir sind viele Nullen begegnet, das kannst du mir glauben.« (Kern 1996, S. 66) Das sagt gerade eine Wegbegleiterin, die von ihrem Mann mit dem Gürtel geschlagen wurde, der sich wiederum in der Ehe als Muttersöhnchen erwiesen hat (ebd., S. 73 f., wie eben auch der Jäger bei Kern 1994). Als Aaron letztlich zum »Opfermann« der Schwestern Marie und Nora wird, ist er erneut »der vollkommene Blindgänger« (ebd., S. 207). Interessanterweise – und im Übrigen Elfriede Kerns Ausbildung als Volksschullehrerin entsprechend – sind es dann häufig Kinderfrauen, Haushälterinnen oder Pflegerinnen, denen eine bedeutende Rolle als letzte Bezugsinstanz zukommt (wie Adele oder auch Fatima in Kern 1996 und Annette in Kern 2017, oder wie es in Kern 2003, S. 49 lautet: »Ruth schaukelt das Kind schon.«).

Was vom »tumben tor« Parzival geblieben ist, könnte man sagen, ist der Status eines Muttersöhnchens, aus dem die männlichen Protagonisten nie herausgekommen sind. Erst in der Begegnung mit den weiblich konnotierten rituellen Praktiken

scheint das starre mentale und emotionale Setting an einen Reflexions- und Umkehrpunkt zu gelangen. Es werden plötzlich ganz andere exotische Vorstellungen von Abenteuer und Gefahr evoziert und es entfaltet sich eine ganz andere, von weiblicher Seite ausgehende, sexuelle Spannkraft. Die Umbesetzung des Phantasmas von *aventure* und *minne* erfolgt gleichsam über eine Entfesselung alter männlicher Symbolkraft und eine rituelle Freisetzung darin gebundener sexualisierter Kräfte.

Demgegenüber droht die Gefahr, »immer wieder übermannt« zu werden oder sich »nicht mehr ermannen [zu] können« (Kern 2003, S. 153), wie es in der konzise die Machtkonstellationen durchspielenden Erzählung *Ruth schläft* lautet, die von fahrendem Zirkusvolk und einer Narkoleptikerin handelt. Wenn Kerns vorerst letzter Roman *Das Nesselhemd* als ein einziger komplexer Schreibprozess von Meret vorgestellt wird, so steht auch dieser im Zeichen einer Ermannung (Kern 2017, S. 222 und 227; vgl. dazu auch das Märchen *Die sieben Raben*). Je mehr sich ihr Partner Sam in ihrem Haus heimisch macht, desto weiter wird sie von ihm auf Irrwege, in die Unbehaustheit und in die Unheimlichkeit geschickt. Wie Meret einmal feststellt: »Der Gedanke, wieder Herr im eigenen Haus zu sein, ist mit einem Mal der allerverlockendste für mich« (ebd., S. 173).

Auch in *Schwarze Lämmer* muss es, bevor der Auftritt der Priesterin Maja und ihrer Schergen erfolgt, zuerst zur Enthausing, Fesselung und wüsten Misshandlung der Schwester Ada kommen:

Das ist meine Schwester, hab ich gesagt, sie hat mich seit jeher gegängelt und unterdrückt, man könnte meinen, daß ich jetzt einfach Rache nehme, aber die Dinge liegen komplizierter, als es den Anschein hat. Es hat sich ausgezeichnet getroffen, daß die beiden Männer ebenfalls unter ihren Schwestern zu leiden gehabt haben. (Kern 2001, S. 52)

Daneben fällt in diesem Roman insbesondere eine latente, mit einer silbernen Flöte in Zusammenhang gebrachte homosexuelle Anspielung auf.

Am bildhaftesten wird das Abarbeiten am männlichen Wunschbegehren jedoch in *Kopfstücke* geschildert, in dem das vom Stiefbruder mittels Spitzhacke verursachte Loch in Yolandes Schädeldecke zum sexuellen Anziehungspunkt wird. Hier wird das Motiv des Nolimetangere/Rührmichnichtan (Name des Großen Springkrauts, aber vor allem Aufforderung Jesu an Maria Magdalena; Kern 1996) erneut aufgegriffen: Yolande stimmt der Zurschaustellung dieser Wunde und ihres Geschlechts zur Selbstbefriedigung des Hüttenbesitzers und seiner Kumpanen zu, aber nur in Zusicherung, dass sie dabei regungslos und unberührt bleibt: »denk dir am besten eine Glasscheibe zwischen uns beiden, du kennst doch sicher diese Lokale in der Bezirksstadt« (Kern 1997, S. 21). Die exotische Bedeutung des Bordells – für Foucault eine der typischsten abendländischen Heterotopien – erfährt hier ihre Enträumlichung.

Im zweiten Teil des Romans wird diese Praktik ins Haus eines depressiven Anwalts getragen, der von der vielversprechenden Heilkraft der Selbsttrepanation nicht mehr loskommen wird. Und im dritten Teil findet sich das von der weiblichen Körperöffnung ausgehende magische Potenzial endgültig entgrenzt, als sich Yolande der vagabundierenden Zauberhexe Cora anschließt, die magische Opfer-

säckchen verkauft. Vollkommen zugrunde gerichtet und durch die Scheibe eines abfahrenden Zugs betrachtet, bleibt ihr Schicksal am Ende ungewiss.

Gerade an diesem Beispiel lässt sich der Umstand der entzivilisierten Waldheterotopien bei Kern gut fassen. Jene Wunscheinkapselung, die im gewöhnlichen Alltag in einen »anderen Raum« ausgelagert wird, findet sich »freigelassen«, auf verschiedenen Wegen in die Zivilisation rückprojiziert und gewaltsam gegen ihren Zwang nach Sesshaftigkeit gerichtet. In dieser diegetischen »Waldwelt« lauert nun allorts die Gefahr, zum Opfer scheinbar sinnloser und unkontrollierter Gewaltausübung zu werden.

Mit dem Ausbruch aus den konventionellen Waldzuschreibungen weisen Elfriede Kerns Texte zweifellos eine große Nähe zum bekanntesten österreichischen Waldroman, Marlen Haushofers *Die Wand* (1963), auf (vgl. Tanzer 2000). Es kommt allerdings zu einer ganz anderen Neubesetzung weiblicher Handlungsaktivität aus einer absolut isolierten Lage heraus, zu einer anderen Form von »Empowerment«. Während bei Haushofer die gläserne Wand alte patriarchale Zugriffsrechte auf die Natur abschirmt und der Ich-Erzählerin einen neuen autonomen Aktionsradius in der Natur gewährt (vgl. den Beitrag von Andreas Hudelist und Nicola Mitterer in diesem Heft), erfolgt bei Kern ein Rückgriff auf bizarre rituelle Praktiken aus der Vorzeit, die in die heutige Gesellschaft ausgreifen. Dabei macht es letztlich keinen Unterschied, welcher Mythos nun genau aufgerufen wird: ob ein keltisches Opferritual, die altägyptische Praxis der Schädelöffnung, der archaisch-matrimoniale Hekate-Kult, mittelalterliche Hexenzauberei oder ein märchenhaftes Nesselhemd. Die Hauptsache ist, raus aus den alten imaginären Abhängigkeiten und rein in neue Abenteuerfahrten, die in eine nicht vom Kolonialismus geprägte Gegenwart führen könnten.

9. Conclusio

Wo Interpretationen literarischer Werke häufig in einem pauschalen Verweis auf Irrationalität und Archaismus enden, lässt sich die »unausschöpfbare Vieldeutigkeit« (Schütte 2003) der Romane von Elfriede Kern über eine Kulturgeschichte des Waldes noch eingehender bestimmen. An diesem wird den Leser:innen gerade ein *ahistorischer*, von den Spuren vergangener Repräsentationsmacht entledigter Raum der *Entzivilisation* vorgeführt. Konkret zeigt sich in den nur über Irrwege zu erreichenden Waldheterotopien die Suspendierung des allgemeinen traditionellen Wunschemas eines »anderen Raumes«, das auf exotische Orte projiziert wird. Wir haben es vielmehr mit der Fiktion einer Entgrenzung und eines Rückschlags dieser sich jedem Intellektualismus entziehenden Triebkräfte auf die Gesellschaft zu tun: So als würden sich die aus dem Orient zurückkommenden Wünsche in gleicher Intensität in Europa breitmachen, schlägt aus dem Wald ein kultisches Denken in den sesshaften Zivilisationsraum zurück – und das mit Vorstellungen rücksichtsloser Gewalt, die der kolonialistischen um nichts nachsteht.

Diese Dekonstruktion von Wunschzuschreibungen reicht im letzten Roman *Das Nesselhemd* schließlich so weit, dass der seit dem europäischen Hochmittelalter sukzessive etablierte Schreibprozess selbst als Urheber des *männlichen* Phantasmas

von Heterotopien aufgedeckt wird. Das Monomanische an den Erzählfiguren und der umgangssprachliche und lakonische Wortgebrauch an der Grenze zur Parodie haben Kritiker:innen nicht von ungefähr an Thomas Bernhard erinnern lassen. Auch hier lässt sich »mit dem Wald« antworten: Bei beiden hat dieser seine historische Repräsentationskraft, seine klaren Grenzen eines exotischen Imaginären verloren und es zeigt sich an der Antriebslosigkeit und Ohnmacht der Protagonist:innen das Versiegen der alten Traummuster. Bei Bernhard bleibt die vom Territorium losgelöste Gewalt in einem feudal-patriarchalen Strafdiskursiv aufgehoben – zu deuten als Zeichen für Österreichs republikanische Rückständigkeit und Verhaftetsein in einer restaurativen Repräsentationskultur. Bei Kern hingegen lassen die Erzählfiguren zunächst an »tumbe Tore« nach dem Profil Parzivals denken, die einer alternativen »Waldwelt« entsprechend denken und damit in Opposition zum Leben in den politisch-kulturellen Zentren (einst die Höfe, heute die Städte) stehen.

Doch würde man es sich, insbesondere mit Seitenblick auf Marlen Haushofers *Die Wand*, zu einfach machen, die Handlungspassivität bei Kern einfach in eine literarische Tradition zu stellen. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall: Eklatant wird zwar auch hier laufend eine imaginäre Abwesenheit vor Augen geführt, allerdings nicht wie bei Bernhard ausgehend von einer einstigen und nun pervertierten elitären Erhabenheit. An den »verwilderten« Protagonist:innen lässt sich vielmehr der Umstand ablesen, überhaupt auf keine große formgebende und handlungsleitende Vergangenheit blicken zu können. Es herrscht Ohnmacht angesichts einer gewaltigen und gewalttätigen traditionellen Bannmacht, der mangels zukunftsweisender Alternativen einzig der Rückfall in archaische Opferrituale entgegengesetzt werden kann.

Offensichtlich wird damit der vollständige Mangel einer *weiblichen* heterotopen Repräsentationskultur (des Waldes) im Laufe des europäischen Zivilisationsprozesses. Das betrifft natürlich sowohl feudale Identifikationsfiguren (es wäre anachronistisch, nach *Heldinnen*romanen aus dem 12. oder 13. Jahrhundert zu suchen), insbesondere aber jene Figuren, die postfeudale, republikanische Freiheitsideale verkörpern. Diese haben sich schließlich nicht über autonome Pionier:innen, Romantiker:innen oder Räuber:innen herausgebildet. In den »Entzivilisationsgeschichten« von Elfriede Kern werden wir auf verschiedenen Irrwegen auf die endlose Suche nach ihnen geschickt.

Literatur

- BOYLE, T. C. (2016): *Hart auf Hart*. München: dtv.
- DONHAUSER, MICHAEL (2016): *Waldwand. Eine Paraphrase*. Berlin: Matthes & Seitz.
- ELIAS, NORBERT (³²2010): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (= stw).
- FOUCAULT, MICHEL (⁷2002): Andere Räume. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, S. 34–46.

- FREUD, SIGMUND (1982): Das Unheimliche. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. IV. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/M.: S. Fischer, S. 241–274.
- GRIMM, JACOB (2003): *Deutsche Mythologie*. Erster Band. Hildesheim-Zürich-New York: Olms (= Werke I, 26).
- KERN, ELFRIEDE (1994): *Geständert. Erzählungen*. Steyr: Edition Wehrgraben.
- DIES. (1995): *Fore! Erzählungen*. Linz: Kulturamt der Stadt Linz.
- DIES. (1996): *Etüde für Adele und einen Hund. Roman*. Salzburg-Wien: Residenz.
- DIES. (1997): *Kopfstücke. Roman*. Salzburg-Wien: Residenz.
- DIES. (2001): *Schwarze Lämmer. Roman*. Salzburg-Wien: Jung und Jung.
- DIES. (2003): *Tabula rasa. Vier Erzählungen*. Salzburg-Wien: Jung und Jung.
- DIES. (2017): *Das Nesselhemd. Roman*. Salzburg-Wien: Jung und Jung.
- KOSCHORKE, ALBRECHT; LÜDEMANN, SUSANNE; FRANK, THOMAS; MATALA DE MAZZA, ETHEL (2007): *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt/M.: S. Fischer.
- LOTMAN, JURIJ M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München: W. Fink.
- MANTEL, KURT (1990): *Wald und Forst in der Geschichte*. Hannover: M. & H. Schaper.
- MARTÍNEZ, MATÍAS; SCHEFFEL, MICHAEL (2016): *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarb. u. aktual. Aufl. München: C. H. Beck.
- NASH, RODERICK F. (2014): *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press.
- OELSCHLAAGER, MAX (1991): *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven: Yale University Press.
- Österreichisches Forst Jahrbuch 2021 (2020). Wien: Österreichischer Agrarverlag.
- SAID, EDWARD W. (2009): *Orientalismus*. Neuausgabe. Frankfurt/M.: S. Fischer.
- SCHÜTTE, UWE (2003): Unausschöpfbare Vieldeutigkeit. Zum Romanwerk der Elfriede Kern. In: *Sprachkunst* 34 (1), S. 71–86.
- SUTER, ROBERT (2015): *Par Force. Jagd und Kritik*. Konstanz: Konstanz University Press.
- TANZER, ULRIKE (2000): Distanziertes Grauen. Vergleichende Aspekte im Schreiben Marlen Haushofers und Elfriede Kerns. In: Bosse, Anke; Ruthner, Clemens (Hg.): »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...«. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Bern: Peter Lang, S. 297–310.
- URMERSBACH, VIKTORIA (2009): *Im Wald, da sind die Räuber. Eine Kulturgeschichte des Waldes*. Berlin: Vergangenheitsverlag.
- ZECHNER, JOHANNES (2016): *Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie 1800–1945*. Darmstadt: WBG.
- ZOLLES, CHRISTIAN (2019): Der Wald des Mittelalters. Konstituierung eines alteritären Kulturraums im 11. bis 13. Jahrhundert. In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online*, H. 4, S. 285–312. DOI: 10.15475/skms.2018.2.12.

Lukas Pallitsch

Die Seuche im Wald

Der Wald als Heterotopos in Adalbert Stifters Erzählung *Granit*

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit dem Motiv des Waldes in Adalbert Stifters *Granit*. Da Stifters Erzähltexte als komplex, schwer zugänglich und durchaus irritierend gelten, soll zunächst eine epochen- und motivgeschichtliche Kontextualisierung erfolgen, die den Zugang erleichtert. Danach wird die in *Granit* augenfällige Funktion des Waldes als Rückzugsort vor einer grassierenden Pestepidemie, die in einer Binnengeschichte erzählt wird, näher betrachtet. In weiterer Folge ergründet eine textnahe Lektüre die Aktualität dieses Erzähltextes, die nicht nur in räumlichen, sondern auch in ästhetischen und ethischen Fragen liegt.

In kaum einem anderen Jahrhundert reagieren literarische Texte derart stark auf die Natur, ihre Abbildung und Beherrschung wie im 19. Jahrhundert. Diesen Umstand gilt es mitzudenken, da der Wald nicht erst seit der Romantik als Gegenbild zur Kultur, als prominenter Ort des »Anderen« der Zivilisation und damit als das Wilde schlechthin firmiert. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert orientiert sich die Literatur dabei an Erzählmustern, bei denen sich ein gesteigertes Maß an Objektivität mit dem Prinzip der Mimesis verbindet. Von den zahlreichen Texten dieser Zeit sind vermutlich jene von Adalbert Stifter am eindringlichsten den literarischen Verfahren des Beobachtens, Beschreibens, Benennens, Sammelns, Differenzierens und Taxierens verpflichtet. Seine erzählerische Aufmerksamkeit gilt dem Detail, ganz so, wie er in der berühmten *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* schreibt:

Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Bliz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Geseze sind. (Stifter 1982, S. 12)

In dieser liebevollen Beschreibung des Kleinen, die einer Versenkung in das Unscheinbare (»Wehen der Luft«) gleicht und an manchen Erzählstellen ihren Inbegriff im Stilleben der bildenden Kunst gefunden zu haben scheint, zeigt sich Stifters poetologisches Prinzip. Während das lange 19. Jahrhundert in der Geschichtsschreibung als eine Zeit des zivilisatorischen Fortschritts, der bedeutenden Tat des Individuums und der Nutzbarmachung verfügbarer Kräfte verhandelt wird, arbeitet Stifter in der Mitte dieses Zeitraums an einer Ästhetik des Unspektakulären, Ephemerem und Alltäglichen. Gerade solche Naturbeschreibungen haben ihm allerdings auch den Vorbehalt idyllischer Verniedlichung eingebracht. Dabei wird jedoch übersehen, welch entscheidender Impuls den Schreibprozess vom Früh- zum Spätwerk leitet, dabei handelt es sich oft um schlagartige Wendungen der Dinge ins Katastrophale, die mit dem vielfach erhobenen Vorwurf eines resignativen Eskapismus in eine Naturidylle kaum in Einklang zu bringen sind.

Wie andere Autoren seiner Zeit, etwa Wilhelm Raabe und Theodor Storm, siedelt Stifter Erzählhandlungen gerne im Wald an. Die Titel vieler Erzählungen, wie etwa *Der Hochwald*, *Der Waldsteig*, *Der Waldgänger* oder *Der Waldbrunnen* belegen dies eindrucksvoll. Unverkennbar grundiert in zahlreichen seiner Texte die böhmische Waldheimat die erzählte Topographie. Im Folgenden werden daher zunächst die Signaturen der Epoche mit Blick auf den Wald erörtert (1), bevor die Erzählung *Granit* ins Zentrum rückt (2). Dabei gilt die Aufmerksamkeit nicht nur dem inhaltlich durchaus verstörenden Geschehen, sondern gleichfalls den komplexen Strukturen und Techniken der Fiktion. Da eine Erzählinstanz auf einer intradiegetischen Ebene ausführlich von einer Pestepidemie in früherer Zeit berichtet, ist es ein Leichtes, den Bezug zur pandemischen Situation unserer Tage herzustellen. Um nicht nur das gesellschaftliche Problemfeld und die literarisierte Topographie, sondern auch den Stil Stifters nachvollziehen zu können, wird der Originaltext ausgiebig zitiert. Im Anschluss daran (3) wird die Funktion des Waldes im Erzähltext diskutiert. Von speziellem Interesse ist die Frage (4) nach dem unabwendbaren Schicksal im Zeitalter einer Seuche, um abschließend (5) kurz auf die Bedeutung und den historischen Index der Erzählung zu verweisen.

1. Der Wald: von der Romantik zum Realismus

Neben der biographischen Verwurzelung seiner Erzählungen in gelebter Natur und erlebter Erfahrung verdeutlicht sich eine Nähe Stifters zur Romantik. In dieser Epoche wird mithilfe poetischer Verfahrensweisen das Waldmotiv besonders häufig aufgenommen und auf unterschiedliche Weise verarbeitet. Insbesondere der von Stifter bewunderte Ludwig Tieck prägte in seinem Kunstmärchen *Der blonde*

Eckbert (1797) mit der »Waldeinsamkeit« jenen Neologismus, der zu einem epochenübergreifenden Schlagwort avancierte. In der Romantik kommt dem Wald als numinosem und geheimnisumwobenem Ort eine wichtige Rolle zu (vgl. Klimek 2012; Zechner 2016). Weil es im Zuge der Aufklärung zu einer »Entzauberung« der Welt, um Max Webers Formel aufzugreifen, sowie ihrer unkalkulierbaren Naturmächte kam und die Lichtmetaphorik zum Paradigma der aufgekommene Forstwirtschaft avancierte, wurde die Natur und mit ihr der Wald andererseits in der gesellschaftlichen Realität zu einer berechenbaren Größe (vgl. Schubenz 2020). Nicht zuletzt deshalb machten es sich die Romantiker zur Aufgabe, mit dem Waldmärchen einer durchstrukturierten Geometrisierung des Waldes entgegenzusteuern. Als Ort des Wunderbaren wird in romantischen Texten das Verhältnis von Realität und Phantastik ausgelotet, gleichwohl wird weder einseitig an einer Idyllisierung des Waldes gearbeitet noch die religiöse Dimension gänzlich aufgelöst. Diese wird vielmehr profaniert oder in den Bereich des Kunstreligiösen verschoben. Umcodierungen und ambivalente Bedeutungsnuancen dieser Art entziehen den Rezipient_innen romantischer Texte oftmals die klare Übersicht und verleihen der Waldnatur einen unerklärlichen, gar dämonischen Eindruck.

Ausgestattet mit den ambigen Signaturen des romantisch Wunderbaren und aufklärerisch Strukturierbaren bleibt der Wald auch im 19. Jahrhundert eine Art Kampfzone begrifflicher Oppositionspaare: Natur und Kultur, Naturwuchs und Zivilisation, *locus amoenus* und *locus terribilis*. Das Waldthema setzt sich auch noch im literarischen Realismus fort, wobei die romantischen Waldphantasien nun verstärkt mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit konfrontiert werden und in ein reges Austauschverhältnis zur Botanik, Forstwirtschaft und Ökonomie treten. In dem Maße, in dem der Wald in der Romantik als solipsistischer Gegenraum oder idyllischer Rückzugsort zur vernunftgesteuerten Aufklärung inszeniert wird, kann er in der Literatur des Realismus als Reflexionsort romantisch-märchenhafter Waldrefugien entdeckt werden. Bei all diesen Dynamiken sind Aufklärung, Romantik und Realismus mit Blick auf den Wald nicht als gegenläufige Tendenzen, sondern eher als Resultat und Fortsetzung einer permanenten Auseinandersetzung mit diesem Topos zu sehen (vgl. Schubenz 2020, S. 32).

2. *Granit*: Geschichte einer Seuche

Stifters Erzählwerk ist unter keinem klaren literaturgeschichtlichen Gesichtspunkt zu lesen, denn einerseits steht es im Zeichen der Nachfolge der Romantiker, zu deren Epigonen Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann und Jean Paul zählen, doch sowohl diese Zuordnung als auch klare Epochenzuschreibungen seiner Epik, etwa zum Realismus oder Biedermeier, haben sich als problematisch erwiesen. Insbesondere in Stifters mittlerer Werkperiode finden sich Themen, Motive und Erzählmuster, die ihn auch als einen Dichter erscheinen lassen, der dem Realismus nahesteht. Symptomatisch ist neben einem ausgeprägten Hang zur Naturdarstellung die Kontrastierung von Stadt und Land. Da die Erzählung *Granit* viele Eigentümlichkeiten von Stifters Prosa *in nuce* versammelt und der Wald sowohl in der Rahmen- als auch

der Binnenhandlung der Geschichte bedeutsam ist, steht dieser Text im Folgenden im Zentrum der Aufmerksamkeit. Darüber hinaus besitzt diese Geschichte einen höchst aktuellen Bezug, da sie, in eine Binnengeschichte eingebettet, eine Erzählung über eine Pandemie umfasst, die auf der ersten Erzählebene der Tröstung eines Kindes dienen soll.

Wie bei anderen Texten aus dem Erzählkomplex *Bunte Steine* handelt es sich bei *Granit* um eine »Kindergeschichte«, die allerdings nicht für Kinder geschrieben ist, sondern Kinder ins Zentrum der Erzählhandlung rückt. Stifter verfasste diese Erzählung bereits im Winter 1847/48 und sie erschien zunächst unter dem Titel *Die Pechbrenner in Vergißmeinnicht. Taschenbuch für 1849*, bevor er sie nach erheblichen Umarbeitungen mit dem Titel *Granit* der Erzählsammlung *Bunte Steine* voranstellte. Da sich die beiden Fassungen unterscheiden und in der zweiten Fassung drastische Elemente der Binnenhandlung zurückgenommen sind, soll, sofern nicht anders angegeben (Stifter 1982), der Erstfassung (Stifter 2005) gefolgt werden:

Als ich noch ein sehr kleiner Bube war, saß ich gerne auf dem großen viereckigen Steine, der auf unserer Gasse neben der Hausthür lag. Ich weiß nicht, wie alt ich damals war, aber das weiß ich, daß die Freude und Pein des Schulgehens und Lernens erst lange darnach anfang. (Stifter 2005, S. 1159)

Offenkundig blickt zu Beginn der Geschichte ein Ich-Erzähler zurück auf die Tage seiner Kindheit. Nach diesem topographischen Aufriss wird nicht das Kind, sondern dessen Wahrnehmung des Steins näher beschrieben:

Der Stein, auf dem ich so gerne saß, und auf dem manchmal Abends, wenn ich schon in meinem Bettchen liegen mußte, auch Bursche und Mädchen gerne saßen und Lieder sangen, hatte wohl an seinen Seitenflächen manche Rauigkeit und unebene Aushauungen, war aber an der obern Fläche von dem vielen Sitzen so glatt, wie eine feine kunstreiche Glasur. (Ebd.)

Damit setzt das Geschehen an einem konkreten Schauplatz ein, bei dem es sich um jenen Stein handelt, der für die Sammlung *Bunte Steine* titelgebend ist und der zugleich als Symbol familiärer Persistenz gilt. Während der homodiegetische Protagonist auf dem Stein sitzt, wird mit der Feststellung »[m]anchmal kam auch ein Mann, von seltsamer Art« (ebd., S. 1160) die zeitliche Dimension gefestigt. In weiterer Folge wird dieses iterative Erzählsegment einer singulativen Szene untergeordnet: »[E]inmal, da die Sonne ganz besonders schön schien« (ebd., S. 1161), fragt der fahrende Händler den Jungen, ob er seine Füße eingeschmiert haben wolle. »Ich saß nämlich mit durch die Zeit zu kurz gewordenen Höschen und mit bloßen Füßen auf dem Steine. Weil ich den Mann immer für eine Merkwürdigkeit gehalten hatte, und mich durch seine Vertraulichkeit geehrt fühlte, hielt ich beide Füße hin.« (Ebd., S. 1161) Nachdem der Mann die Füße des Kindes mit flüssigem Pech beschmiert hat, tritt der Junge in die gescheuerte Stube.

Nach dem fast märchenhaften Auftakt kommt es zu einer schmerzvollen »Wendung der Dinge« (ebd., S. 1162), denn das Kind wird von seiner Mutter des Hauses verwiesen. Der tiefe Schock über diese harte Bestrafung wird erst durch die Ankunft des Großvaters gemildert, der den Jungen zuerst gründlich säubert und anschließend auf eine Wanderung mitnimmt: »Wir gingen zuerst das kleine Hauswegelchen

über unserm Hügel hinab, dann auf dem gemeinschaftlichen Wege zwischen den Häusern dahin, wo hie und da zufällig Menschen standen und uns grüßten.« (Ebd., S. 1164) Auf dem Fußweg zum Nachbarort ergreift der Großvater ausgiebig das Wort, wobei seine Ausführungen zwei unterschiedliche Themenbereiche betreffen. Sie nehmen ihren Ausgang bei der Schilderung des landwirtschaftlichen Raumes, nehmen aber schließlich auch Bezug auf eine Pestepidemie, die sich einst in dieser Waldgegend zugetragen hat.

Diese in den Erzählszusammenhang eingespeiste Binnengeschichte handelt von einer Pechbrennerfamilie, die sich während dieser Pestepidemie in einen schwer zugänglichen Wald zurückzieht, um sich auf diese Weise vor einer Infektion zu schützen – dennoch kann die Familie dem Tod nicht entkommen. Nur einem Jungen gelingt es, aufgrund seiner topographischen Kenntnisse im Wald zu überleben. Nachdem er ein von der Pest heimgesuchtes Mädchen gerettet hat, finden sie gemeinsam den Weg aus dem Wald. Erst Jahre später begegnen sie einander wieder. Der Jüngling heiratet das Mädchen, das sich als reiche Erbin erweist. Mit diesem märchenhaften Schluss der Binnengeschichte fällt das Ende der Rahmenerzählung zusammen, da der Großvater mit dem Enkel zurückkehrt und die Mutter an das Bett des müden Kindes tritt, das am Ende der Erzählung räsoniert: »Ich fühlte das Alles, empfand, daß mir verziehen sei, und schlief völlig mit Versöhnungsfreuden, und fast Engelsseligkeit ein.« (Ebd., S. 1200)

In der Erstfassung findet sich ein wichtiges Erzählsegment, das Stifter in der Buchfassung getilgt hat, das aber in epidemiologischer Hinsicht Wichtiges zu bedenken gibt: Der Pechbrenner vertreibt hier eine hilflose Familie, die sich in den Hochwald verirrt hat. Anschließend wird diese jedoch vom Jungen versorgt, der dann scheinbar zum Überträger der Infektion wird und so seine eigene Familie ansteckt. Streng genommen lässt der Text offen, von wem die Infektion ausgeht, da die Pest zuerst bei den Pechbrennern ausbricht und dann erst bei der fremden Familie. Nachdem der Vater dies bemerkt hat, zieht er – wie die Mutter in der Rahmenhandlung – harte Konsequenzen. Noch bevor er den Sohn auf einem unwegsamen Felsen aussetzt, wo er auf den Tod warten soll, ermahnt er ihn:

Also siehst Du, Du schrecklicher, fürchterlicher Knabe [...], was du gethan hast. Du hast Deine Oheime ermordet, Du hast Deine Schwester ermordet, Du hast deine Brüder ermordet. Warum habe ich mich so abgesperrt? ich wollte nicht mich erhalten, ich bekomme die Pest nicht, weil ich zu stark bin, aber Euch wollte ich retten. (Stifter 2005, S. 1186)

Durch das Motiv des Hereintragens einer abstoßenden Substanz bzw. krankheits-erregenden Infektion durch einen Jungen und der anschließenden harten Bestrafung konvergieren in der Erstfassung die beiden Erzählebenen stärker. Nicht nur das Pechmotiv und die damit paronomastisch verbundene Pest binden Rahmen- und Binnenhandlung eng aneinander, sondern auch jene Orte im Wald, die von den handlungstragenden Figuren aufgesucht werden. Wie Parallelismen knüpfen die semantisch ähnlichen Signifikanten Pech/Pest, die beiden Steininformationen, auf denen eine schuldhafte Person ausgestellt wird, sowie die spiegelbildlichen Hauptfiguren die beiden Erzählstränge aneinander. All das legt die Lesart nahe, den

hart getadelten Jungen der Binnenhandlung als Reflexionsfigur auf den pechbeschmierten Jungen der Rahmengeschichte zu verstehen.

3. Der Wald als Rückzugsort

In *Granit* kommt der Waldlandschaft eine doppelte Funktion zu. Erzähltechnisch erfüllt der Spaziergang des Großvaters mit dem Enkelkind auf der extradiegetischen Ebene eine wichtige Rahmenfunktion. Das Gespräch eröffnet nämlich als narrativer Akt eine weitere diegetische Ebene, auf der die Pestgeschichte im Wald angesiedelt ist. Die zweite Funktion des Waldes besteht in der mehrschichtigen Bewältigung der überaus harten Bestrafung (vgl. Begemann 2015, S. 394 ff.). Die Geschichte von der Pest soll dem Kind auf der extradiegetischen Ebene Trost spenden. Damit ist der Raum der Rahmenhandlung eng an den Raum der Binnenhandlung gebunden, denn dort fungiert der Wald als Rückzugsort. Als Heterotopos, gleichsam als »Ort außerhalb aller Orte«, erfüllt der Wald für die Pechbrenner zunächst die Funktion einer gesellschaftlichen »Gegenplatzierung« (Foucault 1990, S. 39).¹ Ganz in diesem Sinne soll der Wald als infektionsfreies Arkanum einer Pechbrennerfamilie Schutz bieten, wird letztlich aber erzähltechnisch dekonstruiert. Damit ist am literarischen Text ein inhaltsorientierter – also: thematisch und motivgeschichtlicher – Wandel des Waldes zu erkennen, denn die einst romantische »Waldeinsamkeit« ist ebenso entkräftet wie das realistische Paradigma des Waldes als therapeutischer und pädagogischer Ort, das in anderen Texten Stiftern (*Der Hochwald*, *Der Waldsteig*, *Der Waldbrunnen*, *Witiko*, *Der Nachsommer*) eine wichtige Rolle spielt. Die räumliche und soziale Distanzierung (*social distancing*) der Pechbrenner im Wald glückt nicht, denn selbst im abgelegenen Hochwald gelingt die Abschottung vor dem Pesterreger nicht.

Während also auf der intradiegetischen Ebene der Rückzug in den Wald nicht gelingt, bleibt die Frage nach dem Trost dieser vom Großvater erzählten Geschichte offen. Diese Frage lenkt das Interesse nochmals auf die extradiegetische Ebene. Da für den hart bestraften Jungen die Harmonie mit der mütterlichen Welt zerbricht, kommt nicht erst dem großväterlichen Erzählakt, sondern bereits dem Gehen eine pädagogische Funktion zu. Wie so oft bei Stiftern fungiert das Gehen gar als Lernmodell (vgl. Geulen 2007), da das Subjekt beim Gehen eine Umsicht entwickelt, die es zu einer kenntnishaften Weltsicht befähigt:

»Was ist das dort?«

»Großvater, das ist die Alm«, entgegnete ich, »auf der im Sommer eine Viehheerde befindlich ist.«

»Und das weiter vorwärts?« fragte er wieder.

»Das ist der Huttenwald,« sagte ich.

»Und das rechts?«

»Das ist der Philippgeorgsberg und der Seewald.«

1 Heterotopien sind Orte, denen ein utopischer Impuls innewohnt, sodass sie als reale Orte mit der Faszination eines – wörtlich übersetzt – *anderen Ortes* ausgestattet sind. Daher können normale Topien, wie Wälder, durch kulturelle Rahmungen invertiert oder umfunktioniert werden.

»Und wieder rechts?«

»Der Blockenstein und der Sesselwald, und der Tussetwald, und mehrere.«

»Siehst du,« sagte der Großvater, »was das für große Wälder sind; sie sind viel größer als du ahnen kannst, und waren früher noch größer.« (Stifter 2005, S. 1167)

Das Aufzählen der Ortsnamen hat in dieser Szene durchaus etwas Befremdliches. Die angeführten Landmarken, zu denen im Verlauf des Gesprächs noch Begriffe aus dem Bereich von Flora, Fauna, Sozialem und Steuerrecht kommen, haben die Stifter-Forschung lange beschäftigt. Durch den Dialog kann das Kind über seinen ungerecht zugefügten Schmerz getröstet werden. Darüber hinaus kann das »Sehen und Benennen« der Wälder als eine »Einweisung ins Faktische« (Koschorke 1989, S. 3) verstanden werden. Indem der Großvater ein landschaftliches Element nach dem anderen abfragt, wird nicht nur in emotionaler Hinsicht gegenüber der traumatischen Dissoziation des Kindes ein kontinuierliches Gesprächsschema aufgebaut, sondern der Standort des Erzählens mit dem Blickhorizont der beiden Personen synchron geschaltet. Auf diese Weise wird ein Verfahren deutlich, bei dem ein Raum verzeichnet und gegliedert wird: Alm, Huttenwald, Philippgeorgsberg, Seewald, Blockenstein, Sesselwald, Tussetwald. Es geht eigentlich darum, dass Sprache eine ordnungsstiftende Funktion übernehmen kann, indem einzelne Landmarken hervorgehoben werden, die in weiterer Folge den Raum erschließen. Die Sprache dient also hier weniger dazu, Wirklichkeit mimetisch abzubilden, sondern legt vielmehr ein Distanz schaffendes Gitter über die Dinge (vgl. Koschorke 1989, S. 8). Sie wird so gesehen zu einem wichtigen Instrumentarium, um Orientierung in der Welt zu bieten.

4. Inokulation des unvermeidlichen Schicksals

Weil die Aktualität dieser Erzählung unzweifelhaft im epidemischen Geschehen situiert ist, soll ein abschließender Blick auf den Einsatz der Pestgeschichte gelenkt werden. Dort berichtet der Großvater seinem Enkel, dass bereits der Vater seines Großvaters die Geschichte erzählt habe:

Vor vielen Jahren in einer sehr schönen Zeit, da die Felder grüntem und die Blüten abgefallen waren – der Vater meines Großvaters hat es seinem Sohne oft erzählt; denn er hat in jener Zeit gelebt – ist eine schwere Krankheit von den entfernten Ländern hergekommen; man weiß nicht, haben sie die Menschen gebracht, ist sie durch die milde Frühlingsluft gekommen, oder haben sie die Winde und Regenwolken daher getragen; aber sie ist gekommen, und ist über alle Ortschaften hereingebrochen, die Du hier weit und breit gesehen hast, und über alle die, die wir wegen der vorstehenden Hügel nicht haben sehen können. (Stifter 2005, S. 1169)

Obwohl der Textpassus offenlässt, wie die Krankheit ins Land kam, werden die beiden Übertragungsmodelle kurz vorgestellt. Ob die »Menschen« die Überträger (Kontagium-Theorie) der Krankheit sind oder die »milde Frühlingsluft« (Miasma-Theorie), wird zwar thematisiert, spielt aber im Fortgang der Erzählung keine Rolle mehr. Festgehalten wird nur das Faktum – »aber sie ist gekommen« –, weshalb die Erzählung im Kontext einer Literaturgeschichte der Seuchen, zu deren promi-

nenten Texten beispielsweise *Die Pest zu London* (Daniel Defoe) oder *Die Pest* (Albert Camus) zählen, ins Hintertreffen gerät.

Auf der Folie einer Seuchengeschichte gilt das Interesse nochmals dem katastrophalen Verlauf der Dinge. Es ist erstaunlich, dass man dieser Geschichte nicht mit dem Konzept der *Katharsis* beikommt, da die Geschichte nicht auf eine ethisch-moralische Besserung angelegt ist. Christian Begemann hat zu Recht herausgearbeitet, dass sich die Erzählung eher mit Schillers Tragödienverständnis einer Akzeptanz des Unvermeidlichen verstehen lässt. Ganz im Sinne einer »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals« (Schiller 1993, S. 805) wird nicht die Reinigung der Affekte vordergründig, vielmehr sollen die Rezipient_innen in kleiner Dosis mit der unvermeidlichen Katastrophe konfrontiert und auf diese Weise »geimpft« werden. Ein entscheidender Unterschied zwischen Schiller und Stifter besteht nun aber darin, dass die »tragische Impfung« bei Schiller auf die Unzerstörbarkeit der moralischen Freiheit hinausläuft, wohingegen bei Stifter eine grundsätzliche Immunisierung gar nicht möglich erscheint. Desgleichen wird die eskapistische Dimension des Waldes, wie sie vor ihm noch bei den Romantikern zentral ist, kritisch hinterfragt.

Bei Stifter gehen die Konzepte des Waldes als Residualraum, als ein Raum kathartischer Reinigung oder als jener einer Akzentuierung der moralischen Freiheit nicht mehr auf. Gegen das Hereinbrechen des tragischen Schicksals hilft nur eine »allmähliche Gewöhnung an den Gedanken des Unvermeidlichen« – dieses Konzept entspricht dem, was im medizinischen Bereich »Mithridantismus« genannt wird und eine »Gewöhnung an Gifte durch Einnahme kleinster Mengen« (Begemann 2019, S. 79) meint.

5. Fazit

Die Ausführungen enden mit einem kleinen Plädoyer, jenen Autor wieder verstärkt in den Unterricht zu integrieren, für dessen *Nachsommer*-Lektüre bereits Friedrich Hebbel polemisch die Krone von Polen versprach. Das Etikett des Unzeitgemäßen wurde bereits zu Lebzeiten häufig mit dem Vorwand kombiniert, Stifter sei ein Poet des Diminutivs, der den »großen Menschheits- und Gesellschaftsfragen ausweiche« (Schneider 2017, S. 196). Diesem Verdikt einer mentalitätsgeschichtlichen Rückzugsbewegung lässt sich nur durch eine genaue Textlektüre begegnen. Ein *close reading* von *Granit* zeigt einen der »merkwürdigsten, hintergründigsten, heimlich kühnsten [...] Erzähler der Weltliteratur«, bei dem, wie Thomas Mann schreibt, »hinter einer stillen, innigen Genauigkeit eine Neigung zum Exzessiven, Elementarkatastrophalen, Pathologischen wirksam ist« (Mann 1967, S. 773). Die vom Großvater erzählte Pestgeschichte konturiert das Bild einer Welt, in der genau besehen blinde Gewalt herrscht. Doch diese Gewalt wird im Text nicht direkt versprochen, sondern bleibt lediglich »als etwas Irreduzibles bestehen« (Koschorke 1989, S. 8).

Liest man den Text genauer, so rückt die Wirklichkeit in ein eigentümliches Verhältnis zu ihrer narrativen Darstellung. Es verläuft ein schmaler Grat zwischen der narrativen Abbildung und einer Rückwendung der Erzählung in ihre Sprachgestalt

(vgl. Geulen 1992). Kennlich wird dies bei der Einweisung in die umliegende Topographie:

Auf der Fläche des Hutlandes ist außer den Steinen manches lockere Walderdreich, viele Bäume stehen darauf, und manches Wieslein ist da mit Graswuchs und mannigfaltigem Gebüsch. Vorne hat das Hutband einen Rand, der allmählich abfällt und zu der Tiefe des Seebaches hinunter geht, wo er schwarze Kugeln und Klötze rollt. (Stifter 2005, S. 1175)

In diesem Textpassus erzeugen die stimmhaften »l«-Laute gemeinsam mit den tiefen »a«- und hohen »u«-Vokalen ein Klangspiel, bei dem durch unterschiedliche Verben der Bewegung (»stehen«, »abfallen«, »gehen«, »rollen«) eine eigentümliche Akustik entsteht. An diesem Ausschnitt, der charakteristisch für Stifters Erzählstil ist, wird deutlich, wie die unscheinbare Natur in eine gleichförmige Sprache gebracht wird, die durch den parataktischen, enumerativen Satzbau zwischen Mimesis und textueller Selbstreferenz schwankt.

Entsprechend ambivalent erscheint der Wald in dieser Erzählung und wird auf den beiden Handlungsebenen unterschiedlich dargestellt. Während der Wald auf der extradiegetischen Ebene Gegenstand von Abfragespielen zwischen Großvater und Enkel ist und dabei kartographisch verzeichnet wird, wird er auf der intradiegetischen Ebene als Heterotopos vorgestellt, dessen räumliche Schutzfunktion dann allerdings zerbricht. Die Vorstellung eines Waldes, der selbst noch vor Krankheit und Tod schützen kann, wird außer Kraft gesetzt.

Das katastrophale Ende der Geschichte ist aber nicht als zielführend zu verstehen. Es kommt vielmehr darauf an, die Gefährdung allmählich zu integrieren, um sich daran zu gewöhnen. In der Erstfassung überlebt nur der Junge, der als Einziger auf eine hilfeschuchende Familie zugeht und ihr Essen bringt, während diejenigen, die sich vom Geschehen fernhalten, sterben.

Somit hat diese Erzählung einen starken »historischen Index«, der nicht nur besagt, dass etwas einer bestimmten Zeit angehört, sondern dass etwas – eine Epidemie oder gar Pandemie – »in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit komm[t]« (Benjamin 1982, S. 577). Die graduelle Eingliederung der gefährdenden Krankheit in die Gemeinschaft wäre demnach jene Möglichkeit, die Stifter seinen Rezipient_innen anbietet. Das Jetzt der Lesbarkeit von Stifters *Granit* bestünde im 21. Jahrhundert wohl in der Frage, wie man mit dem Schicksal unter den entsprechenden Bedingungen umgeht: Das Verfahren einer »kontrollierten Kontamination mit einer immunisierenden Dosis der Krankheit« (Begemann 2015, S. 419) wäre jener Ansatz, der sich vor dem medizinischen und ethischen Hintergrund diskutieren ließe. Aus didaktischer Sicht ist es symptomatisch, dass in *Granit* nur das Erzählen vom Katastrophalen heilsam ist, weil dadurch das Kind an die Welt gewöhnt wird, deren Vorsehung aufgrund der Epidemie nicht klar bestimmt ist. Signifikant ist jener Satz, mit dem der Ich-Erzähler die Geschichte beschließt:

Sonderbar ist es, daß ich mir die ganze Geschichte des Großvaters durch all die vielen folgenden Jahre gemerkt habe, daß ich aber heutiges Tages nicht weiß, ob die Pechspuren an dem Fußboden, die doch Alles eingeleitet hatten, weggegangen sein, oder nicht. (Stifter 2005, S. 1200)

Nicht die Dissoziation, die durch die mütterliche Aussetzung ausgelöst wurde, sondern das Erzählte als anthropologische Konstante und Form von Welterschließung dominiert letztlich die Erinnerung. Einzig durch den großväterlichen Erzählvorgang einer durchaus verstörenden Geschichte wird die zerstörte Ordnung des Enkelkinds restituiert.

Entscheidend sind zusammengefasst jene Irritationen, die die Lektüre des Textes *Granit* auch bei heutigen Leser_innen noch hervorrufen kann. Diese sowie die Komplexität des hier aufgezeigten verschachtelten Erzählens, die Wahl der Erzählverfahren, paronomastischen Verbindungen und Paradoxa können als Einspruch zu vorgefertigten Weltbildern und voreiligen Deutungsmustern gelesen werden.

Literatur

- BEGEMANN, CHRISTIAN (2015): Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum. Zu Stifters »Granit«. In: *IASL* 40, S. 390–419.
- DERS. (2019): Waldungen/Rodungen. Kulturation und Poetologie bei Adalbert Stifter. In: Giuriato, Davide; Schneider, Sabine (Hg.): *Stifters Mikrologien*. Berlin: J. B. Metzler, S. 223–253.
- BENJAMIN, WALTER (⁹1982): *Das Passagen-Werk*. Bd. 1–2. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- FOUCAULT, MICHEL (1990): Andere Räume. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig: Reclam, S. 34–46.
- GEULEN, EVA (1992): *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*. München: Iudicum.
- DIES. (2007): Stifter-Gänge. In: Gellhaus, Andreas; Moser, Christian; Schneider, Helmut (Hg.): *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau, S. 219–231.
- KLIMEK, SONJA (2012): Waldeinsamkeit. Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 53, S. 99–126.
- KOSCHORKE, ALBRECHT (1989): Das buchstabierte Panorama. Zu einer Passage in Stifters Erzählung »Granit«. In: *VASILO* 38, S. 3–13.
- MANN, THOMAS (1967): *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- SCHILLER, FRIEDRICH (⁹1993): Über das Erhabene. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Hanser, S. 792–808.
- SCHNEIDER, SABINE (2017): Epochenzugehörigkeit und Werkentwicklung. In: Begemann, Christian; Giuriato, Davide (Hg.): *Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. P. Metzler, S. 196–205.
- SCHUBENZ, KLARA (2020): *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*. Konstanz: Konstanz University Press.
- STIFTER, ADALBERT (1982): Bunte Steine. Buchfassungen. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe* 2/2. Hg. von Wolfgang Frühwald und Helmut Bergner. Stuttgart u. a.: Kohlhammer.
- DERS. (2005): Die Pechbrenner. In: Stifter, Adalbert: *Sämtliche Erzählungen nach den Erstdrucken*. Hg. von Wolfgang Matz. München: dtv, S. 1159–1200.
- ZECHNER, JOHANNES (2016): *Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie 1800–1945*. Darmstadt: WBG.

Joulia Köstenbaumer

Im russischen Märchenwald

Der Wald als mystischer, verwunschener Ort
am Beispiel des russischen Volksmärchens

Der Topos Wald ist in den russischen Märchen sehr populär und breit aufgestellt, häufig präsentiert sich der geheimnisvolle russische Märchenwald als Initiationszone: Durch Lebensgefahren und beinahe unlösbare Prüfungen wird der Hauptprotagonist, der sich an der Schwelle zwischen der geschützten Kindheit (Dorf) und dem gefährlichen Erwachsenenleben (Wald) befindet, auf die Probe gestellt, um herauszufinden, ob er ganz allein überlebensfähig ist. Im folgenden Artikel wird insbesondere auf den Sinn und den Ursprung der rituellen Sterbetradition im Sinne der Wiederauferstehung als starke, lebensfähige und weise Person, die sich selbst und andere zu retten und zu beschützen imstande ist, eingegangen.

Возле леса жить — голодному не быть.

(Beim Wald zu wohnen heißt niemals zu hungern)

Волков бояться! В лес не ходить!

(Wenn man Angst vor den Wölfen hat, soll man nicht in den Wald gehen)

Лес — богаче царя.

(Der Wald ist reicher als ein Zar)

Какой лес без чудес.

(Es gibt keinen Wald ohne Wunder)

Шел бы ты в лес, да там и исчез.

(Geh' in den Wald und verschwinde dort)

JOULIA KÖSTENBAUMER ist seit 2005 als Lektorin für Russisch am Institut für Slawistik der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt tätig. Interessensgebiete: Russische Volkskultur, Phraseologie, Mehrsprachigkeit. E-Mail: joulia.koestenbaumer@aau.at

Кто лес любит и знает, тому он помогает.
(Wer den Wald liebt und kennt, dem wird dort geholfen)
В лесу жить — лешим слыть.
(Wenn man im Wald lebt, wird man zum Waldgeist)
В лесу медведь, а в доме мачеха.
(Im Wald ist der Bär und zu Hause ist die Stiefmutter)
Русские пословицы
(Russische Sprichwörter)¹

Die oben angeführten russischen Sprichwörter geben die volle Vielfalt dessen wieder, was man unter dem Enigma »Wald« in der russischen volkstümlichen Kultur anzubieten hat. Der Wald wird als ein Ort verstanden, der vieles gibt, aber auch vieles nehmen kann: Einerseits kann er helfen und heilen, andererseits stellt er unüberwindbare – symbolische und reale – Gefahren dar. Wenn man im Wald verweilt und bereit ist, achtsam zu sein und die Gesetze dieses Ortes zu befolgen, dann wird man – nach harten Prüfungen – zum Teil dieses Waldes, eins mit der gefährlichen, aber faszinierenden Natur.

Der Topos Wald ist in den russischen Märchen sehr populär und breit aufgestellt. Der Wald übernimmt verschiedene Rollen, der Wald ist ambivalent und mehrdeutig. Zum einen ist er Ernährer und Beschützer, zum anderen birgt er viele Bedrohungen. Der Wald ist jedem seit frühester Kindheit vertraut, doch häufig wird er zur Initiationszone, wo man auf eine harte Probe gestellt wird und viele Prüfungen bestehen muss, um von dieser risikoreichen und gefährlichen Umgebung und ihren Bewohner_innen akzeptiert zu werden. Der russische Märchenwald ist wunderbar wandelbar und bietet viel Raum für Fantasie und Interpretation.

In seiner Arbeit *Märchenhafte Wurzeln der Science Fiction* unterteilt Mikhail E. Neelov die Rolle des Waldes in zwei Bereiche: Zum einen stellt der Wald eine wirtschaftliche Nutzzone dar, wo man lebensnotwendige Besorgungen erledigen, Beeren und Pilze sammeln, Holz schlägern, jagen etc. kann. Zum anderen ist der Wald geheimnisvoll, verwunschen, undurchsichtig. Er kann gut und böse sein, er kann helfen zu überleben und im nächsten Moment zeigt er sich von seinen gefährlichen Seiten (vgl. Neelov o. J.).

In einem der berühmtesten russischen Volksmärchen *Mascha und der Bär* (Abb. 1) geht Mascha, ein kleines Mädchen, das bei seinen Großeltern lebt, mit ihren Freundinnen in den Wald, um Beeren und Pilze zu sammeln:

Die Mädchen kamen in den Wald und fingen an Pilze und Beeren zu sammeln. Und Maschenka ging immer weiter hinter die Bäumchen, hinter das Gebüsch, und war ganz plötzlich weit weg von ihren Freundinnen. Als sie bemerkte, dass sie mitten im Walde alleine war, fing sie an ihre Freundinnen zu rufen, aber diese hörten sie nicht. (Bulatov 2008; Übersetzung J. K.)

1 <https://sbornik-mudrosti.ru/poslovicy-i-pogovorki-o-les/> [Zugriff: 7.3.2021], Übersetzung von Joulia Köstenbaumer.

Abb. 1:

Maschenka und der Bär (<https://kinderbox.ru/category/skazki/russkie-narodnye-skazki/page/2>; Zugriff: 17.4.2021)

**Abb. 2:**

Drei Bären (<https://bipbap.ru/kartinki-dlya-srisovki/risunki-karandashom-iz-skazki-tri-medvedya-27-foto.html>; Zugriff: 17.4.2021)



Der Wald bietet die Möglichkeit, sich zu versorgen, aber dabei darf man auf die dort verborgenen Gefahren nicht vergessen, man darf sich von der Freigiebigkeit des Waldes nicht überwältigen lassen und sollte immer auf der Hut bleiben, um sich nicht zu verlieren, denn wenn man nicht aufpasst, wird der Wald zum Feind.

So ähnlich ergeht es auch Maschenka² im Märchen *Drei Bären* (Abb. 2). Auch hier verläuft sich Mascha beim Beerenpflücken im Wald, lässt sich von dem reichlichen Angebot an Beeren ablenken und kann den Weg nach Hause nicht mehr finden, weil der Wald plötzlich dichter wird und jeder Baum dem anderen gleicht. Erst als das Mädchen erschreckt und verzweifelt am Ende seiner Kräfte ist, findet es eine Zuflucht, die aber viele Überraschungen bereithält.

In beiden Märchen kommen die Mädchen an der dichtesten Waldstelle zu einem kleinen Häuschen und betreten dieses. Hier beginnt ihr Abenteuer erst richtig, denn das, was weiter passiert, hat mit dem gewöhnlichen Leben nichts zu tun. Dort treffen sie auf einen Bären bzw. eine ganze Bärenfamilie, welche sich in der menschlichen Sprache verständigen und einen richtigen Haushalt führen.

Die Waldtiere sprechen in den russischen Volksmärchen die menschliche Sprache. Sie kommunizieren in dieser Sprache nicht nur miteinander, sondern können sich auch mit den Menschen verständigen und besitzen menschliche Charakterzüge. Sie sind klug und intelligent, geizig, mürrisch, nett, freundlich und können den Menschen helfen oder aber auch schaden. Grundsätzlich sind die Tiere aber sehr fair zu den Menschen und verzeihen ihnen ihr oft fehlerhaftes Verhalten ihnen gegenüber. Sie sind immer bereit, den Menschen eine zweite Chance anzubieten.

² Maschenka ist eine Diminutivform des russischen Mädchennamens Mascha, in seiner vollen Form Maria.

Manchmal machen Tiere selbst auch Fehler, sind aber bereit, für diese Fehler zu büßen und sie durch Dienst und Hilfe wieder gut zu machen. So wird dieses Phänomen von Ekaterina Gudkova in ihrem Artikel *Was symbolisieren Tiere in russischen Märchen?*³ erklärt:

Каждое племя охотников вело свою родословную от определенного животного или растения — тотема, который считался родным для каждого члена общины. Эта вера в зверей-покровителей легла в основу сказок о летающих конях, волках-помощниках и рыбах, исполняющих желания.⁴ (Gudkova o. J.a)

Das wird sehr deutlich im Märchen *Ivan, der Zarensohn, und der graue Wolf* (Abb. 3) in dem der Wolf Ivan, nachdem er dessen Pferd zerrissen hat, freiwillig Hilfe und Beistand bei der Suche nach dem magischen Feuervogel und der wunderschönen Prinzessin Elena anbietet, weil er sieht, dass Ivan über den Tod seines Pferdes untröstlich ist und nicht mehr weiterweiß. Der Wolf spricht nicht nur die menschliche Sprache, er besitzt auch viele magische Eigenschaften. Er kann sich in andere Tiere verwandeln, um Bösewichte auszutricksen und besitzt Fähigkeiten, die ihm helfen, das Böse und das Gute in den Menschen zu erkennen. Der Wolf ist treu und zuverlässig, klug und liebevoll. So kümmert er sich am Ende des Märchens sogar um die Kinder von Ivan und der wunderschönen Elena, nachdem der alte Zar verstirbt und Ivan auf den Thron kommt, um das Land zu regieren. Außerdem berät er Ivan darin, wie man mit seinen Untertanen umgehen sollte – nämlich gerecht und fair.

Im russischen Märchenwald ist sogar viel mehr möglich, wenn es um die Beziehung zwischen Mensch und Tier geht. So heiratet Ivan, ein anderer Zarensohn,



Abb. 3:

Ivan der Zarensohn, die wunderschöne Elena und der Graue Wolf (<https://creativealoud.com/belarus/4785>; Zugriff: 17.4.2021)

im Märchen *Frosch-Fräulein, die Zarentochter* («Царевна Лягушка»), ein Frosch-Fräulein, das sich nachts in ein wunderschönes Mädchen verwandelt und eigentlich eine Zarentochter ist, die von einem Bösewicht verzaubert wurde. Durch solche Beispiele wird deutlich, wie man auch bei Gudkova nachliest,⁵ wie stark und tief verwurzelt die Bindung zwischen den Menschen und den Tieren in der russischen Kultur ist.

Der russische Märchenwald ist nicht nur von Tieren besiedelt,

3 Vgl. <https://www.culture.ru/s/vopros/zhivotnyye-v-skazkakh/> [Zugriff: 15.2.2021].

4 »Jeder Jägerstamm führt seinen Stammbaum auf ein bestimmtes Tier oder eine bestimmte Pflanze zurück – ein Totem, das mit jedem Mitglied des Stamms verwandt war. Dieser Glaube an die Tiere, die einen beschützen, bildet die Basis der Märchen über fliegende Pferde, helfende Wölfe und Fische, die Wünsche erfüllen.« (Übersetzung J. K.)

5 Vgl. <https://www.culture.ru/s/vopros/zhivotnyye-v-skazkakh/> [Zugriff: 15.2.2021].

sondern er ist auch das Zuhause für viele andere magische Wesen. Diese sind keine Menschen und keine Tiere, sie sind Geister und Götter der Unterwelt, die viele magische Fähigkeiten besitzen und sich durch ihr auffälliges Aussehen und einen oft sehr schlechten Charakter auszeichnen. Sie sind launisch und leicht reizbar – mit ihnen darf man es sich nicht verscherzen, denn sie können zwischen den Welten wandern, sich in andere Wesen verwandeln, die Zukunft sehen, Zaubertränke kochen und vieles mehr und somit dem Menschen Schaden zufügen und ihn für ihre Zwecke verwenden. Eines haben sie alle gemeinsam: Sie sind für Menschen gefährlich und man muss viel Mut, Kraft und List aufbringen, um diese Wesen zu besiegen oder ihre Unterstützung zu erzwingen.

Eine der bekanntesten magischen Figuren der russischen Volksmärchen ist Baba Jaga, die als prototypische Vertreterin der Figur »Hexe« gelten kann. Sie verkörpert in vielen Märchen das Böse und stellt die Hauptgegnerin des Protagonisten dar. Eine ähnliche Figur trifft man auch im Märchengut anderer slawischer Völker, so Ekaterina Gudkova in ihrem Aufsatz *Wer ist Baba Jaga?*⁶:



Abb. 4:
Baba Jaga⁸ beim Eingang zu ihrer Hütte
(<https://teleprogramma.pro/stars/star-hist/455334>; Zugriff: 17.4.2021)

В русских сказках, преимущественно волшебных, часто фигурирует Ягая, Ягишна или Егибоба, у украинцев — Баба-Язя, у поляков — Бабоендза, у чехов и словенцев — Ежибаба. В праславянском языке словом *ęga* называются различные «гады», например змеи и ящерицы. Поэтому само имя сближает сказочного персонажа с обитателями Нижнего, подземного мира.⁷ (Gudkova o. J.b)

Baba Jaga sieht sehr abschreckend aus: Sie hat verfilzte graue Haare unter dem schmutzigen Kopftuch, kleine böse Augen, eine große Hakennase und einen zahnlosen Mund. Sie trägt Lumpen und hat einen üblen Geruch (Abb. 4). Außerdem hat sie ein Knochenbein. Oft wird berichtet, dass Baba Jaga schlecht sieht und deswegen das helle Licht meidet. Ihre Ohren funktionieren dafür aber umso besser und sie kann Geräusche hören, die sehr

6 Vgl. <https://www.culture.ru/s/vopros/baba-yaga/> [Zugriff: 15.2.2021].

7 »In den magischen russischen Märchen spielt oft Jagaja, Jagischna oder Jegiboba eine große Rolle – bei den Ukrainern – Baba-Jazja – bei den Polen – Baboendza – bei den Tschechen und Slowaken – Jezhibaba. Im Urslawischen gab es das Wort *ęga*, das verschiedene Reptilien, zum Beispiel Schlangen und Eidechsen umschrieb. Daher knüpft selbst der Name dieses Märchenwesens an die Bewohner der Unterwelt an.« (Übersetzung J. K.)

8 So wird Baba Jaga in einem der bekanntesten russischen Märchenfilme dargestellt. *Morozko* («Väterchen Frost») ist ein sowjetischer Musikfilm, der im Jahr 1964 im Gorky Zentralfilmstudio von Regisseur A. Rou gedreht wurde. Die Premiere fand am 24. März 1965 statt. (Übersetzung J. K.)



Abb. 5:
Hütte von Baba Jaga (<http://wordslan.ru/slavmif/jaga.php>; Zugriff: 17.4.2021)



Abb. 6:
Baba Jaga (<https://skazachok.com/baba-jaga-kostjanaja-noga-opisanie-geroja>; Zugriff: 17.4.2021)

weit entfernt sind (in den russischen Märchen »hinter den drei mal neun Ländern in dem drei Mal neunten Staat«).

Auch die Behausung der alten Dame verspricht dem Wanderer nichts Gutes. Sie haust in einer alten Holzhütte, die auf Hühnerbeinen steht und deren Eingang dem Wald zugewandt ist (Abb. 5). Die Hütte kann sich – beim Aufsagen eines bestimmten Spruches – mit der Tür zum Weg drehen und so einem Wanderer den Eingang in die Hütte gewähren. Um die Hütte ragt ein Zaun aus Menschenknochen empor, auf denen menschliche Schädel hängen. Auch die Sperrmechanismen sind aus menschlichen Körperteilen gebaut und als Schloss dient ein menschlicher Mund mit den Zähnen. Um sich so einem Haus nähern zu wollen, muss man sehr mutig sein. Dieser Mut wird von den Wanderern erwartet, denn die Holzhütte der Baba Jaga ist die einzige Bleibe weit und breit im dunklen, dichten und gefährlichen Wald.

Baba Jaga ist außerdem mobil: Sie besitzt einen fliegenden Riesenmörser, den sie mithilfe eines Besens lenkt (Abb. 6). Mit dem Mörser ist sie sehr schnell unterwegs und kann Sprünge in Zeit und Raum unternehmen. Ihre Mitbewohner sind in der Regel schwarze Katzen, Ratten, Fledermäuse und Spinnen. Sie kocht Zaubерtränke und verspeist hie und da gerne Menschen, wobei sie diese nicht unbedingt »riechen kann«, denn sobald sie einen Menschen in der Nähe ihre Behausung wittert, lässt sie ihren bekannten Spruch los: »Pfui, pfui, es ist der Menschengeruch!«

Baba Jaga ist nicht gewillt, dem Menschen zu helfen, sie will ihn verwirren, von seinem Weg abbringen oder gar verspeisen. In den meisten Märchen aber wird sie vom Hauptcharakter überlistet oder durch seine Überzeugungskraft und nette Art zum Helfen gezwungen. Manchmal gibt sie ihm einen oder mehrere Zaubergegenstände wie Äpfel oder rote Wollknäuel, die den richtigen Weg anzeigen, einen Spiegel, in dem man die Gefahr sehen kann, oder einen Zaubерtrank. Sie kann auch

Veränderungen am Wald vornehmen und den dichten Wald lichten oder mit ihren Zaubersprüchen die Bäume vom Weg entfernen, hin und wieder gibt sie dem klugen Wanderer auch helfende Tipps.

Die Ambivalenz dieser Märchenfigur ist somit ganz deutlich: Baba Jaga ist eine Grenzgängerin. Ihr Leben verläuft an der Grenze zwischen zwei Welten, der Welt der Lebenden und der Welt der Toten. In ihrer Hütte wird sie oft vom Hauptcharakter einer Erzählung (sehr oft ist das Ivan, der Zarensohn) liegend vorgefunden – ihre Nase stößt an der Decke an, ihr Knochenbein an der Wand. Vladimir Propp⁹ merkt in seinen Werken an, dass diese Lage an die Position eines Toten im Sarg erinnert: Es ist wenig Platz, es ist dunkel. Das Knochenbein ist das Bein eines Skeletts – das ist ebenfalls ein Indiz dafür, dass Baba Jaga sowohl der Welt der Lebenden als auch der Unterwelt angehört. Diese Grenze zwischen den beiden Welten befindet sich irgendwo an einer dichtbewachsenen Waldstelle, die von außen sehr schwer erreichbar ist, die aber jeder der Protagonisten früher oder später, zufällig oder gezielt findet. Um hinter die Grenze der Welt der Lebenden durchzudringen, muss sich der Protagonist einen Zugang zur Hütte verschaffen und Baba Jaga überlisten. Denn dort, auf der anderen Seite des Hauses, liegt die Welt der Toten, die Initiationszone: Wie bei den Urslawen üblich, muss man ein Sterberitual durchmachen, um kräftiger, erwachsener und erfahrener zurückzukehren und nicht mehr verwundbar zu sein. Propp definiert die Rolle des Waldes in den Märchen so:

Лес в сказке вообще играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев.¹⁰ (Propp 1998, S. 151)

Bereits das Betreten der Hütte gestaltet sich sehr kompliziert, denn man muss einen Zauberspruch kennen, um die Hütte mit der Vorderseite zum Weg zu drehen: »Hütte, Hütte, dreh dich mit der Hinterseite zum Walde und mit der Vorderseite zu mir!« Wenn dieser erste Schritt gelingt, dann schafft man den Sprung zur Grenze – ins Haus von Baba Jaga, deren Absicht es ist, den Protagonisten zu kochen und zu verspeisen und ihn keinesfalls in den geheimen, verzauberten Wald auf der anderen Seite zu lassen. Hier ist dann die ganze List des Protagonisten gefragt, um Baba Jaga umzustimmen und für sich zu gewinnen. Wenn es ihm jedoch gelingt, dann bekommt er von ihr wertvolle Tipps, wie man im gefährlichen Wald zurechtkommt, wem man vertrauen kann und wen man am besten meidet, oder sogar Wegweiser, Zaubersprüche und neue Zauberfähigkeiten.

Außer Baba Jaga leben im russischen Zauberwald viele andere böse Geister, die dort ihr Unwesen treiben. Einer der wichtigsten unter ihnen ist Leschij – der Wald-

9 Vladimir Jakovlevitsch Propp (1895–1970), russischer Folklorist, Autor von mehreren wissenschaftlichen Werken über das russische Märchen. Eines seiner bekanntesten Werke ist *Morphologie des russischen Märchens* (1928), das auch auf Deutsch erschienen ist (Propp 1972); vgl. <https://www.livelib.ru/author/103728-vladimir-propp> [Zugriff: 5.3.2021].

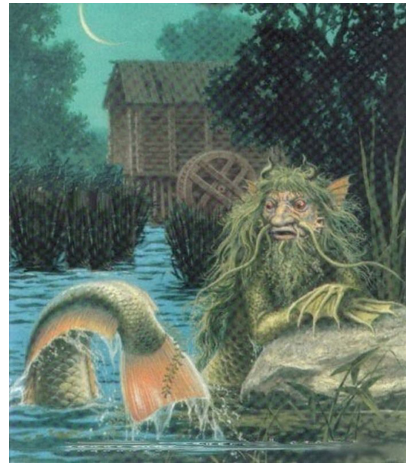
10 »Der Wald im Märchen spielt die Rolle einer zu überwindenden Barriere. Der Wald, in dem sich der Protagonist befindet, ist undurchsichtig. Er ist eine Art Netz, das die Fremden aufhält.« (Übersetzung J. K.)

Abb. 7:

Leschij – der Waldgeist, oft als lebender Baum bewachsen mit Moos dargestellt
 (<https://vesiskitim.ru/2020/10/17/157459-imeniny-duxa-xranitelya-lesa-leshego-otme-chayutsya-17-oktyabrya-ego-biografiya-i-istoriya>; Zugriff: 17.4.2021)

**Abb. 8:**

Vodjanoj mit dem Fischkörper
 (<https://br.pinterest.com/pin/580119995732079466>; Zugriff: 17.4.2021)



geist, der verschiedene Stimmen nachahmen kann, sich in Bäume und Moore verwandeln kann und somit die Wanderer verwirrt und auf falsche Wege bringt (Abb. 7). Leschij ist nur für die gefährlich, die ignorant, arrogant und nicht gewillt sind, das Altbekannte umzusetzen und Neues zu lernen. Leschij ist mit Baba Jaga verbunden. Ihre Beziehung ist äußerst kompliziert: Sie können beste Freunde sein, aber manchmal kämpfen sie auch gegeneinander.

Eine äußerst interessante Figur ist Vodjanoj – der Wassergeist. Der Wassergeist (Abb. 8) wird als jahrhundertealter, etwas gelangweilter launischer Greis mit einem Fischkörper dargestellt, der in Waldgewässern haust. Mit seinen Bosheiten versucht er, sich Unterhaltung zu verschaffen, um sich bei Laune zu halten. Er ist sehr einsam und sehnt sich nach den Abwechslungen des Lebens. Da er zu diesen keinen Zugang hat, macht er den seltenen Wanderern das Leben schwer. Aber auch er ist nicht abgeneigt zu helfen, wenn er in seinem Gegenüber das Gute erkennt und dessen Charakterstärke spürt.

Der Wassergeist kann boshaft und dreist sein. Er kann dem Protagonisten das Liebste nehmen und in die dunklen Tiefen des Waldgewässers entführen. So wird im Märchen *Varvara, die Schöne mit dem Zopf* (Abb. 9) das schöne Mädchen Varvara, die Verlobte von Ivan, vom Wassergeist mitgenommen und gezwungen, ihn zu heiraten. Da muss Ivan seinen ganzen Mut zusammennehmen, um in die Tiefe des Gewässers zu springen und Varvara mit Hilfe seiner Wald- und Wasserfreunde, die er bei seiner Reise in die Unterwelt kennenlernte, zu befreien. In diesem Märchen bleibt der Wassergeist uneinsichtig, verliert aber den Kampf um Varvara – sogar seine Zauberkünste helfen ihm nicht, denn Ivan ist mutiger, schlauer



Abb. 9:

Die schöne Varvara mit dem Zopf und der Wassergeist¹¹ (<https://www.pinterest.ph/pin/347340189990947092/?d=t&mt=signup> [Zugriff: 17.4.2021])

und netter, kann neue Freunde gewinnen und Varvara retten. Hier wird ein typischer Vorgang des Erwachsenwerdens durch Sterberituale dargestellt, indem Ivan und Varvara ins Reich der Toten geholt werden und gestärkt zurückkehren.

Der dreiköpfige Drache Zmej Gorynytsch, der das Waldterritorium bewacht, Väterchen Frost – der berühmte Wintergeist – oder Koschej Bessmertnyj, der unsterbliche Knochenmann, der den Tod verkörpert, sind alle da, um den Protagonisten der russischen Volksmärchen das Leben zu lehren, indem sie diese herausfordern und ihnen – in einem schweren Kampf auf Leben und Tod – die Stirn bieten.

Wie man sieht, wird der freundliche Märchenwald, der für die Protagonisten Schutz und Freude in ihrer Kindheit bedeutete, in ihrer Jugend zu einem fremdartigen, gefährlichen Terrain, zu einer Art Initiationszone, welche viele Prüfungen und Überraschungen für sie bereithält. An der Schwelle zum Erwachsenwerden geht der Protagonist von zuhause weg. Dafür kann es viele Gründe geben: Es kann eine Aufgabe sein, gestellt vom Vater, vom Zaren oder einer anderen Autoritätsperson, die Suche nach der Liebe oder die Rettung der oder des Geliebten, das Sammeln neuer Lebenserfahrungen aufgrund der bevorstehenden Machtübergabe an den jungen Protagonisten oder der Hass einer Stiefmutter. Um die gestellte Aufgabe zu bewältigen, muss der jeweilige Protagonist aus der gewohnten Umgebung weggehen, sich den Herausforderungen stellen, ein Sterberitual durchleben und als unverwundbarer Held mit gereiftem Charakter zurückkehren.

Die Tradition des Sterbens und Auferstehens oder des Hinuntersteigens in die Unterwelt und die Rückkehr daraus nimmt, wie bereits erwähnt, ihren Anfang bei unseren Vorfahren, die an die Geister der Unterwelt glaubten und gewisse Rituale in ihrer Kultur hatten, bei denen der vermeintliche Tod als Reifungsprozess verstanden wurde. Eine damals gültige Überzeugung war jene, dass die Berührung mit dem Jenseits dem jungen Erwachsenen Stärke, besondere Fähigkeiten und Unsterblichkeit verleiht. Diese Denktradition wird in den Märchen fortgesetzt. Der Protagonist muss in der fremden Umgebung der Unterwelt – dargestellt durch den dichten, gefährlichen Wald – bestehen, indem er unmögliche Aufgaben löst, sich in

¹¹ *Die Schöne Varvara mit dem Zopf* ist ein sowjetischer Märchenfilm, der im Jahr 1969 vom Regisseur A. Rou nach den Motiven des russischen Volksmärchens im Gorky-Filmstudio gedreht wurde. Die Premiere war am 30. Dezember 1970; vgl. <https://ru.wikipedia.org/wiki/варвара-краса-длинная-коса> [Zugriff: 5.3.2021].

Selbstlosigkeit übt und andere rettet. Dadurch gewinnt er immer mehr an Stärke und wird mit dem Gefahrenort Zaubervald immer vertrauter. Das gibt ihm die Gewissheit, dass er mit allen Schwierigkeiten zurechtkommt und fähig ist, richtige Entscheidungen für sich und die anderen zu treffen. Die Initiationsabenteuer des Protagonisten können im Märchen sehr lange dauern – es ist eine richtige Lebensschule, die oft einige Jahre in Anspruch nimmt. In zahlreichen Überlieferungen wird erwähnt, dass viele Stiefeln aufgetragen, zahlreiche Wälder, Berge und Meere überquert werden mussten, bevor der Protagonist überhaupt erst an das Ziel seiner Reise kommt.

Der Zaubervald mit seinen zahlreichen Tieren, vielfältigen Geistern, bedrohlichen Gefahren, die hinter jedem Baum lauern, ist der perfekte Ort für die größte Prüfung des Lebens. Er bietet eine Fülle an Aufgaben, die man lösen muss, um weiterzukommen und das Ziel zu erreichen. Durch diese Aufgaben, die anfangs oft unlösbar erscheinen, wird diese fremdartige Umgebung mit der Zeit vertrauter, weil die Protagonisten sich den Herausforderungen des Waldes stellen und gezwungen sind, neue Wege zu beschreiten, um die vielen Rätsel lösen zu können. Dabei sind sie auf sich allein gestellt und es kommt ausschließlich darauf an, wie sie sich in den jeweiligen Situationen anstellen. Wenn sie zu den falschen Mitteln greifen, dann werden sie bestraft, dann können sie keine weiteren Schritte unternehmen und müssen manchmal sogar sterben, um danach wieder aufzuerstehen. Dann bleibt der Märchenwald mit seinen Geheimnissen für die betreffende Figur noch eine Weile verschlossen. Wenn man aber offen und ehrlich, aufgeschlossen und fröhlich die Aufgaben erledigt, sich beraten lässt und zuhören kann, dann erschließen sich dem Protagonisten ungeahnte zauberhafte und magische Tiefen des geheimnisvollen verwunschenen Ortes namens »russischer Märchenwald«.

Literatur

- BULATOV, MICHAEL A. (2008): *Ljubimye skazki*. Smolensk: Rusič.
- GUDKOVA, EKATERINA (o. J.a): *Kul'tura. [Was symbolisieren Tiere in russischen Märchen?]*. Online: <https://www.culture.ru/s/vopros/zhivotnyye-v-skazkakh/> [Zugriff: 15.2.2021].
- DIES. (o. J.b): *Kul'tura. [Wer ist Baba Jaga]*. Online: <https://www.culture.ru/s/vopros/baba-yaga/> [Zugriff: 15.2.2021].
- NEELOV, MIKHAIL E. (o. J.): *Volšebno-skazočnye korni naučnoj fantastiki*. Online: <http://proxy.coollib.net/b/237369/read> [Zugriff 12.2.2021].
- PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVITSCH (1972 [1928]): *Morphologie des russischen Märchens*. München: Carl Hanser.
- DERS. (1998): *Morfologija volšebnoj skazki. Istoričeskije korni volšebnoj skazki*. Moskva: Labirint.
- Sbornik narodnoj mudrosti*. Online: <https://sbornik-mudrosti.ru/poslovicy-i-pogovorki-o-lese/> [Zugriff: 7.3.2021].

Johannes Odendahl

Prophetische Vögel und entsorgte Hexen

Waldmotive in der musikalischen Romantik

Das Motiv des Waldes hat nicht nur die Literatur, sondern gelegentlich auch die Musik der Romantik inspiriert. Schumanns *Waldszenen* beispielsweise versuchen sich dabei nicht an der mimetischen Abbildung eines Naturraums, sondern entwerfen subjektive Stimmungsbilder. Der Wald erscheint hier als eine zwielichtige Sphäre, die dem meditativ Lauschenden Momente spiritueller Sinngebung verspricht. Ein solches Ineinander von Verrufenheit und sakraler Erhebung findet sich auch in Waldmotiven der deutschen romantischen Oper. Während das Döster-Dämonische in C.M. von Webers *Freischütz* zuletzt aber verdrängt wird, erscheint es in Wagners *Siegfried* produktiv gewendet und sublimiert; in Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel* schließlich wird der weihewoll-deutsche Wald strikt vom Störfaktor der Hexe getrennt und bereinigt.

1. Einleitung: Wie klingt der Wald, wenn er nicht schweigt?

Wenn der Epoche der Romantik eine besondere Nähe zum Wald im Sinne einer naturhaft-ursprünglichen, zugleich mystisch überhöhten Sphäre nachgesagt wird; wenn andererseits die Musik als romantische Kunstform par excellence gilt: Dann sollte man annehmen, dass sich Werke der musikalischen Romantik bevorzugt mit

JOHANNES ODENDAHL ist Universitätsprofessor für Didaktik des Unterrichtsfachs Deutsch an der Universität Innsbruck. Zu seinen Arbeits- und Forschungsschwerpunkten gehört: literarisches und ästhetisches Verstehen, literarisches Lernen in intermedialen Kontexten (Musik und Literatur, Film, Literaturverfilmung), populäre deutschsprachige Musik im Unterricht.

E-Mail: johannes.odendahl@uibk.ac.at

Waldmotiven befassen, jedenfalls die tonmalerischen Stücke dieser Zeit. Zwar führt das *Lexikon Programmusik* (Schneider 1999, S. 338 ff.) tatsächlich unter dem Stichwort *Wald* auf gut drei Seiten eine ansehnliche Zahl von Kompositionen auf, nicht wenige davon aus dem 19. Jahrhundert; dabei handelt es sich aber häufig um eher versprengte Fundstücke oder, bei prominenteren Werken, um solche, deren Bezug zum Wald nur aus beiläufig mitgeteilten Paratexten ersichtlich wird. Nicht zu finden sind jedenfalls Reißer des sinfonischen Repertoires wie *Der Zauberlehrling*, *Die Moldau* oder *Romeo und Julia*.

Entgegen den Erwartungen (und sozusagen ganz seinem Wesen gemäß) scheint der Wald eher ein Schattendasein unter den Bildgebern romantischer Programmusik zu führen. Dies mag damit zusammenhängen, dass er nicht erst seit der Romantik vor allem als Ort der Stille, der inneren Einkehr und des Zur-Ruhe-Kommens konzipiert wurde; das ideelle *Schweigen im Walde* wirft aber für tonmalerische Ambitionen zunächst nur wenig ab. Der mimetische Ertrag, welchen Komponisten des 19. Jahrhunderts dem Wald abzulauschen pflegten, beschränkt sich so in der Regel auf ein Waldesrauschen (vom Laub herrührend oder von Fließgewässern), auf Vogelstimmen und, sogar bevorzugt, auf Jagdhorngeschmetter – wodurch wiederum ein kultureller Bereich ins Spiel kommt.

2. Der Wald in Schumanns *Waldszenen*: Projektionsraum der Seele mit doppeltem Boden

Auch Robert Schumanns Zyklus von neun Charakterstücken op. 82 für das Klavier mit dem Titel *Waldszenen* (Abb. 1) – der als eines der wenigen kanonisierten Instrumentalwerke mit ausdrücklichem, sogar ausschließlichem thematischem Bezug zum Wald ins Auge fällt – bedient sich, insofern er überhaupt klangmalerisch verfährt, dieser schmalen Palette akustischer Assoziationen. Insbesondere das stilisiert angedeutete Waldhorn lässt sich des Öfteren vernehmen – raumgreifend im markigen 6/8-Takt des *Jagdliebes*, knapp aufgerufen in den triolisch geschmetterten Repetitionsfiguren in *Jäger auf der Lauer*, möglicherweise (wie Peter Jost bemerkt: Jost 1989, S. 236) auch schon im Eröffnungsstück *Eintritt* als Hornquinten in der linken Hand, wenngleich untypisch zart im Pianissimo, angedeutet. Mit ein wenig Phantasie und gutem Willen lassen sich in denselben Anfangstakten die wellenhaften Sekundfiguren als klanglich gemaltes Waldesrauschen verstehen; damit hat es aber mit der gängigen Topik beinahe schon sein Bewenden. Die flüchtig hingetupften gebrochenen Akkorde, mit denen sich der *Vogel als Prophet* vernehmbar macht, würde man jedenfalls kaum als Vogelgesang identifizieren, solange man nicht den Titel kennt (was auf instruktive Weise Christian Thorau in einer kleinen Studie mit Musikstudierenden nachgewiesen hat; vgl. Thorau 2008, S. 85 ff.) – wie überhaupt zu vermuten steht, dass Schumanns Zyklus ohne Kenntnis seiner programmatischen Benennung gar nicht als Schilderung einer Waldlandschaft aufgefasst werden dürfte.

Charakterstücke sind die neun Piecen eben vor allem insofern, als sie Empfindungen und atmosphärische Stimmungen charakterisieren. Schumann war



Abb. 1:
Robert Schumann: *Waldscenen*, op. 82,
Titelblatt der Erstausgabe von 1850,
Lithographie, 27 x 34 cm. Vorlage:
Schumanns Handexemplar im
Robert-Schumann-Haus in Zwickau.
Reporo-Foto: Markus Greschuchna
(Jost 1989)

erklärter Gegner einer allzu mimetisch verstandenen, penibel tonmalerischen musikalischen Programmatik;¹ für ihn »bildet die Musik nicht die Außenwelt ab, sondern die im Innern ausgelöste Empfindung« (Gerstmeier 1982, S. 79). Auch in den *Waldscenen* interessiert sich der Komponist offenbar eher für das subjektive Erleben einer als »Wald« apostrophierten Sphäre denn für ein empirisch vorfindliches Gehölz. Mit dieser Schwerpunktsetzung passt er sich aufs Genaueste in eine künstlerische Praxis ein, die Susanne Scharnowski für die Romantik insgesamt geltend gemacht hat:

Die Natur der Philosophen, Maler und Literaten [...] ist immateriell, entweder religiöses Zeichensystem, allgemeines Prinzip [...] oder aber ferner, schemenhafter Projektions- und »Resonanzraum der Seele«. So erklärt sich, dass Naturschilderungen in Prosa und Lyrik der Romantik von Novalis bis Eichendorff so blass und allgemein bleiben. Naturerscheinungen werden meist nur generisch benannt, als Wald, Bach, Fluss, Fels, Berg, Hügel, Baum oder Vogel; etwas genauer bestimmt wird in der Regel nicht die Beschaffenheit des Naturphänomens, sondern höchstens die Wirkung auf die menschliche Psyche [...]. (Scharnowski 2019, S. 25)

1 Vgl. seine berühmt gewordene verächtliche Äußerung anlässlich der Kritik Ludwig Rellstabs an seinen *Kinderszenen* op. 15: »Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es -: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung« (zit. nach von Irmer 1953, S. 4).

Als *Projektions- und Resonanzraum der Seele*, nicht als *Naturschilderung*, ist zweifellos auch Schumanns Wald-Tableau zu verstehen. Darin erscheint der Wald vor allem als ein genuin romantischer, utopischer »Nicht-Ort«; oder, um noch einmal mit Scharnowski zu sprechen, als »ein mit ästhetisch-religiösen Sehnsüchten und Erlösungshoffnungen durchsetztes ›Nicht-Hier‹ und ›Nicht-Jetzt‹« (ebd., S. 33). So heißt es in dem zwischenzeitlich von Schumann für den ganzen Zyklus vorgesehenen, kurz vor der Drucklegung wieder gestrichenen Motto aus dem Gedicht eines gewissen Gustav Pfarrius:

Komm mit, verlaß das Marktgeschrei,
Verlaß den Qualm, der sich dir ballt
Um's Herz, und atme wieder frei,
Komm mit mir in den grünen Wald!
(Zit. nach Jost 1989, S. 288)

Welche Eigenschaften lassen sich aber Schumanns musikalisch-poetischem Wald positiv zuschreiben? Wie schon erwähnt, wird dort gejagt, aber sozusagen nur am Rande, nämlich im zweiten und im vorletzten Satz (*Jäger auf der Lauer*, Nr. 2; *Jagdlied*, Nr. 8). Einmal betreten (*Eintritt*, Nr. 1), finden sich im Wald *Einsame Blumen* (Nr. 3), deren Betrachtung von stiller Beschaulichkeit geprägt erscheint (vorherrschend *Dur*, gehendes Tempo, *piano*). Eine düster-dämonisch umraunte Seite zeigt der Wald hingegen in Stück Nr. 4, *Verrufene Stelle*. Die vorangestellten Zeilen aus einem Gedicht Hebbels – einziges von Schumann im Druck belassenes Motto – klären darüber auf, dass eine dort vorfindliche Blume ihre blutrote Farbe nicht dem Sonnenlicht verdankt – bis dorthin dringt die Sonne gar nicht –, sondern Zeugnis von einer früheren Gewalttat gibt. Auch hier werden aber musikalisch weder Blumen gemalt noch gar Morde illustriert; auch das dunkelste Stück des Zyklus beschränkt sich darauf, eine entsprechende Stimmung zu evozieren. Als musikalische Mittel hierzu wären zu nennen: das vorherrschende *Pianissimo*, die jähe Schärfe der insistierenden Doppelpunktierungen, die an harten Vorhalten und Dissonanzen reiche Moll-Harmonik oder auch das düster pochende, an einen Totenmarsch gemahnende Motiv, wie es ab Takt 7 einsetzt. Die *Fröhliche Landschaft* (Nr. 5) ist dann ebenso wie die *Herberge* (Nr. 6) von einer durchweg heiteren respektive betulichen Stimmung geprägt, bevor der *Abschied* (Nr. 9) vom Walde sich in versöhnlicher Sentimentalität aussingt.

Ein genaueres Augenmerk verdient fraglos das Stück Nr. 7, *Vogel als Prophet*, dem von jeher eine besondere Wertschätzung von ausführenden Künstlern wie vom Publikum entgegengebracht wurde (vgl. Jung-Kaiser 2008, S. 71) und das in besonderem Maße auch die Musikwissenschaft beschäftigt hat.² Das ursprünglich diesem Stück beigegebene Motto stammt aus Eichendorffs Gedicht *Zwielicht*, es ist

2 Im von Ute Jung-Kaiser herausgegebenen Sammelband *Der Wald als romantischer Topos* finden sich zu diesem Stück gleich drei sich aufeinander beziehende Beiträge (vgl. Jung-Kaiser 2008; Thorau 2008; Ickert 2008).

dessen (von Schumann leicht modifizierte) Schlusszeile »Hüte dich! Sei wach u[nd] munter!« (zit. nach Jost 1989, S. 285).³ Entsprechend vage und unstet wirkt denn auch die Grundstimmung des A-Teils, der nach einem kurzen, aber semantisch gewichtigen Intermezzo beinahe wörtlich wiederholt wird. Die Studierenden aus Thoraub oben erwähnter Untersuchung schreiben dem A-Teil – ohne den programmatischen Titel des Stücks zu kennen – unter anderem gestische Qualitäten wie »fragend, suchend, [...] rufend, zögernd, lauschend, schwankend, (be)trunken« zu, aber auch »beschwingt, drehend, tänzelnd, leicht, funkelnd, aufgeregt«; die Zuschreibung »gehen und stehen, Perspektive u. Position wechselnd« (Thorau 2008, S. 86) kommt der Vorstellung eines hüpfenden Vogels am nächsten. Beherrscht werden die Assoziationen also vom Eindruck der Ambivalenz, des Unsteten, Flatterhaften und Ungewissen. Es würde an dieser Stelle zu weit gehen, diese Assoziationen im Detail auf die musikalische Faktur zurückzuführen. Nur so viel sei gesagt: Der A-Teil lässt sich als Walzertanz mit beschwingter Drehfigur hören, der aber fortgesetzt durch Generalpausen zerrissen wird, wodurch sich ein stockender, lauschender, irritierter und irritierender Gestus ergibt. Hinzu kommen, gleich zu Beginn und insbesondere auf den betonten Zählzeiten, gedehnte akkordfremde Vorhalte, die immer wieder zu scharfen Dissonanzen führen und die harmonische Orientierung erschweren. Die extrem zurückgenommene Dynamik – vorherrschend ist das Pianissimo, unterbrochen nur von wenigen akzenthaften Schärfungen – steuert das Ihrige zum irrlichternden Grundcharakter bei.

Dem kurzen Mittelteil, ebenfalls im Piano bzw. Pianissimo gehalten, wird hingegen gemeinhin ein »choralartige[r] Eindruck« zugeschrieben (Jung-Kaiser 2008, S. 74); Jung-Kaiser hat zudem auf dessen motivisch-harmonische Verwandtschaft mit dem *Dona nobis pacem* aus Schuberts As-Dur-Messe hingewiesen (vgl. ebd., S. 76 ff.). Versteht man den *Vogel als Propheten*, dann hält dieser offenbar eine quasi-religiöse Botschaft für den Eingeweihten bereit. Hinter der Unwägbarkeit der Naturlaute – und damit im Zentrum der natürlich-ursprünglichen, vor- und außersprachlichen Sphäre, die der Wald repräsentiert – steht offenbar die Möglichkeit einer spirituellen Erfahrung, die nicht weniger als eine metaphysische Tröstung, ja die Aussicht auf Frieden und innere Versöhnung (*Dona nobis pacem*) verheißt. Wie flüchtig diese Dimension freilich ist, erhellt aus der Tatsache, dass der Choral des Mittelteils sehr bald wieder in die fremden Vogellaute umschlägt, nachdem er, verschoben in eine entferntere Tonart und mit linkem Pedal klanglich fast substanzlos gemacht, noch einmal wie entrückt angeklungen ist. Dass er nicht die solide, sozusagen glaubensfeste Geradlinigkeit eines Luther-Chorals mitbringt, ergibt sich allein aus seiner eigenwillig auftaktigen Faktur sowie aus der auch hier vorherrschenden Neigung zu Vorhaltsbildungen und Imitationsfiguren – musikalischen Kennzeichen, die ihn wiederum an die Struktur des A-Teils koppeln und somit die innere Verwandtschaft beider Teile (vgl. Thorau 2008, S. 93 ff.), deutbar als Naturlaut und dessen hellhörige Auslegung, betonen.

3 Original: »Hüte dich, bleib' wach und munter!« (Zit. nach Jost 1989, S. 285)

Der Wald aus Schumanns *Waldszenen* ist also insgesamt einer, der mit wenigen klangmalerischen Pinselstrichen – Jagdhornblasen und Vogellaut, allenfalls angedeutetes Waldesrauschen – mimetisch skizziert wird, in der Hauptsache aber als ein *Projektionsraum* (Scharnowski 2019) angelegt erscheint, in welchem seelische Empfindungen wie Einkehr, meditative Versenkung oder auch freudige Aufgeräumtheit ihren Platz finden. Gewissermaßen von außen trägt eine anzunehmende Perspektivfigur mit der Jagdlust eine kulturell bestimmte, umtriebige, auch aggressive Energie in die Waldsphäre hinein; in seinem wesenhaften Zentrum aber ist es andererseits der Wald als Gegen-Ort diskursiver Ordnungen, der durchaus dämonisch-zwielichtiger Natur ist, der aber – wenn diese Deutung erlaubt ist – demjenigen, der sich mit einer lauschenden Offenheit auf ihn einlässt, Erfahrungen spiritueller Sinngebung zu vermitteln bereit ist.

3. Streifzüge durch den (deutschen) Wald auf der Opernbühne

Wenn es eingangs geheißen hat, dass sich die Musik der Romantik eher beiläufig dem Bildbereich des Waldes widmete, so muss diese Aussage auf die reine Instrumentalmusik beschränkt werden. Im deutschsprachigen Kunstlied der Epoche finden sich derart zahlreiche Bezüge (immer dann nämlich, wenn im Liedtext von Waldmotiven die Rede ist), dass dieses Genre hier gar nicht erst in Betracht gezogen werden soll. Ein zumindest kursorischer Blick lohnt sich aber auf deutschsprachige Opernwerke der Romantik. Dabei wird sich zeigen, dass die klangmalerischen Topoi der Waldbeschreibung, wie sie in Schumanns Charakterstücken mehr oder weniger deutlich nachzuweisen waren – Waldesrauschen, Vogelgesang bzw. -flattern, Hörnerschall –, sich in den drei exemplarisch ausgewählten Bühnenstücken wiederfinden lassen – und zwar durchweg mit größerer mimetischer Plastizität. Dieser Zuwachs an klangmalerischer Bestimmtheit liegt fraglos an den grundverschiedenen Möglichkeiten der Opernbühne, musikgebundene Denotate aufzurufen: Während Schumann bei seiner Instrumentalkomposition auf Paratexte angewiesen bleibt, um den Bezug zum Bildbereich »Wald« anzudeuten, ist auf dem Theater der Wald – idyllisch, verlockend oder finster-dämonisch – sinnlich präsent. Man sieht, was geschieht – und bekommt dadurch den Schlüssel für handgreifliche Bedeutungszuschreibungen.

3.1 Webers *Freischütz*: verdrängte Wolfsschlucht-Dämonie

Carl Maria von Webers Singspiel *Der Freischütz*, 1821 in Berlin uraufgeführt, gilt gemeinhin als Erstlingswerk der deutschen *Romantischen Oper*; als solche wurde es auch ausdrücklich vom Komponisten apostrophiert. Das Libretto von Friedrich Kind greift auf eine Sagen- und Schauergeschichte zurück, die im Jägermilieu des 17. Jahrhunderts angesiedelt ist. Um die Förstertochter Agathe ehelichen zu können, muss der Jägerbursche Max sich bei einem Probeschießen vor breitem Publikum als sicherer Schütze erweisen. Aus begründeter Versagensangst – zuletzt hat Max gar nicht mehr getroffen – vertraut er sich seinem Gesellen Kaspar an und

lässt sich darauf ein, mit ihm zusammen sogenannte Freikugeln zu gießen. Diese treffen fast immer das gewünschte Ziel; manche aber werden teuflisch abgelenkt, denn hinter dem Spuk steht natürlich eine dämonische Macht, hier verkörpert durch einen gewissen Samiel. So sind die Freikugeln auch ausschließlich um Mitternacht bei Vollmond »im tiefen Wald – bei der Wolfsschlucht« (Weber, *Der Freischütz*, S. 71) zu gießen, einer »[f]urchtbare[n] Waldschlucht, größtenteils mit Schwarzholz bewachsen« (ebd., S. 83). Im verblendeten Vertrauen auf die siebte dieser Freikugeln läuft Max schließlich Gefahr, seine eigene Braut Agathe zu erschießen, doch glücklicherweise nimmt sich ein hochgeachteter, weiser Eremit zuletzt seiner an und wendet die Angelegenheit doch noch zum Guten; für Max, nicht für Kaspar.

Wie aus der knappen Inhaltsangabe ersichtlich, ist die Opernhandlung auf sehr klare Oppositionsstrukturen hin angelegt. Es gibt eine helle und heile Sphäre, repräsentiert durch das einfache Jägervolk und speziell die Förstertochter Agathe, sowie einen dunklen, dämonischen Bereich, dem sich Kaspar verschrieben hat und dem auch der brave Max zu verfallen droht. Spirituelle Leitgestalten sind einerseits der weise Eremit, andererseits der finstere Samiel. Von Interesse für unseren Kontext ist nun, dass die heile Welt, die der Jäger und erst recht die der Bauern, eigentlich nur in der Nähe und außerhalb des Waldes angesiedelt ist. Die volkstümlichen Massenszenen zu Beginn und am Ende des Singspiels sind auf einem »Platz vor einer Waldschenke« (ebd., S. 13) bzw. in einer offenen, »romantisch schöne[n] Gegend« mit »fürstlichen Jagdgezelte[n]« (ebd., S. 117) positioniert – also allenfalls am Waldrand in einem kulturell erschlossenen Umfeld. Wenn es aber in den Wald geht, dann gleich in den tiefen, finsternen, gespenstischen der Wolfsschlucht. Diese Oppositionsstruktur spiegelt sich nun in der Musiksprache der Oper wider: Das Jagdgeschmetter in Dur mit Hornquinten gehört zu den Jägern, die finstere Wolfsschlucht-Sphäre aber – und damit letztlich der Wald überhaupt – dem Teufel. In Form des *Samiel-Motivs* klingt diese düstere Gegen-Welt erstmals leitmotivisch in der Ouvertüre an (Takt 25 ff.), gekennzeichnet durch ein fahles Pianissimo mit Streicher-Tremoli und einer expressiv gedehnten Seufzerfigur, insbesondere aber durch den verminderten Septakkord mit raunend pochenden Paukenschlägen; einen Akkord nämlich, der sich aufgrund seiner harmonischen Indifferenz und seines strukturbestimmenden Tritonus-Intervalls, welches auch als *diabolus in musica* verschrien ist, konventionell der Zuschreibung zu einer dämonischen Sphäre besonders anbietet. Während des Freikugelgießens in der Wolfsschlucht finden sich dann die gängigen musikalischen Wald-Topoi gleichsam in finsternes Licht getaucht wieder: Nachtvögel werden in ihren Flug- und Hüpfbewegungen lautmalerisch nachgeahmt; das Waldesrauschen wächst sich, pervertiert sozusagen, in einer durchgängigen Steigerung der Lautstärke und des Tonumfangs zum Orkan aus; selbst Hörnerschall ist scheppernd zu vernehmen, der aber diesmal vom »wilde[n] Heer« (ebd., S. 100) herrührt und Tritonus statt braver Quinten bläst.

Im *Freischütz* erscheint der tiefe Wald so durchweg als eine dämonische Sphäre, die denn auch zum guten Schluss gemieden, verdrängt und beiseite gelassen wird. Allerdings: Der Eremit und »fromme Klausner« (ebd., S. 137) dürfte seine Eremitage

– Genauer ist darüber nicht zu erfahren – nirgendwo sonst als eben im Wald haben, er ist also gewissermaßen ein Wald-Heiliger; und diese Vertrautheit mit der wild-ursprünglichen Natur ist es wohl auch, die ihn überhaupt dazu autorisiert, Max vor allem Volk dessen Sündenfall zu vergeben. Als positive Gegenfigur zu Samiel – ihm ist das Es-Dur als Parallele zum c-Moll der Wolfsschlucht-Wildnis zugeordnet – verkörpert er somit zuletzt doch etwas ganz Analoges zum sakralen Glutzentrum aus Schumanns *Vogel als Prophet*, indem er noch hinter der dämonischen Verworfenheit als sinngebende Instanz hervorscheint.

3.2 Wagners *Siegfried*: sublimierte Waldwildnis

Es ist gelegentlich bemerkt worden (vgl. etwa Ickert 2008, S. 101 f.), dass Schumanns Charakterstück *Vogel als Prophet* eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit mit einer berühmten, um einiges später entstandenen Opernszene aufweist: dem *Waldweben* aus dem zweiten Akt von Richard Wagners 1876 uraufgeführter Oper *Siegfried*. Auch dort singt und weissagt ein Vogel; auch dort schlägt der Naturlaut in eine sprechende Offenbarung um. Der junge Siegfried »streckt sich« gerade »behaglich unter der Linde aus« (Wagner, *Siegfried*, S. 181) und lauscht dem »Waldweben« (ebd., S. 184) über ihm, das in zarten, vielstimmig flirrenden Wechselbewegungen mit schmalen Ambitus sehr klangsinnig illustriert wird. Unter den einsetzenden Vogelstimmen fällt ihm eine besonders auf, die er sogar mit einem auf die Schnelle geschnitzten Blasrohr zu imitieren versucht, um mit dem Urheber zu kommunizieren. Als dies misslingt, bläst er stattdessen sein mitgeführtes Waldhorn, und zwar so markant, dass er den schlafenden Riesen und Lindwurm Fafner weckt. Siegfried, der vor nichts und niemandem Angst hat (bevor er Brünnhilde kennenlernt), tötet diesen nach kurzem Kampf mit seinem Schwert und schmeckt Drachenblut. Nun kann er mit einem Mal die Vogelstimme verstehen und wird von dieser darüber belehrt, welche besonderen Schätze der vom Drachen gehütete Hort enthält. Zudem ist er nun in der Lage, hinter den Worten des intriganten Mime, der mittlerweile wieder zu ihm gestoßen ist, dessen mörderische Absichten herauszuhören – woraufhin es ihm ein Leichtes ist, auch diesen mit seinem Schwert niederzustrecken. Vom Vogel weiters darüber informiert, wo und unter welchen Umständen die schlafende Brünnhilde zu finden sei, verlässt er den Wald auf dem Weg zu weiteren sieghaften Taten.

Sehr ausgeprägt und markant finden sich hier die schon bekannten musikalischen Topoi der Walddarstellung wieder: das Wald-»Weben«, der Hörnerklang, die Vogelstimme. Wiederzufinden ist aber auch die musikalische Sphäre des Samiel: Der Drache Fafner steht diesmal für das bedrohlich-düstere, wenn auch vielleicht nicht eigentlich dämonische Moment (dafür erweist er sich als zu leicht überwindbar). Sein musikalisches Kennzeichen ist, analog zum Samiel-Motiv, der Tritonus in tiefer Lage vor drohenden Streichertremoli. Die kühne Überwindung dieses Waldwesens und der Genuss des Drachenblutes ermöglichen es Siegfried nun aber, sich die tief verborgene Weisheit der Natur und des Waldes zunutze zu machen – denn indem er die Waldsphäre in ihrer finstersten Ausprägung

gemeistert und inkorporiert hat, offenbart sie ihm, was ihm zuvor verborgen bleiben musste. Wieder agiert hier ein *Vogel als Prophet*, nur diesmal noch wesentlich treusorgender und mit zuverlässigerer, weniger fragiler Botschaft. Die Vermischung, das Ineinander eines tief verstörenden und eines spirituellen Bereichs, den der Wald in seinem Innersten aufschließt, ist auch hier gegeben, wie bei Schumann und in gewisser Weise auch im *Freischütz*. Wenn aber dort die Dämonie der Wolfsschlucht zuletzt gemieden und verdrängt wurde, so wird hier die Weisheit des durch Drachenblut zum Sprechen gebrachten Vogels urbar gemacht. Der Wald verbirgt sich und seinen spirituellen Kern nicht sogleich wieder wie bei Schumann, er wird auch nicht als Reich des Bösen ausgegrenzt wie im *Freischütz*; was er zu bieten hat, wird vielmehr höchst pragmatisch sublimiert und genutzt.

3.3 Humperdincks *Hänsel und Gretel*: der gesäuberte Wald

Der Wagner-Enthusiast und -Epigone Engelbert Humperdinck entwarf seine Erfolgsoper *Hänsel und Gretel* (1893 uraufgeführt) ohne Frage in intimer Kenntnis des *Waldwebens* aus Wagners *Siegfried*. Das Libretto des *Märchenspiels*, welches seine Schwester Adelheid Wette verfasste, erinnert in seiner klaren Oppositionsbildung hingegen zunächst ein wenig an Webers *Freischütz*. Da gibt es zum einen eine gute, lautere, kleinbürgerlich-heile Sphäre – diejenige nämlich der Titelfiguren mitsamt ihren beiden Elternteilen; denn anders als in der Grimm'schen Vorlage ist die Mutter durchaus nicht böse gesonnen oder verstößt gar aus Hartherzigkeit die Kinder; sie schickt sie nur zum Erdbeersuchen in den Wald, unwissend um die Gefahr, die ihnen dort droht. Wo nämlich der Wald am tiefsten ist, am Ilstein, wohnt die *Knusperhexe* in ihrem verführerischen Lebkuchenhaus, ihrerseits Repräsentantin der dämonischen Sphäre: »vom Teufel selber hat sie Gewalt« (Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, S. 62). Betrachtet man das Libretto und die musikalische Faktur der Oper genauer, zeigt sich allerdings, dass der Wald nicht eigentlich teilhat an der Welt des Bösen; nicht von ungefähr hat die Mutter ja ganz arglos gehandelt, als sie die Kinder in den Wald schickte, und muss sich erst von ihrem Mann über die Existenz und die fatalen Ernährungsgewohnheiten der Hexe (diese steckt Kinder in den Ofen und bäckt daraus Lebkuchen) aufklären lassen. Wette-Humperdincks Wald an sich ist gut, wäre nur die Hexe nicht.

Dies zeigt sich insbesondere in der musikalischen Gestaltung einer Szene aus dem ersten Akt, da sich die Geschwister, Erdbeeren sammelnd, im Wald verirren. Verlockt vom wiederholten Kuckucksruf – wieder ist es ein Vogel, durch den sich der Wald artikuliert – verlieren sie den Sinn für ihre Aufgabe (der Mutter Erdbeeren zu bringen) und schließlich auch die Orientierung; als die Dämmerung einfällt, haben sie sich hoffnungslos verlaufen. Bald befällt sie Panik, das Kuckucksmotiv tönt ihnen als geisterhaft-vielstimmiges Echo entgegen, Gretel glaubt im Dämmerchein »weiße Nebelfrauen« wahrzunehmen, die »winken und drohend schauen« und sie zuletzt, Erbkönig gleich, sogar *anzufassen* scheinen (ebd., S. 89), bei alledem spart die Orchestermusik nicht an Mitteln dramatischer Zuspitzung, bis mit einem Mal: Beruhigendes geschieht. Kein gräuliches Wesen holt sie zum Teufel, nein, der

»kleine Sandmann« (ebd., S. 91) wird sichtbar, der den Kindern in allem Liebreiz und unter harfenheller D-Dur-Begleitung Schlaf in die Augen streut. Und als die Geschwister dann ihr Nachtgebet gesprochen und sich zur Ruhe gelegt haben, versammeln sich vierzehn Engel um sie her, ihren Schlaf weihevoll zu bewachen, von den Orchesterklängen des Aktfinales hymnisch verklärt.

Was ist hier geschehen? Wette und Humperdinck greifen den Topos einer zwielichtigen, vom unartikulierten Vogellaut bestimmten Waldsphäre auf, die dann zur spirituellen Tröstung sich versprachlicht und sogar zur sakralen Weihe weitergeführt wird. Nur, dass das dämonische Moment hier bloß der Gegenstand einer ganz unbegründeten Furcht, ja Täuschung bleibt. Als es dann im zweiten Akt mit der bösen Knusperhexe doch noch Gestalt gewinnt, ist bereits deutlich geworden, dass diese Hexe der sakralen Waldsphäre gar nicht eigentlich angehört. Das macht, dass sie schließlich von den Kindern so beherrscht entsorgt werden kann: Man stößt sie in den Ofen, »zu End' der Graus, [...] der Spuk ist aus« (ebd., S. 160 f.); und sofort, ohne nur einen Moment des Innehaltens über den doch eigentlich auch grausigen Feuertod der Hexe, setzt in heiterstem Jubel der »Knusperwalzer« (ebd., S. 160) ein. Als dann auch noch die vielen vormals zu Lebkuchen erstarrten unglücklichen Kinder wieder zum Leben erweckt worden sind, »durchdringt« »laut der Jubelruf den Wald« (ebd., S. 169) – und zwar einen Wald, wie er sein soll: sauber, fröhlich, weihevoll und hexenfrei. Wenn im *Freischütz* die dämonische Sphäre der Wolfsschlucht zuletzt gemieden und verdrängt wurde; wenn im *Siegfried* verruchte Energien des Waldes überwunden, genutzt und sublimiert erschienen: So wird das Dämonische des Humperdinck'schen Waldes ganz einfach liquidiert. Es geht am besten ohne Hexe, sagt der innige Gebetsschluss der Oper.

Wie viel diese die Natur und den Wald purifizierende und semantisch begradigende Wendung mit einer fragwürdigen Tendenz der Heimatbewegung des späten 19. Jahrhunderts zu tun hat, einen Heimat- und Naturraum völkisch-national zu überformen (vgl. dazu allerdings ausgesprochen differenziert Scharnowski 2019, S. 56 ff.), ist hier nicht zu entscheiden. Dass Humperdinck in seiner Wagner-Nachfolge nicht frei von antisemitischen Ressentiments war, darf allerdings auch nicht verschwiegen werden (vgl. Raab 1994, S. 34 ff.). In ihrer musikalischen Zeichnung hat die Hexe jedenfalls nichts vom tief Verstörenden der Samiel-Gestalt; das ihr zugeordnete Leitmotiv des Hexenritts wirkt eher ein wenig derb, fast rustikal. Mit ihrem egoistisch-unklugen Gebaren gleicht sie vielmehr Siegfrieds Ziehvater Mime: Beide sind linkisch-böse, fast ein wenig lächerlich und von aufstrebender deutscher Jugend leicht zu überwinden.

4. Ausblick

Die zuletzt angedeutete politische Lesart des Märchenspiels mag ein wenig weit führen. Festzuhalten bleibt, dass der in Webers Oper noch so tief bedrohliche Wald auf der Opernbühne des späten 19. Jahrhunderts offenbar seinen Schrecken verloren hat und kulturell domestiziert erscheint. Das 20. Jahrhundert nun hat eine Entwicklung zeitigt, in deren Verlauf eher der Wald vor dem Menschen als dieser

vor dem Wald geschützt zu werden verdient; was Wald-Musiken ganz anderen Charakters wie etwa Gerhard Rühms »Hörstück *Wald, ein deutsches Requiem*« (Saxer 2008, S. 275) hervorgebracht hat. Dies allerdings wäre der Gegenstand einer gesonderten Beschäftigung.

Literatur

- GERSTMEIER, AUGUST (1982): *Die Lieder Schumanns. Zur Musik des 19. Jahrhunderts*. Tutzing: Schneider.
- ICKERT, BERND (2008): Vogel als Prophet – gespielt und gedeutet. In: Jung-Kaiser, Ute (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. Bern: Peter Lang, S. 99–105.
- VON IRMER, OTTO (Hg., 1953): *Robert Schumann: Kinderszenen. Opus 15. Album für die Jugend. Opus 68*. München-Duisburg: Henle.
- JOST, PETER (1989): *Robert Schumanns »Waldszenen« op. 82. zum Thema »Wald« in der romantischen Klaviermusik*. Saarbrücken: SDV.
- JUNG-KAISER, UTE (2008): Vogel als Prophet – Stimme der unberührten Natur, des Fremden, des (Aller-)Heiligsten? In: Dies. (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. Bern: Peter Lang, S. 71–81.
- RAAB, ARMIN (1994): Engelbert Humperdinck – ein Epigone Wagners? In: *Hundert Jahre Hänsel und Gretel von Engelbert Humperdinck*. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M.
- SAXER, MARION (2008): O-Ton-Rauschen. Der Wald in der akustischen Kunst und Klangkunst der Moderne. In: Jung-Kaiser, Ute (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. Bern: Peter Lang, S. 269–282.
- SCHARNOWSKI, SUSANNE (2019): *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses*. Darmstadt: WBG.
- SCHNEIDER, KLAUS (1999): *Lexikon Programmusik*. Bd. 1: *Stoffe und Motive*. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- THORAU, CHRISTIAN (2008): Vogel als Prophet als Musik – eine offene Metapher aus Robert Schumanns Waldszenen op. 82. In: Jung-Kaiser, Ute (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. Bern: Peter Lang, S. 80–99.

Klavierauszüge

- HUMPERDINCK, ENGELBERT (o. J.): *Hänsel und Gretel. Märchenspiel in drei Bildern von Adelheit Wette*. Klavierauszug mit unterlegtem Text von R. Kleinmichel. Mainz u. a.: Schott.
- WAGNER, RICHARD (o. J.): *Siegfried*. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl. Frankfurt/M. u. a.: Peters.
- WEBER, CARL MARIA VON (o. J.): *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen*. Klavier-Auszug nach dem Autograph der preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Hg. von Kurt Soldan. Frankfurt/M. u. a.: Peters.

Andreas Hudelist, Nicola Mitterer

Der Wald als Fluchtpunkt und Widersacher in Marlen Haushofers *Die Wand* und Julian Pöslers gleichnamigem Film

[E]s ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken.
(Haushofer 1993, S. 152)

Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht Marlen Haushofers Prosatext *Die Wand* aus dem Jahr 1963 und dessen Verfilmung unter der Regie von Julian Pöslers aus dem Jahr 2012. Die Geschichte einer Frau, die von einem Tag auf den anderen ganz auf sich gestellt im Wald leben muss und dabei durch eine Glaswand von der vormals zivilisierten Welt getrennt ist, erzählt die alte Geschichte vom Kulturwesen Mensch und seinen inneren wie äußeren Bezügen zur Natur, insbesondere zum Wald. Die unterschiedlichen Entstehungszeitpunkte von Text und Film sowie die Eigengesetzlichkeiten des jeweiligen Mediums machen einen Vergleich zu einem intertextuell und intermedial bezugsreichen, lohnenden Unterfangen. Der Wald als Ort der Zuflucht sowie Bedrohung steht im ersten Teil des Beitrags im Vordergrund, während im zweiten Teil auch thematische und motivische Querverbindungen zu Haushofers Roman *Wir töten Stella* herausgearbeitet werden, der ebenfalls von Julian Pöslers verfilmt wurde.

Die Verbundenheit von Wald und Film lässt sich bis zum Beginn der Erfindung des Kinematographen zurückverfolgen. Im Jahr 1900 veröffentlichte Georges Méliès

ANDREAS HUDELIST ist Senior Lecturer am Institut für Germanistik an der Karl-Franzens-Universität Graz. Seine Forschungs- und Lehrschwerpunkte sind: Ästhetik, Memory Studies sowie Film-, Medien- und Literaturdidaktik. E-Mail: andreas.hudelist@uni-graz.at

NICOLA MITTERER siehe Seite 10.

den Kurzfilm *Le rêve du radjah ou La forêt enchantée*. Der Wald dient darin als Ort des Traumes und ermöglicht eine magische Handlung. Méliès verstand es schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt, die narrative Qualität des neuen Mediums Film zu inszenieren und versetzte das Publikum mit einfacher Stop-Motion-Technik in Erstaunen.

Die Geschichte des Kurzfilms ist schnell erzählt: Ein Rajah schläft nach der erfolglosen Jagd nach einem Schmetterling ein und erwacht in einem Wald. Hier bewegen sich Stühle, er wird von einer Schar Frauen verfolgt und ein Baum, den er ausreißen möchte, verwandelt sich in ein Monster. Egal, was der Rajah anfasst, der Wald bleibt für ihn ein zauberhafter, aber auch bedrohlicher Ort, aus dem er mit dem Polster kämpfend erwacht, um sich nach Bewusstwerdung und Resignation wieder hinzulegen. Der Topos Wald wird in diesem Kurzfilm unter anderem durch einen sich verwandelnden Baum als ein Ort der Bedrohung und des Fremden vorgestellt, der in der Darstellung als Traumsequenz suggeriert, dass hier alles möglich sei. Gary Rhodes stellt, der Theorie Edward Saids folgend, kritisch fest, dass der Orient in diesem Szenario als »das Andere« filmisch zum Eigenen, also zur Projektionsfläche der okzidentalischen Phantasien gemacht wird (vgl. Rhodes 2018, S. 258). Durch den Film wird das Andere als Bedrohung damit ausgeschaltet und, den eigenen Vorstellungen gemäß, normiert.

Die Pionierin des narrativen Films (vgl. Feig 2020, S. 111) Alice Guy-Blaché thematisiert mit ihrem 1912 veröffentlichten Film *Falling Leaves* in der Darstellung eines Baumes ebenfalls Zauberhaftes, nämlich eine magische Heilung. Die an Tuberkulose erkrankte Figur Winifred erfährt zunächst, dass sie den Herbst nicht überleben werde, wobei der Hausarzt die Familie auf dramatische Weise darüber informiert: »Wenn das letzte Blatt vom Baum gefallen ist, wird sie verstorben sein« (Guy-Blaché 1912, 00:03:35). Ihre jüngere Schwester Trixie hört das Gespräch mit an und überlegt, wie sie helfen kann. Als sie in der Nacht zum Baum vor der Tür geht, beschließt sie, die heruntergefallenen Blätter einzusammeln und mit einer Schnur auf den Baum zurückzuhängen. In diesem Moment kommt ein Arzt vorbei, der ein neues Mittel gegen Tuberkulose gefunden hat und nun durch seine Neugier von der erkrankten Schwester erfährt. Das Mittel wird Winifred schließlich verabreicht und bald darauf geht es ihr sichtlich besser.

Die hier in aller Kürze vorgestellten Filme haben in gewisser Weise die filmische Inszenierung und das semantische Potential des Waldes paradigmatisch festgelegt. In den meisten Filmen, in denen der Wald nicht nur als Kulisse eingesetzt wird, oszilliert dieser Topos noch heute zwischen den zwei konträren Vorstellungen eines – potenziell bedrohlichen – unbekannten und eines heilsamen, zauberhaften Ortes, der den Menschen wieder mit seinen ursprünglichen Kräften in Verbindung setzen kann. Dabei lässt sich feststellen, dass der Wald als Schauplatz in späteren Filmen tendenziell dafür genutzt wird, Widersprüchliches zu vereinen, so dass wir als Zuseher_innen diesen sowohl mit Ruhe und Heilung, beziehungsweise einer heilen Welt, als auch mit Chaos, Krieg und Tod zu assoziieren gewohnt sind. Dies soll in

weiterer Folge exemplarisch an der Literaturverfilmung *Die Wand* (2012) und deren Bezugstext¹ veranschaulicht werden.

1. Der Wald als Grenze. Das Überleben an der Schwelle zwischen Natur und Kultur als Zentrum der Erzählung in schriftlicher und filmischer Darstellung

Marlen Haushofers Roman *Die Wand* erschien 1963² und alle Aussagen der Autorin deuten darauf hin, dass ihr die Arbeit an diesem Roman nicht schwergefallen ist (vgl. Strigl 2000, S. 247 ff.). Die Bedeutsamkeit der Landschaft und damit auch des Waldes in dieser Geschichte mag dafür ein Grund gewesen sein, denn Marlen Haushofer suchte ohnehin gerade dort nach dem Stoff ihrer Erzählungen: »Meist gehe ich von Landschaften, Häusern, Steinen, Pflanzen und Tieren aus, häufig auch von Traumerlebnissen« (zit. nach ebd., S. 248).³ Ganz anders erging es Jahrzehnte später dem Regisseur Julian Pölsler, dessen Film *Die Wand* 2012 erschien, nachdem sich die Niederschrift des Drehbuchs über sieben Jahre lang hingezogen hatte. Dieser Zeitraum war offensichtlich notwendig gewesen, um einen Stoff verfilmen zu können, dessen Dichte und Bedeutungsvielfalt sich der Übertragung in Bilder zunächst einmal strikt zu widersetzen schien. Tatsächlich halten es Leser_innen des Buches meist für unwahrscheinlich, dass man diesen handlungsarmen, an Reflexionen reichen und metaphorisch stark aufgeladenen Text, der sich durch die Ich-Form gänzlich ins Bewusstsein einer Figur zurückzieht, in das Medium Film übertragen kann. Die filmische Gestaltung durch Pölsler gesteht dann auch ein, dass sie ohne den Text nicht auskommt, zahlreiche Passagen werden von den wortgetreuen Voice-over-Lesungen von Romanauszügen der Hauptdarstellerin Martina Gedeck getragen, die sich ausschließlich schreibend mit sich selbst und vielleicht zu Beginn auch einer zumindest für sie nicht mehr wahrnehmbaren menschlichen Mitwelt verständigt, einem Gegenüber also, an das sie zunehmend weniger glaubt. Diese adressat_innenlose Kommunikation erhält dabei in Buch und Film eine lapidare Begründung:

-
- 1 Die fundamentalen Unterschiede, die Film und Literatur prägen und beide als eine eigene Kunstform ausweisen, die ihren je unterschiedlichen Codes entsprechend wahrgenommen zu werden verdient, sind mittlerweile in vielen (didaktischen) Publikationen zum Thema besprochen worden. Eine besonders kompakte und gute Zusammenfassung der künstlerisch anspruchsvollen Transformations-Interpretationsbeziehung findet sich, auf Deutsch, in einem französischsprachigen Aufsatz (vgl. Carré 2019, S. 95). Die künstlerische Qualität des Films, der seine Eigenständigkeit letztlich nicht behaupten könne, bildet hier die Conclusio des Aufsatzes und könnte Ausgangspunkt einer kritischen abschließenden Besprechung des Themas im Unterricht sein.
 - 2 In ihrer Marlen Haushofer-Biographie erwähnt Daniela Strigl, dass die Grundidee zu diesem Roman wohl aus einem Groschenroman stammt, denn die Autorin hätte insbesondere für damals erfolgreiche Science fiction-Reihen ein Faible gehabt. Der ursprüngliche Romantitel *Die gläserne Wand* verrate diesen engen Bezug zur Geschichte »einer Gruppe von Menschen, die unter dem Schutz einer riesigen Kuppel aus Glas eine Art Eiszeit überlebt« (Strigl 2000, S. 246).
 - 3 Das Unbewusste und Traumhafte spielt auch bei Pölsler eine herausragende Rolle, so werden manche Szenen, etwa jene des Autounfalls, so präsentiert, dass die Zuseher_innen über die Realität des Geschehens (bewusst) im Unklaren gelassen werden (vgl. Carré 2019, S. 96).

»es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will« (vgl. Haushofer 1993, S. 7/Pölsler 2012, 00:01:56-00:02:00).

Bei Pölsler stehen Wald und Frau von Anfang an visuell wie sprachlich im Fokus der Kamera, selbst das Paar, das die Protagonistin anfangs begleitet und im Roman zumindest noch skizziert wird, bleibt im Film während der gemeinsamen Autofahrt perspektivisch ausgeblendet und wird auch später nur noch aus der Ferne gezeigt. Wenn man einmal von der Hauptdarstellerin absieht, prägt somit kein lebendiges menschliches Gesicht die waldige Gebirgslandschaft, in der diese zurückgelassen wird. Der Hund wird in beiden Medien zum selbstverständlichen Begleiter der Frau und bildet gemeinsam mit der Katze, später auch deren Jungem und der trächtigen Kuh eine Gemeinschaft, die durch die ständige Bedrohung von außen, die im Film meist durch Geräusche aus dem Wald angedeutet wird, den Leser_innen und Zuseher_innen immer als eine prekäre bewusst ist. Im Film, wo jedwede Gefahr sich akustisch ankündigt, wird der bedrohliche oder unheimliche Eindruck nur dann noch stärker fühlbar, wenn die Musik von Bach das Erscheinen der Wand oder Erinnerungen an diese ankündigt. Im Film ist es vor allem die Selbstverständlichkeit, mit der das Vorhandensein eines unüberwindlichen gläsernen Hindernisses von der Protagonistin akzeptiert wird, die überrascht. Während diese Tatsache im Text durch die Ich-Form der Erzählung selbstverständlicher erscheint (vgl. Haushofer 1993, S. 13), stimmen die Perspektive der Zuseher_innen und jene der Protagonistin im Film nur in bestimmten Momenten überein, meist zeigt uns die Kamera die Hauptdarstellerin aber aus der Außenperspektive. In Innenräumen sehen wir sie dabei oft aus der Halbtotale oder in einer Nahaufnahme, während die Kamera in jenen Szenen, die in der Natur stattfinden, meist die ganze Figur sichtbar werden lässt, oft aus einer größeren Distanz, um die Landschaft als überragenden Hintergrund mit in Szene zu setzen. Während das Sich-Einfügen der Figur in die sie umgebende, mächtigere Natur dadurch nachvollziehbar wird, bleibt die Frage nach dem Grund für das fehlende Ankämpfen gegen das »gläserne Gefängnis« ungestellt und Antworten darauf fehlen ganz. Die Rezipient_innen verstehen jedoch bald, dass der Film sie in eine menschenleere, geschlossene Welt mitnimmt, die allerdings ebenso wie im Buch keine klaustrophobischen Beklemmungen auslöst, auch wenn der Wald zunächst einmal nicht in seiner Weite, sondern in seiner Dominanz und Wächterfunktion sichtbar wird. Die landschaftlichen Charakteristika des Drehortes an der Grenze zwischen Oberösterreich und Salzburg, Gosau, verstärken im Film diesen Eindruck eines erhabenen und mächtigen Waldes⁴ ebenso wie die Kameraführung, die stets am Sichtfeld der Hauptdarstellerin orientiert bleibt und

4 Sowohl die Bedeutsamkeit der Landschaftsbeschreibungen als auch deren Charakteristika ziehen sich durch Marlen Haushofers gesamtes Werk und sind wohl auch mit den biographischen Erinnerungen ihrer Kindheit verbunden. Die Freiheit, aber auch Bedrohlichkeit, die die Natur hier symbolisiert, steht einem Gefühl der Beengtheit in der »domestizierten« Welt oft diametral gegenüber: »Im ganzen Werk sind die Landschaften oft große Berggebiete aus hohen Gipfeln, während die Titel der Werke paradoxerweise Metaphern von geschlossenen Räumen sind.« (Battiston 2019, S. 41)

in der ersten Hälfte des Films keine Weite zulässt. Andeutungsweise entsteht der visuelle Eindruck der Unbegrenztheit nur dann, wenn sich, vor allem in abendlichen oder nächtlichen Szenen, der Blick der Hauptdarstellerin auf die dunklen Baumwipfel richtet, die mit dem Himmel durch dessen zunehmende Verdunkelung eins zu werden versprechen. *Über allen Gipfeln ist Ruh*, steht hier in Bildern geschrieben und die Worte dazu müssen nicht ausgesprochen werden,⁵ sie tauchen in den Rezipient_innen selbst auf, sofern sie bekannt sind. Der Tod ist nicht nur durch das immer nur in der Andeutung verweilende apokalyptische – im Film unbegründet bleibende, im Buch zumindest hypothetisch auf eine atomare Katastrophe rückführbare – Szenario, sondern auch durch die Allgegenwart der Natur und des Survival of the fittest-Prinzips präsent sowie auch durch die vorausdeutenden Anspielungen des Textes, den die Frau allabendlich verfasst. Dieser Akt des Schreibens⁶ steht zu Beginn der Erzählung in beiden Medien paradigmatisch für das Überleben-Wollen in bekannten Strukturen, während die Annäherung an die Natur und an deren Gesetzmäßigkeiten zunehmend zu einer Infragestellung der Ordnungen führt, die in einer von Menschen besiedelten Welt gegolten haben. Während Natur und Wald in Marlen Haushofers Roman über lange Passagen hinweg in erster Linie in ihrer metaphorisch-symbolischen Dimension erfahrbar werden, lässt die Konkretheit der filmischen Bilder die realen Ansprüche der Natur und das Machtverhältnis zwischen der Protagonistin und ihrer Umgebung stärker hervortreten. Der Wald wird so zum bestimmenden Faktor für die Begrenzung des Blicks, der diese zwar potenziell durchlässige, de facto aber unüberwindliche Grenze immer wieder zur Kenntnis nehmen muss. Die strikte Reduzierung des Blickfeldes der Zuseher_innen auf die realen Möglichkeiten der Figur entspricht in gewisser Weise dem der Figur nicht immer bewussten, aber für sie in regelmäßigen Abständen erfahrbaren Eingesperrtsein durch eine unsichtbare Wand. Die Begriffe »Wald« und »Wand«, im Deutschen lediglich durch einen einzigen Buchstaben unterschieden, werden hier zu zwei unüberwindbaren Instanzen, die eine für die Hauptdarstellerin anfangs schier unerträgliche Fokussierung auf das eigene Überleben und dessen Voraussetzungen erzwingen.

2. »Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen«.⁷

Verbindungen zu Tier und Natur als Ersatz für menschliches Zusammenleben

Bereits 2000 weist Michael Hofmann in einem Aufsatz darauf hin, dass »sich die literarischen Reflexionen des Romans über die ›Geschlechterverhältnisse‹ in eine große europäische Erzähltradition einfügen, die mit den Stichworten ›Robin-

5 Im Roman gibt es ebenfalls eine Szene, die das Eintreten der Stille im Wald und deren Wirkung auf die Protagonistin thematisiert: vgl. Haushofer 1993, S. 74.

6 Wie sehr Haushofers Roman auch eine Reflexion über das Schreiben ist, erläutert ein äußerst lesenswerter Aufsatz von Sylvie Grimm-Hamen (2019).

7 Haushofer 1993, S. 152.

Abb. 1: Die namenlose Frau als Jägerin (Pölsler 2012, 00:59:05)



sonade« und »Utopie« benannt werden kann« (Hofmann 2000 S. 193). Die Bezeichnung des Romans als »Weibliche Robinsonade« wird 2019 von Sarah Neelsen affirmativ aufgegriffen, und es gibt auch einige überzeugende Argumente dafür, dass hier Parallelen in der Konstruktion des Romans und dessen Etappen bestehen (vgl. Neelsen 2019, S. 130 f. und Hofmann 2000, S. 194, 197 f.), die ebenso dem Film zugeschrieben werden können. Besonders imposant ist dabei eines der Bilder, das im Film nach dem Auftauchen des Mannes und den damit verbundenen brutalen Folgeerscheinungen mehrfach gezeigt wird und die Hauptfigur mit zwei über dem Rücken gekreuzten Gewehren inszeniert, die sie nun immer bei sich zu tragen scheint. Einer einsamen Jägerin gleich durchstreift sie nun das Land, das hier vor allem in Abb. 1 nicht mehr unbedingt als eine Gebirgslandschaft erkennbar ist. Das Gras der unkultivierten Landschaft ist hoch und es könnte sich tatsächlich auch um eine Szene aus einer *Robinson Crusoe*-Verfilmung handeln. Neelsen weist auf die zahlreichen Parallelen hin, die zwischen dem Erzählprinzip der Robinsonade und *Die Wand* bestehen, doch gerade wenn sie auf das Bild des die Wildnis erobernden freien Mannes zu sprechen kommt, treten auch die Unterschiede deutlich zutage: »Der einsame Mann mit Ziegenfell und zwei Gewehren auf den Schultern, vor offener See oder auf Brachland stehend, verkörperte auf einmal die Manifest destiny des amerikanischen Volkes und entsprach ganz der Vorstellung, die man sich vom ›self-made man‹ machte.« (Neelsen 2019, S. 134) Haushofers Protagonistin jedoch ist nicht auf einem Eroberungsfeldzug, sie macht sich die Landschaft auch nicht untertan, sondern befindet sich in einem seltsam ambivalenten Verhältnis zu dieser. Einerseits führt vor allem das Erlebnis auf der Alm im Sommer dazu, dass die Grenzen zwischen Ich und Natur in den vorgelesenen Niederschriften zunehmend in Frage gestellt und zuletzt sogar für nichtig erklärt werden.

Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes, abgesondertes Ich zu bleiben, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft. Einmal war es mein ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein, aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armselig und lächerlich, ein aufgeblasenes Nichts. (Haushofer 1993, S. 185/Pölsler 2012, 1:17:48-1:18:18)

Die »Verschmelzungserlebnisse« der Protagonistin werden von Buch und Film gleichermaßen intensiv, allerdings mit den unterschiedlichen Möglichkeiten des jeweiligen Mediums geschildert, weshalb ein Vergleich didaktisch lohnend erschiene. Dabei zeichnet sich eine Lösung für ein Problem ab, das auch in anderen Texten Marlen Haushofers immer wieder thematisiert wird: Die Protagonistinnen richten dort ihre Aufmerksamkeit auf die sie umgebende Natur, aber sie finden meist keinen Zugang zum Kreatürlichen oder zur unkultivierten Landschaft im Allgemeinen, wie etwa am folgenden Zitat aus *Eine Handvoll Leben* deutlich wird:

Später, als sie allein war, gab sie diesem Verlangen nach und streifte, wie sie es immer erträumt hatte, durch die nächtlichen Gärten und Gehölze, und jedesmal kehrte sie mit dem Geschmack der Enttäuschung im Mund davon zurück. [...] Nur ein Wesen von riesenhaften Ausmaßen konnte, so schien es ihr, diese Nächte ertragen, die wilden Gerüche, den Wind, der im Laub raschelte, den Sternenhimmel mit seiner blendenden Kälte und die plötzliche, lautlose Erstarrung, ehe der Tau fiel, das Aufstehen des Morgenwindes, der scharf über die Gräser fuhr und die feinen Nebel hochjagte. (Haushofer 2004, S. 135)

Es scheint, als wäre die Protagonistin in *Die Wand* nun dabei, sich in dieses Wesen von »riesenhaften Ausmaßen« zu verwandeln. Die Annäherung an die Natur, dem der Akt des Schreibens als Ausdruck der Kultur (noch) zuwiderläuft, gelingt hier in einem Maße, das die Protagonistin selbst mitunter erschreckt oder ihr unheimlich erscheint. Dies geschieht vor allem dann, wenn sie tötet, um zu überleben. Das Motiv der Jagd wird im Film ausführlich und in seiner visuellen Darstellung als ein ambivalentes Geschehen gezeigt. Einerseits ist das Erlegen eines Tieres notwendig, um das Überleben der Hauptfigur zu sichern, andererseits scheint der Tod des Tieres Schuldgefühle bei der Protagonistin auszulösen, die über Blicke und das Verweilen der Kamera auf dem Prozess, wie ein Reh verendet (Pölsler 2012, 0:45:40), verhandelt werden (vgl. Carré 2019, S. 97 ff.). Der Roman nimmt auf diesen Abgrund im Verhältnis zwischen Ich-Erzählerin und tierischer Umwelt ebenfalls Bezug, etwa in folgender Stelle: »Im ersten Sommer hier im Wald fing ich auch häufig Forellen. Es machte mir weniger aus, sie zu töten. Ich weiß nicht, warum; bei den Rehen erscheint es mir heute noch besonders verwerflich, fast wie ein Verrat. Ich werde mich nie daran gewöhnen.« (Haushofer 1993, S. 46)

An diesen und anderen, positiv konnotierten Stellen in Film und Buch wird deutlich, dass sich die Protagonistin von ihrer Umgebung auf irreduzible Weise unterscheidet. Das Gefühl des Verschmelzens, wie es paradigmatisch in der Almszene inszeniert wird, ist nur als ein momenthaftes Geschehen oder auch als eine (lediglich angedeutete) Zukunftsvision in Film und Roman vorhanden. Diesem Erleben steht ein Gefühl der Fremdheit gegenüber, das immer wieder zum Ausdruck kommt, entweder in Momenten der Bedrohung oder aber in den Betrachtungen tierischen Verhaltens. Tiere werden zu den einzigen und daher umso bedeutsameren Gefährten der Protagonistin. Sie begegnet ihnen mit Respekt, weiß aber auch um die radikale Fremdheit, die zwischen deren Spezies und der ihren immer bestehen bleiben wird. Mit dieser Form eines absoluten Entzugs umgehen zu können, ist eines ihrer zumindest im Text klar vorgegebenen Ziele, das auch im

Abb. 2: Traumsequenz von Anna in *Wir töten Stella* (Pölsler 2017, 0:13:38)

Film zwar präsent, aber dort impliziter bleibt. Eine Facette dieser Verschiedenheit ist auch jene des »Survival of the fittest«, dem gegenüber die Tiere keine Entscheidungsfreiheit haben, was auch auf das zur Zurück- und Vorausschau befähigte Bewusstsein der Protagonistin zurückwirkt.⁸ So ist ihr etwa von Anfang an bewusst, dass die kleine Katze, die im Jagdhaus zur Welt kommt, in der Natur keine Überlebenschancen hat. Der Freude über die Präsenz eines lebendigen Gegenübers ist also immer schon die Trauer über dessen möglichen Verlust beigemischt. Der irreduzible Unterschied zwischen Mensch und Tier findet allerdings genauso in der Fürsorge Ausdruck, mit der sie gegen Ende des Romans und auch des Films die weiße Krähe umsorgt, die durch ihre Andersartigkeit von ihren Artgenoss_innen ausgegrenzt wird. Die letzten Zeilen des Romans sind ihr gewidmet: »Die Krähen haben sich erhoben und kreisen schreiend über dem Wald. Wenn sie nicht mehr zu sehen sind, werde ich auf die Lichtung gehen und die weiße Krähe füttern. Sie wartet schon auf mich.« (Haushofer 1993, S. 227) Zu diesem Zeitpunkt des Geschehens ist Luchs schon tot und das Auftauchen des Mannes hat die Protagonistin in Furcht versetzt. Das Weiterleben bezieht seinen Sinn aus der Aussicht auf »etwas Neues« (ebd., S. 226), das kommt, nicht auf das, was bleibt. So zahlreich die Aspekte auch sein mögen, welche *Die Wand* als Robinsonade kennzeichnen, so sehr weist dieser Schluss doch darauf hin, dass Marlen Haushofer insbesondere dem Aspekt der Beherrschung von Natur und Mitmenschen äußerst kritisch gegenüberstand, weshalb in ihrem Roman »in einer eigentümlichen und paradoxen Weise Elemente der Utopie zu erkennen sind« (Hofmann 2000, S. 199).

⁸ Bemerkenswert ist auch, dass der Film vollkommen ohne (bildhafte) Vorausschau auf Kommen-des und Rückblenden in die Zeit, bevor die Protagonistin das Leben in der Isolation beginnt, auskommt. In diesem Sinne imitiert die Kamera den tierischen Gegenwartsbezug, wobei auch ihre Wahrnehmung zunehmend stärker auf das Hier und Jetzt gerichtet ist.

Abb. 3: Traumsequenz in *Die Wand* (Pölsler 2012, 0:21:38)

3. Intertextualität und Intermedialität in Julian Pölslers *Die Wand*

»Ich bin allein.« Das ist der erste Satz aus Haushofers Novelle *Wir töten Stella* (1991b) und des gleichnamigen Films (2017). Hier schreibt Anna in zwei Tagen auf, wie sie am Suizid von Stella Mitschuld trägt. Annas Mann Richard hat mit der 19-jährigen Stella eine Affäre. Als er diese beendet, erfährt sie einen Schwangerschaftsabbruch und läuft danach vor einen LKW. Ob es sich dabei um Suizid oder um einen Unfall handelt, bleibt unklar.⁹ Damit ist die Geschichte kurz zusammengefasst und dennoch ist damit nicht viel erzählt. Es geht nämlich weniger um Stella als um Anna, die in ihrer Niederschrift ihre Schuld am Tod von Stella akribisch festhält. Als Richard und Anna ihre Cousine Luise – die zusammen mit Hugo in *Die Wand* die namenlose Protagonistin in die Waldhütte mitnimmt – besuchen, treffen sie in *Wir töten Stella* deren Freundin Marie-Luise, die Anna bittet, Stella für eine gewisse Zeit aufzunehmen. Diese solle »mal vom Land wegkommen«, in der Stadt ein Studium beginnen und konzentriert arbeiten können. Stella zieht schließlich ins Gästezimmer der Familie, die bereits zwei Kinder hat. Die Familienstruktur ist dadurch etwas gestört, doch Anna ist gewillt, das Beste daraus zu machen. Richard, ein erfolgreicher Scheidungsanwalt, nimmt viele Abendveranstaltungen wahr, an denen Anna nicht (mehr) teilnehmen möchte, weshalb sie Stella neu einleidet und ermutigt, ihren Mann zu begleiten. Anna kümmert sich hingegen lieber um die Erledigungen im Haus, das sie nur selten verlässt. In einer Alptraumscene (Abb. 2) tritt Anna schließlich vor eine gläserne Wand, die sich als ein Hindernis vor ihr aufbaut und der sie nicht entkommen kann. Das visuelle Zitat aus *Die Wand* (Abb. 3) macht den intramedialen Zusammenhang zwischen Film und Film

9 Es ist bemerkenswert, dass die Filmkritiken anscheinend aus dem Presseheft (Österreichisches Filminstitut 2017) abschreiben, in dem der Suizid benannt wird. Tatsächlich bleibt dieser sowohl in der literarischen Vorlage als auch im Film unklar und es kann nur gemutmaßt werden, ob es sich um einen Unfall oder Suizid handelt.

augenscheinlich: Da *Wir töten Stella* fünf Jahre nach *Die Wand* gedreht wurde, können wir den erstgenannten als Prequel¹⁰ und damit als mögliche Vorgeschichte der namenlosen Protagonistin in *Die Wand* betrachten, die in beiden Filmen von Martina Gedeck gespielt wird. Weitere Zusammenhänge werden dadurch hergestellt, dass Ulrike Beimpold ebenfalls in beiden Filmen die Rolle der Luise spielt und auch der Hund Luchs hat in *Wir töten Stella* einen kurzen Auftritt. Pölsler inszeniert hier also ganz bewusst eine zusammenhängende Geschichte, wobei er einzig und allein deshalb mit *Die Wand* begonnen hat, weil er sich aufgrund der größeren Bekanntheit des Textes bessere Chancen auf Subventionen ausgerechnet hatte. Visuell sind die beiden Filme zudem durch die Aufnahmen der Strecke, die zum Jagdhaus führt, verbunden. Pölsler zitiert sich also (mehrmals) selbst und lässt damit die Protagonistinnen in beiden Filmen in den Köpfen der Rezipient_innen eins werden. Die vielleicht stärkste Verbindung zwischen den beiden Filmen bleibt allerdings die Wand, die Pölsler auch in *Wir töten Stella* nahezu als Protagonistin mitinszeniert. Dadurch wird einerseits ein enger Bezug zwischen den beiden Geschichten hergestellt, der für die Zuseher_innen, die beide kennen, immer mit-schwingt. Andererseits ist die Wand aber auch ein ideales Motiv, um darauf zu verweisen, dass es für Anna keinen Ausweg gibt; sie bleibt im Haus, als bürgerliche Ehefrau in der familiären Struktur gefangen und von eigenen Entwicklungsmöglichkeiten abgeschnitten. Diese Grundkonstellation kommt bereits in der ersten Szene des Films zum Ausdruck, in der Anna vor dem Fenster einen unglückseligen Vogel entdeckt. Die Erzählstimme aus dem Off erklärt, dass Richard mit den Kindern zu seiner Mutter gefahren sei, um das Wochenende dort zu verbringen. Dabei zeigt die Kamera das Bild eines jungen Vogels, der noch nicht wegfliegen kann, und fährt über diesen hinweg auf das mit Gitterstäben geschützte Fenster zu, durch das wir die in den Garten starrende Anna sehen können.

Während Pölsler den Originaltexten möglichst gerecht zu werden versucht, indem er diesen nichts hinzufügt,¹¹ sondern für die audiovisuelle Umsetzung nur Streichungen vorsieht, erfahren die Texte Haushofers als Theaterinszenierungen

10 Regisseur Pölsler plant eine Haushofer-Trilogie, die nach *Die Wand* und *Wir töten Stella* mit *Die Mansarde* (1991a) ihren Abschluss finden soll. Alle drei Texte verbindet die Perspektive einer Ich-Erzählerin, die das Schreiben als Verarbeitungsprozess intensiver und teils traumatischer Erlebnisse nutzen muss (vgl. Interview mit Julian Pölsler, Österreichisches Filminstitut 2017).

11 Dies trifft allerdings nur auf die textuelle Ebene zu, auf visueller Ebene gibt es in den Filmen zahlreiche Veränderungen und Zusätze. Das wird etwa am Beispiel des ersten »Ausbruchversuchs« in *Die Wand* deutlich: Hier fährt die Frau in einer Szene (Minute 29) mit dem Auto gegen die unsichtbare Wand, was zur Folge hat, dass der Wagen vorne völlig eingedrückt und nicht mehr zu gebrauchen ist. Ein anderes Beispiel wäre die Status-Veränderung der Familie in *Wir töten Stella*: In der Novelle spielt das Geschehen in einem bürgerlichen Milieu, im Film ist es die gehobene Mittelschicht. Darüber hinaus ist die Besetzung der Rolle mit Martina Gedeck in beiden Fällen bereits eine Interpretation der beiden Texte, die den Verfilmungen zugrunde liegen. Den Texten ist diese offensichtliche Fortsetzungslogik nicht so explizit eingeschrieben. Beide Verfilmungen eignen sich daher besonders gut für eine Auseinandersetzung mit inter- wie intramedialen Unterschieden.

starke Neuinterpretationen. Am Burgtheater fand am 6. Dezember 2012 die Premiere von *Die Wand* mit Dorothee Hartinger, die sich auch für die Textfassung verantwortlich zeichnet, statt. Ort der Aufführung war die Feststiege des Burgtheaters, vor der um die 50 Zuseher_innen Platz finden können. Als die Schauspielerin die Wand entdeckt, lächelt sie. Der Umstand, vom restlichen Teil der Welt abgeschnitten zu sein, scheint also nicht nur verstörende Gedanken zu erlauben: »Die Trennung vom Alltagstrott hat bei allem Komfortverzicht auch ihr Gutes« (Waller 2012). In der Adaption an der Neuen Bühne Villach arbeitet die Protagonistin in der Inszenierung von *Die Wand* in einem Supermarkt, so dass die Konsum- und Kapitalismuskritik, die Haushofers Text innewohnt, eine stärkere Akzentuierung erfährt: »Noch leuchten im Hintergrund die Auslagen der Boutiquen, der Konsummüll kullert über die Almwiese, die Lautsprecherstimme ermahnt die Supermarktmitarbeiterinnen zu Effizienz und Schnelligkeit« (Cerha 2015). Am Deutschen Theater besteht das Bühnenbild aus dem Stück einer Erdbeertorte, das zum einen das Bergmassiv und zum anderen die Hütte darstellt. Der Interpretation wird nachgesagt, dass sie »lapidar und witzig, niemals tragisch« sei (Wallmeier 2020). Eine Zusammenstellung von Theaterkritiken vermag im schulischen Kontext die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten des Textes zu zeigen und regt dadurch insbesondere im Deutschunterricht eine Vielfalt an Interpretationen an. Eine solche hat übrigens unter anderem die französische Bloggerin Diglee öffentlich gemacht, die auf Instagram Anfang 2019 über ihre Entdeckung von *Die Wand* in einer Buchhandlung berichtete und schildert, wie ihr bei der Lektüre die Tränen gekommen sind. Es muss wohl auch dieser öffentlichen Schilderung einer Leseerfahrung zugerechnet werden, dass das Buch in Frankreich zu einem Bestseller wurde und die von Diglee vorgeschlagene Lesart eines Öko-Feminismus weit verbreitet war (vgl. Hanimann 2019).¹² Zuletzt ist jedoch Haushofers eigene Interpretation vielleicht am originellsten, denn zu ihrem Förderer Hans Weigel sagte sie über ihren damals frisch geschriebenen Roman: »Der wird dir nicht g'fallen, es ist eine Katzensgeschichte« (Weigel 1979).

Weitere intra- und intermediale Verwandtschaften können in der bei den Jugendlichen wahrscheinlich bekannten Serie *Under the Dome* (2013–2015) und im eher unbekannten Roman *Wittgensteins Mätresse* (2013, im Original 1988) von David Markson ausgemacht werden. Die Serie beruht auf der gleichnamigen Romanvorlage Stephen Kings aus dem Jahr 2009 und geht hier wohl in die Richtung der möglichen Originalidee Haushofers, die Strigl in ihrer Biographie benennt. In der Serie wird der Kleinstadt Chester's Mill eine Kuppel übergestülpt, wodurch die Menschen, die sich zu diesem Zeitpunkt in der Stadt befinden, nun durch eine Glaswand von der äußeren Welt abgeschnitten und dadurch auf sich allein gestellt sind. Schnell dreht sich das Thema um Ressourcenknappheit. In David Marksons

12 Inwiefern eine solche Interpretation der Ambiguität des Romans gerecht werden kann, ist fraglich und auf diesen Aspekt sollte man die Schüler_innen unbedingt aufmerksam machen. Eine kritische Betrachtung der öko-feministischen Sichtweise auf den Text findet sich u. a. bereits bei Hofmann 2000, insbesondere S. 200 ff.

Roman wiederum erzählt eine Frau namens Kate aus der Ich-Perspektive. Sie ist zwar nicht hinter einer gläsernen Wand gefangen, jedoch hat es den Anschein, dass sie der letzte Mensch auf Erden ist und damit das Maß aller Dinge. Allein die Sprache, die hier verwendet wird, zeugt von der Isolation und Identitätskrise, einer Krise, die ausgelöst wurde, da es niemanden mehr gibt, von dem sich Kate abgrenzen kann:

Für die eine, für die Ich, ist die Geschichte der Kunst, der sie nachspürt, nichts, das sie erklären könnte, weil alle ihre Erklärungen sofort gültig werden, sie werden ja von niemandem beeinsprucht. Jeder rückt an jeden an, sie rücken zusammen, aber da ist niemand. Niemand kann noch zusammenrücken. Die letzte Frau kann sich nicht fremd werden, weil sie sich an keinem andren messen kann. So fallen alle Erklärungsmöglichkeiten weg. Sie ist immer anders. Anders als fremd. Anders als sie. (Jelinek 2013, S. 308)

Jelineks Kommentar zu *Wittgensteins Mätresse* lässt sich fast zur Gänze auf *Die Wand* übertragen. Dabei kommt zum Tragen, was Roland Barthes meint, wenn er (Medien-)Texte als »Volumen sich verschiebender Spuren« (1988, S. 11) bezeichnet, die laufend neue Bedeutungen zulassen. Dies kann am Text mittels der Aufzeichnungen nachverfolgt, jedoch auch innerhalb der Rezeptionserfahrungen und Interpretationsansätze diskutiert werden.

4. Fazit

Marlen Haushofers Roman *Die Wand* und der gleichnamige Film können im Unterricht eingesetzt werden, um die existenzielle Ambivalenz des Menschen, der ebenso Natur- wie Kulturwesen ist, zu thematisieren und insbesondere in Hinblick auf eine kulturell gesetzte enge Verbindung zwischen »Frau« und »Natur« zu hinterfragen. Tradierte Motive wie sie etwa der Robinsonade zugerechnet werden können, kommen hier zwar zum Einsatz, werden aber in veränderter, den ursprünglichen Sinn mitunter subvertierender Form eingebracht und können so in starker Bezugnahme auf Textauszüge und Filmausschnitte von den Schüler_innen eigenständig erkannt und gemeinsam diskutiert werden. Durch die Miteinbeziehung eines weiteren Textes von Marlen Haushofer, *Wir töten Stella*, sowie des gleichnamigen Films lassen sich inter- wie auch intramediale Zusammenhänge erkennen und können auf medienspezifische Darstellungsweisen hin befragt werden.

In Auseinandersetzung mit Texten und Filmen soll, frei nach Michel de Certeau (1988), »gewildert werden«. So kann die Vielfalt der Bedeutungen zur Geltung kommen und es können laufend neue Zugänge erschlossen werden. Denn in kunstbezogenen Unterrichtssettings, wo der Weg zwar bekannt ist, das Ziel aber offen bleiben darf, kann es sich als durchaus produktiv erweisen, dass der Wald vor lauter Bäumen nicht mehr zu erkennen ist.

Literatur

- HAUSHOFER, MARLEN (1991a): *Die Mansarde*. Frankfurt/M.: Fischer.
 DIES. (1991b): *Wir töten Stella*. Wien: Verlag Jungbrunnen.
 DIES. (1993): *Die Wand*. München: dtv.

DIES. (2004): *Eine Handvoll Leben*. München: dtv.

MARKSON, DAVID (2013): *Wittgensteins Mätresse*. Berlin: Berlin Verlag.

ARLAUD, SYLVIE; LACHENY, MARC; LAJARRIGE, JACQUES; LEROY DU CARDONNOY, ÉRIC (Hg., 2019): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. »Die Wand« und »Die Mansarde«*. Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich, Bd. 9).

BARTHES, ROLAND (1988): *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

BATTISTON, RÉGINE (2019): Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk. In: Arlaud u. a. 2019, S. 39–58.

CARRÉ, VALÉRIE (2019): L'adaption cinématographique du roman *Le Mur invisible* de Marlen Haushofer. In: Arlaud u. a. 2019, S. 93–110.

CERHA, MICHAEL (2015): »Die Wand«: Lustvolles Changieren und Zivilisationskritik. Online: <https://www.derstandard.at/story/2000025959724/die-wand-lustvolles-changierenzivilisationskritik-und> [Zugriff: 20.1.2021].

DE CERTEAU, MICHEL (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.

FEIG, MICHAEL (2020): Alice Guy und ihre Erbinnen. Übergangene Frauen in der Filmgeschichtsschreibung. In: *Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, Nr. 5, S. 108–122. Online: <http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=106> [Zugriff: 20.1.2021].

GRIMM-HAMEN, SYLVIE (2019): Voix de femmes: modalité et enjeux de l'écriture dans »Die Wand« et »Die Mansarde« de Marlen Haushofer. In: Arlaud u. a. 2019, S. 111–125.

HANIMANN, JOSEPH (2019): *Bestseller-Maschine Instagram*. Online: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/schauplatz-paris-bestseller-maschine-instagram-1.4374265> [Zugriff: 20.01.2021].

HOFMANN, MICHAEL (2000): Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman »Die Wand«. In: Bosse, Anke; Ruthner, Clemens (Hg.): »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen-Basel: A. Francke, S. 193–215.

JELINEK, ELFRIEDE (2013): Eine ist keine [Nachwort]. In: Markson, David: *Wittgensteins Mätresse*. Berlin: Berlin Verlag, S. 298–309.

NEELSEN, SARAH (2019): Zwei weibliche Robinsonaden? Eine vergleichende Lektüre von Marlen Haushofers »Die Wand« und »Die Mansarde«. In: Arlaud u. a. 2019, S. 127–142.

ÖSTERREICHISCHES FILMINSTITUT (Hg., 2017): Interview mit Julian Pölsler. In: *Wir töten Stella. Presseheft*, S. 7–8. Online: https://filminstitut.at/wp-content/uploads/2020/03/wir_toeten_stella.pdf [Zugriff: 20.1.2021].

RHODES, GARY D. (2018): *The Birth of the American Horror Film*. Edinburgh: University Press.

STRIGL, DANIELA (2000): *Marlen Haushofer. Die Biographie*. München: Econ Ullstein List.

URMERSBACH, VIKTORIA (2009): *Im Wald, da sind die Räuber. Eine Kulturgeschichte des Waldes*. Berlin: Vergangenheitsverlag.

WALLER, DORIAN (2012): *Die kühle Pracht der Einsamkeit: »Die Wand«*. Online: <https://www.derstandard.at/story/1353209019107/die-kuehle-pracht-der-einsamkeit-die-wand> [Zugriff: 20.1.2021].

WALLMEIER FABIAN (2020): »Feuilleton, hahahaha«. Online: <https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2020/02/theaterkritik-deutsches-theater-berlin-sophie-rois-faehrt-gegen-die-wand.html> [Zugriff: 20.1.2021].

WEIGEL, HANS (1979): Marlen Haushofer. In: Ders.: *In memoriam*. Graz-Wien-Köln: Styria, S. 79–90. Online: https://www.marlenhaushofer.ch/wp-content/uploads/2019/12/Noch_was_anderes.pdf [Zugriff: 20.1.2021].

Filmographie

Die Wand. Drama/Mystery. Regie: Julian Pölsler. Ö 2012.

Falling Leaves. Kurzfilm. Regie: Alice Guy-Blaché. USA 1912.

Le rêve du radjah ou La forêt enchantée. Kurzfilm. Regie: Georges Méliès. F 1900.

Under the Dome. Sci-Fi/Mystery/Drama. Idee: Brian K. Vaughan. USA 2013–2015.

Wir töten Stella. Drama. Regie: Julian Pölsler. Ö 2017.

Gabriele Lieber, Bettina Uhlig

Unheimliche Begegnungen auf dem Weg zum Übergang

Bilderbücher zum Thema »Wald« am Beispiel von *Wolfsbrot* und *Tina hat Mut*

Anhand der Bilderbücher *Wolfsbrot* und *Tina hat Mut* zeigt der Beitrag den Wald als Ort des Unheimlichen. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die bildlichen Gestaltungsmittel gelegt. In der Vernetzung von Form und Inhalt inszenieren die ausgewählten Bilderbücher den Wald als bekannten und zugleich unbekannten Ort. Der Weg durch den Wald wird zur Metapher für den Übergang in eine neue Entwicklungsstufe. Text und Bild greifen in beiden Bilderbüchern ineinander, ergänzen und erweitern sich. Doch ist es vor allem die Ebene des Bildlichen, die den Transformationsprozess, den beide Protagonist*innen auf je verschiedene Weise vollziehen, anschaulich werden lässt. Vor allem über die Veränderungen der Farbigkeit, der Bildräumlichkeit und den Wechsel von Blick-Perspektiven wird der Übergang sichtbar und erfahrbar.

Ich bin alleine im Wald. Die Abendsonne verschwindet hinter dem Horizont. Plötzlich knackt es im Unterholz. Da, ein unbekannter Laut... Obwohl ich schon oft in diesem Wald alleine unterwegs war, diesen Wald von Kindheit an kenne, habe ich ein mulmiges Gefühl. Ich weiß, das war bestimmt ein Tier, vielleicht ein Reh. Ich kenne die Tiere des heimischen Waldes gut und habe sie oft beobachtet... Die Wahrnehmung und meine Vorstellungskraft spielen mir einen Streich, den ich durch meinen Verstand und mein Wissen nicht vollständig ausräumen kann. Ich zwingen mich Ruhe zu bewahren und mache mich auf den Heimweg. Ich bin froh, als ich den Wald verlassen habe und die ersten Häuser meines Dorfes wiedersehe.

GABRIELE LIEBER ist Professorin für Ästhetische Bildung – Bildnerisches und Technisch-Textiles Gestalten am Institut Primarstufe der Pädagogischen Hochschule FHNW Nordwestschweiz. Forschungsschwerpunkte u. a.: Bildlichkeit, Bildnarration, Bilderbuchforschung.
E-Mail: gabriele.lieber@fhnw.ch

BETTINA UHLIG ist seit 2010 Professorin für Kunstpädagogik und Didaktik der Bildenden Kunst an der Universität Hildesheim. Arbeitsschwerpunkte: kindorientierte Kunstvermittlung, Bilderbuchdidaktik, Zeichendidaktik, Philosophieren mit Kindern. E-Mail: uhlig@uni-hildesheim.de

Solche oder ähnliche Erfahrungen machen bestimmt viele von uns. Der Wald übt eine magische Anziehungskraft auf uns aus und wird in vielfältigen Werken der Kunst, der Literatur und der Musik ganz unterschiedlich thematisiert (vgl. Institut für Jugendliteratur 2020). Eine mögliche Perspektive auf den Wald ist das Unheimliche, das wir in diesem Beitrag aufgrund unserer Bilderbuchauswahl gerne mit Übergangsriten verbinden wollen. In der Folge möchten wir uns kurz mit dem Unheimlichen sowie mit Übergängen beschäftigen, um danach exemplarisch aufzeigen zu können, wie diese Thematik im zeitgenössischen Bilderbuch – mit Fokus auf die Bildebene – aufgegriffen wird.

Das »Unheimliche« wird meist im Zusammenhang mit dem »Angsterregenden« erwähnt (vgl. Freud 2020, S. 5). Jedoch besitzt es eine Besonderheit, die es davon abhebt. Dieser Besonderheit versucht Freud auf dem Wege der Sprachentwicklung auf die Spur zu kommen (ebd., S. 6 f.; Binotto 2013, S. 25 f.). Freud trägt zusammen, »was an Personen und Dingen, Sinneseindrücken, Erlebnissen und Situationen das Gefühl des Unheimlichen in uns wachruft« (Freud 2020, S. 6 f.) und kommt zum Schluss, dass »das Unheimliche [...] jene Art des Schreckhaften sei, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht« (ebd.). Etymologisch betrachtet ist »unheimlich« »der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut« (ebd.). Man könnte daher schlussfolgern, dass uns etwas unheimlich ist, weil es neu und nicht vertraut ist. Aber »zum Neuen und Nichtvertrauten muss erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht« (ebd.), denn nicht alles Neue ist per se unheimlich. Mit Schleiermacher ist »unheimlich irgendwie eine Art von heimlich« (ebd.; Schleiermacher, zit. nach Freud 2020). Im weiteren Verlauf zeigt Freud beispielhaft auf, wie ein »Dichter [...] in uns eine Art von Unsicherheit« (ebd., S. 21; wie die Puppe Olimpia in der Oper *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach) erzeugt. Nach Freud geht »unheimlich« auf schreckliche Kinderängste (ebd., S. 22), wie beispielsweise die Angst um die körperlichen Unversehrtheit (ebd., S. 23), zurück.

Das »Unheimliche« beinhaltet darüber hinaus die Problematik des Raumes (vgl. Binotto 2013, S. 19). Freud präsentiert im weiteren Verlauf Beispiele, »die das Unheimliche als räumliche Situation präsentieren« (Freud, zit. nach Binotto 2013, S. 30): »[...] Zum Beispiel, wenn man sich im Hochwald, etwa vom Nebel überrascht, verirrt hat und nun trotz aller Bemühungen, einen markierten oder bekannten Weg zu finden, wiederholt zu der einen, durch eine bestimmte Formation gekennzeichneten Stelle zurückkommt. [...]« (Ebd., S. 31) Man könnte sagen, das Unheimliche entsteht in uns selbst und »[...] besteht in der Ununterscheidbarkeit von Projektion und Introjektion und in der Desorientierung, welche aus dieser Ununterscheidbarkeit folgt« (ebd.). Das heißt, wir können uns selbst und unserer Wahrnehmung in gewissen Situationen, vor allem wenn wir Angst haben, nicht vertrauen. Unsere Vorstellungskraft kann uns womöglich einen Streich spielen. Das, was wir real erleben, kann möglicherweise nur eine Täuschung unseres Unbewussten sein. »Wo die räumliche Differenzierung verunmöglicht wird, ist demnach auch die Unterscheidung von Subjekt und Objekt prekär geworden: Hier oder dort? Subjekt oder Objekt? Das Unheimliche lässt auf diese Fragen keine eindeutige Antwort mehr zu.« (Ebd., S. 34 f.)

1. Das Bilderbuch *Wolfsbrot*

Auch im Bilderbuch *Wolfsbrot* können wir nur vermuten, was real passiert und was nur mehr in der Vorstellung des Jungen. Genau das macht den Reiz dieses Bilderbuchs aus.¹

Verbunden wird die Ich-Erzählung mit der Thematik des Übergangs: Unter Übergangsriten versteht man Riten, deren Ziel es ist, »das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte Situation hinüberzuführen« (vgl. Gennep 1986, S. 15). Dazu gehören u. a. Geburt, Schuleintritt, Elternschaft etc. So trifft man in indigenen Völkern etwa auf sogenannte Initiationsriten, durch die beispielsweise ein Knabe zum Mann wird. Dafür muss der Aspirant eine gewisse Zeit alleine, ohne Waffen und Schutz, in der Natur verbringen. Er wird dabei den elementaren Kräften, wie Wind und Wetter, den Tieren sowie seinen eigenen Ängsten und Projektionen ausgesetzt.

Im Text gibt es immer wieder »handschriftliche Hervorhebungen«. Nimmt man diese heraus, ergibt sich ein Resümee des Inhalts: »Es klirrend. Zum Trost. Wurstbrot. Ich musste mich also noch vor Sonnenaufgang auf den Weg machen. finster und unheimlich still Wildnis Ein *Soldat*. Die Stimme war rau und klang, als ob er schon lange nicht mehr gesprochen hätte. Der Mann war unheimlich, aber fesselnd. »Ich hab keine Angst vor Wölfen«. Da nahm ich rechts im *Wald* etwas wahr. Ein *großer* grauer *Wolf*. mein *Herz* raste. Der Wolf packte das Brot im Sprung. Die *Nacht* war vorbei.« (Vgl. Hervorhebungen in Möltgen/Leypold 2017)

Die Rahmenhandlung erzählt von einem Jungen, der an einem kalten Wintertag kurz nach Kriegsende frühmorgens zur Schule gehen muss. Die Nachbarskinder sind krank. Er hat Angst, seine Nase könnte erfrieren. Der Schulweg führt durch einen Wald. Er möchte zuhause bleiben, aber seine Mutter schickt ihn trotzdem zur Schule. Als Proviant bekommt er ein »dickes Wurstbrot«. Wurst ist in dieser Zeit selten und daher kostbar. Am Ende kommt er wohlbehalten, aber hungrig nachhause und will kein Brot mit Wurst mehr mitnehmen. Das »Wolfsbrot« wird so gleichzeitig zum Retter und Täter.

Die Haupthandlung erzählt vom Weg des Jungen durch den Wald. Dort stellt er sich dem Unheimlichen, seinen Ängsten und begegnet einem Soldaten und einem Wolf. In beiden Begegnungen spielt das Wurstbrot die entscheidende Rolle: Der Soldat knurrt: »Wurst oder Leben« und der Wolf entfernt sich erst, als er einen Teil des Wurstbrots bekommt. Mit beiden Figuren teilt der Junge sein Wurstbrot und rettet dadurch sein Leben.

Im Text wird die Atmosphäre des Unheimlichen verdichtet, indem folgende Begriffe eingefügt werden: *düsterer Nebelwald*, *klirrend kalter Winter*, *Unterholz*,

1 Das Bilderbuch *Wolfsbrot* wurde von Ulrike Möltgen illustriert und der Text stammt von Kilian Leypold. Sonja Müller-Späth verdanken wir die Buchgestaltung. Möltgen lebt, malt und arbeitet in Wuppertal und legte ihr Diplom in Kommunikationsdesign bei Wolf Erlbruch ab. Leypold lebt als freier Autor und Reporter in München. Müller-Späth arbeitet als selbstständige Illustratorin. Alle drei erhielten zahlreiche Auszeichnungen.

finster, unheimlich, still, vor Sonnenaufgang, Schnee glitzert im Sternenlicht, Wildnis, Ruf einer Krähe, Huschen von Schatten hinter mir. Dies könnten auch Regieanweisungen für das Storyboard eines Films sein. Verstärkt wird diese unheimliche und angstbesetzte Atmosphäre durch die Gefühle des Jungen, die sich im Text so zeigen: *mulmig: Bauch, Kehle; Angst; allein; Trost; verbergen; verstecken; heimlich: Atem anhalten; Stimme wie Piepsen einer Maus; sich Mut zusprechen; wehmütig: Herz rast; rückwärts gehen; rennen; warten.*

Auf dem Weg durch den dunklen Wald befindet sich der Junge ständig in Angst. Aber er besteht die beiden Prüfungen. Dies wird durch Worte, wie *neugierig, leicht* und *frei* angezeigt. Der Soldat wird folgendermaßen beschrieben: *wildes Bartgestrüpp, Gesicht im Schatten, erschöpft, großer grauer Schatten mit glänzenden Augen, Vertrauen, traurig, Lachen und Gebell, raue Stimme, schwerer Atem, unheimlich, aber fesselnd, knurren.* Der Wolf wird im Text wie folgt beschrieben: *dunkler Schatten, hungrig, müde, Kopf gesenkt, Ohren aufgestellt, riesig, aber abgemagert, zottelig.* Beide, Soldat und Wolf, sind dem ersten Eindruck nach furchterregend. Bei genauerem Hinsehen sind sie jedoch beide nicht in bestem Zustand. Der Junge ist ängstlich, aber zugleich neugierig. Er kann die Situation jeweils retten und dabei seine Ängste überwinden. In beiden Fällen gibt er etwas Kostbares her, sein Wurstbrot. So gesehen rettet das Wurstbrot zweimal sein Leben. Aber, und das muss man im Hinblick auf den Schluss der Geschichte bedenken: Die Wurst auf dem Brot hat ihn auch beide Male in Gefahr gebracht. Daher möchte er in Zukunft auf die Wurst verzichten.

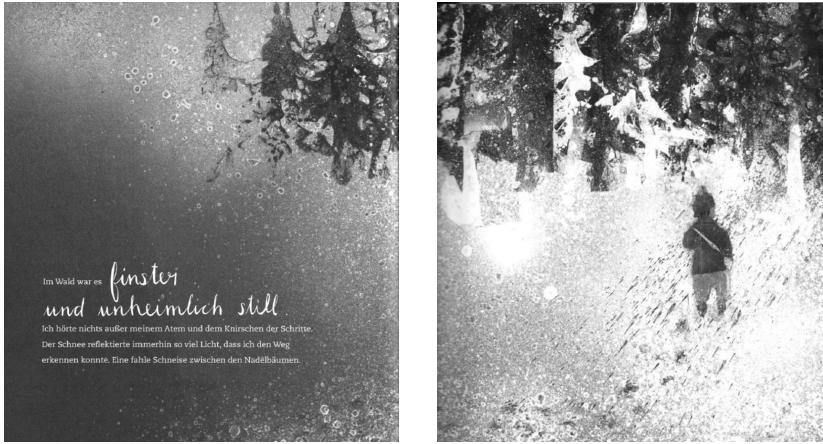
Zu fragen wäre nun, ob es sich bei den beiden Begegnungen um reale Begegnungen, Projektionen oder Introjektionen handelt. Dies lässt der Autor in guter Manier unheimlicher Erzählungen offen. Im Laufe der Haupthandlung überwindet der Junge seine Angst vor der Dunkelheit (Wald) und um die körperliche Unversehrtheit (Nase) und durchläuft seinen Übergangsritus, etwa vom Kind zum Schulkind, erfolgreich und wächst an der Herausforderung. Künftig wird er mit weniger Angst alleine im dunklen Wald unterwegs sein können.

Da ich keine Informationen über die Entstehung des Bilderbuchs finden konnte, gehe ich von dem häufigsten Fall aus: Der Text war zuerst da. Die Frage ist nun, wie diese Inhalte ins Bild gebracht werden und gegebenenfalls welchen Mehrwert die Bilder ins Spiel bringen können.

Inhaltlich betrachtet, thematisiert das Bilderbuch *Wolfsbrot* verschiedene Ängste (Dunkelheit, Alleinsein, körperliche Unversehrtheit, Wölfe, Soldaten), die mit dem Unheimlichen verbunden werden, sowie einen Übergangsritus. Da es sich um eine Ich-Erzählung handelt, wissen wir nicht mit Sicherheit, ob die Begegnungen real sind oder es sich um angstmotivierte Projektionen handelt, die nur für den Jungen selbst real sind.

Das im Bilderbuch von der Illustratorin verwendete Handwerk kann als Mischtechnik bezeichnet werden: Es lassen sich malerische Elemente, Zufallstechniken (Spritztechnik, Décalcomanie), Druck- und Schablonentechnik sowie Collage- und Montageelemente (für die Kleidung des Jungen; gegebenenfalls auch digital?) identifizieren.

Abb. 1: »Im Wald war es finster...« (Möltgen/Leybold 2017)



Besonders interessant für die Wirkung der Illustrationen sind die gestalterischen Mittel, die ich exemplarisch etwas ausführlicher darstellen möchte. Legt man den Fokus auf die Farbanalyse, zeigt sich, dass die Farben Gelb und Rot eine besondere Bedeutung in Bezug zur Bildnarration haben. Gelb wird sehr sparsam eingesetzt. Es kommt insbesondere in der Illustration der Rahmenhandlung zum Tragen sowie, wann immer der Junge seine Angst überwindet und Mut zeigt (beispielsweise als er dem Wolf das Brot zuwirft und dieser sich entfernt). Gelb strahlt daher Geborgenheit und Zuversicht, aber auch Mut aus, vor allem in der direkten Begegnung mit dem Wolf. Rot kommt in den Illustrationen sehr häufig vor, man könnte sagen als Ausdruck von Gefahr und der Angst des Jungen. Daher macht es mehr Sinn, sich Illustrationen ohne rote Farbe anzuschauen. Dafür gibt es nur vier Beispiele: Zunächst die Übergangsszene, bevor der Junge den Wald betritt (Abb. 1). Dies ist auch deshalb interessant, weil diese Doppelseite eine komplett andere Farbigkeit aufweist als die anderen Seiten, nämlich eine kalte blaugrüne Farbigkeit mit starkem Hell-Dunkel-Kontrast, die die Kälte und die Finsternis sehr gut einfängt. Weiterhin unterscheidet sich diese Seite dadurch, dass auf der linken Seite weiße Schrift über den dunklen, blaugrünen Hintergrund gelegt wurde. Man könnte dieses Bild als Vergegenständlichung des Portals interpretieren, durch das der Junge gehen muss, um seinen Initiationsritus durchleben zu können (vgl. Gennep 1986, S. 64). Diese Doppelseite bildet, auch durch die Inszenierung der Schneelandschaft, die größte Unbestimmtheitsstelle der Bilderzählung.

Die zweite Seite zeigt den Jungen allein (»Ich stellte mir vor, ich sei der einzige Mensch weit und breit [...]«) auf einer Lichtung, umzingelt von Wildnis. Dadurch, dass für die Darstellung eine Art Vogelperspektive gewählt wurde, wird die Höhe der Bäume und das Gefühl des Klein- und Alleinseins betont.

Schließlich handelt es sich um die beiden letzten Doppelseiten, als der Junge den Wald verlässt und heimkehrt. Er ist hungrig, aber unverseht. Er hat seine Mutprobe bestanden.

Schaut man sich die Waldtiere an, wurden diese überwiegend mit Schwarz-, Grau- oder Brauntönen gestaltet, genauso wie der Soldat.

Als weiteres wichtiges Gestaltungsmittel kann man das Hell-Dunkel benennen, das das Unheimliche, die Finsternis im Kontrast zum kalten Winter verstärkt, teilweise so, wie man es auch von guten alten gruseligen Schwarz-Weiß-Filmen kennt.



Abb. 2:
Schattenspiel »Ich hab keine Angst
vor Wölfen« (Möltgen/Leypold 2017)

Mit Blick auf die Perspektive als Gestaltungsmittel kann gesagt werden, dass sich diese von der des Textes unterscheidet. Haben wir dort einen Ich-Erzähler, wechselt die Perspektive in den Bildern. Teilweise wird eine allwissende Perspektive eingenommen, wenn wir den Jungen zum ersten Mal sehen und er sich auf den Weg macht. Teilweise sehen wir die Welt – immer dann, wenn der Junge selbst nicht im Bild ist oder nur am Bildrand – aus der Sicht des Jungen. Dies vor allem dann, wenn er dem Soldaten und dem Wolf direkt ins Auge blickt.

Ansonsten wechseln auch die Kameraeinstellungen zwischen Detail und Totale. Dies unterstreicht den Aufbau des Spannungsbogens.

Auf den beiden rein bildlich gestalteten Seiten, die jeweils Einblicke in den tiefen Wald und dessen Bewohner ermöglichen, dienen die aufrecht und gerade wachsenden hohen Bäume gleichzeitig der Rhythmisierung der Seiten.

Ein typisches Gestaltungsmittel des Unheimlichen im Stummfilm der 1920er Jahre ist der Einsatz von Schatten (vgl. Murnau 1922: *Nosferatu*) und gegebenenfalls Silhouetten. Dieses wird von der Illustratorin an mehreren Stellen für die Darstellung des Soldaten und des Wolfs eingesetzt (Abb. 2). Dazu gehören auch »unheimliche Fratzen«, die gekonnt in mindestens drei Illustrationen versteckt sind und die individuelle Vorstellungskraft ansprechen. Außerdem werden die Tiere des Waldes gestalterisch getarnt.

Mit *Wolfsbrot* liegt hier ein bildlich, textlich sowie auf der Ebene des Layouts sehr dichtes und komplexes Bilderbuch vor. Als Kunstpädagoginnen interessiert uns umso mehr, wie dieses Buch in Bildgesprächen und Gestaltungsaufgaben thematisiert werden könnte.

Im Bildgespräch selbst könnte man folgerichtig auf der inhaltlichen Ebene thematisieren, welche Erfahrungen Kinder mit und im Wald gemacht haben, ob sie selbst Erlebnisse hatten, die ihnen gruselig oder unheimlich vorkamen, oder solche,

nach denen sie sich stärker oder mutiger fühlten. Des Weiteren könnte man den Aspekt der Mutprobe ansprechen. Weitere Fragen könnten in die Richtung weisen, ob es sich bei dem Kind in *Wolfsbrot* um einen Jungen oder um ein Mädchen handele und wenn es ein Junge wäre, wie man mit seiner Angst umginge. Daran anschließend könnte die Frage gestellt werden, ob die Kinder der Meinung wären, dass Jungen und Mädchen unterschiedlich mit ihren Ängsten umgingen.

Auf formal-ästhetischer Ebene wäre es wichtig zu thematisieren, wie die Angst des Jungen und die unheimliche Atmosphäre im Bild gezeigt bzw. erzeugt werden. Dabei könnten die Ängste der Kinder thematisiert und bearbeitet werden, wenn das Bildgespräch in einer vertrauensvollen Umgebung stattfinden kann.

Bei den in das Bildgespräch integrierten Gestaltungsaufgaben könnte man an folgende interessante Aspekte denken:

● *Inhaltliche Ebene:*

- Du bist allein im Wald. Es ist dunkel. Was hörst du? Was siehst du? Erstelle eine Collage.
- Du bist an einem unheimlichen Ort. Gestalte diesen Ort mithilfe von zeichnerischen und malerischen Elementen.
- Der Junge im Buch hat Angst, allein durch den Wald zu gehen. Am Tag danach ist er mutig. Gestalte eine kleine Bildgeschichte, wie der Weg durch den Wald am nächsten Tag verläuft. Wem begegnet er im Wald? Wie begegnet er diesen Tieren oder Personen im Wald?
- Wie hätte der Junge die Begegnungen mit dem Soldaten und dem Wolf ohne Wurstbrot zum Guten wenden können? Gestalte alternative Begegnungen.
- »Der Wolf packte das Brot im Sprung«. Gestalte ein Bild dazu.

● *Handwerkliche Ebene:*

- Der Wolf auf der Seite »mein Herz raste« wurde mit verschiedenen Zufallstechniken gestaltet. Nimm die Silhouette des Wolfs und gestalte sie zeichnerisch.
- Die Illustratorin arbeitet u.a. mit Spritz- und Schablonentechnik. Setze dich mit dieser Technik auseinander und gestalte deinen eigenen Wald.
- Auf der Seite »Zum Trost macht sie mir aber dann das riesige Wurstbrot« kann man deutlich sehen, dass die Kleidung des Jungen mit Stoffstücken collagiert wurde. Mach deine eigenen Erfahrungen mit dieser Technik und entwickle einen mutigen Jungen.

● *Gestalterische Ebene:*

- Der Junge ist allein im Wald. Auf der Seite »Wildnis« siehst du ihn aus der Vogelperspektive. Gestalte dasselbe Motiv aus der Froschperspektive.
- Im Buch kommen immer wieder versteckt »unheimliche Fratzen« vor. Gestalte eigene unheimliche Fratzen, die man im dunklen Wald entdecken könnte.
- Vielleicht hast du schon einmal ein Schneegestöber oder einen Schneesturm erlebt. Die Illustratorin verwendet zur Gestaltung die Spritztechnik. Gestalte selbst ein Bild mit einem Schneesturm oder Schneegestöber und bette dies in eine kleine Bilderzählung ein.

2. Das Bilderbuch *Tina hat Mut*

Das Bilderbuch *Tina hat Mut* (2020) lässt sich zum Vergleich heranziehen. Auch hier geht es um den Wald als Raum des Überganges, in dem Ängste überwunden werden und Neues entdeckt wird. Texte und Illustrationen stammen von Tatia Nadareischwili².

Tina ist die Protagonistin des Buches. Sie lebt mit ihren Eltern und dem Hund Poppy in einem Haus mit Grundstück, das an einen Bambuswald grenzt. Auf den ersten Seiten wird in die Lebenssituation des Mädchens eingeführt: Tina und ihre Eltern; der Hund Poppy und andere Tiere (Igel, Hase); das Haus, in dem sie wohnen, und weitere ähnlich aussehende Häuser in der Nachbarschaft; der hinter dem Zaun beginnende Bambuswald. Auf den als Doppelseiten konzipierten Bildern werden die Lebensumstände in Ausschnitten anschaulich: Tina vor dem Wohnhaus, Tina und ihr Vater mit einem Igel, Tina und ihr Vater vor dem Bambuswald u. a.; vier- bis sechszeilige Text-Passagen werden jeweils in die Zwischenräume auf der Bildfläche eingefügt und erzählen ausschnitthaft von Tinas behüteter Lebenssituation. Der Wald wird sowohl in den Bildern als auch im Text eingeführt. Wir sehen ihn auf der ersten Doppelseite im Hintergrund – hinter dem Wohnhaus. Auf der zweiten Doppelseite ist der Wald rechts unten im Bild zu sehen. Er wirkt klein und wenig bedrohlich. Auf der Textebene tritt der Wald das erste Mal an folgender Stelle in Erscheinung:

Noch nie hatte Tina sich
jedoch in den dichten
Bambuswald gewagt, der
hinter ihrem Haus wuchs.
Er war sehr dunkel und
schien riesig.

Der Wald wird zunächst über den Text als etwas Unbekanntes und Unheimliches eingeführt. Tina hat sich noch nicht *gewagt*, den Bambuswald, das heißt die Welt jenseits der vertrauten häuslichen Umgebung, zu betreten und die bekannte Welt zu verlassen. Das ist die Ausgangssituation des Buches.

Als der Vater sich auf eine lange Reise macht, schenkt er Tina einen Kreisel und ermutigt sie, in die Richtung zu gehen, in die der Kreisel zeigt. Eines Nachmittags dreht Tina den Kreisel. Wir sehen den sich drehenden Kreisel vor einem geöffneten Fenster.

2 Die Autorin und Künstlerin wurde 1988 in Tbilissi, Georgien, geboren, wo sie auch heute lebt. Sie studierte Illustration und grafische Gestaltung an der Staatlichen Akademie der Künste Tbilissi. 2011 erschien in Georgien unter dem Titel *Der schwarze Fluss* ihr erstes Bilderbuch. *Schlaf gut – Dsili Nebisa* (2017) ist ihr zweites Bilderbuch und zugleich ihr erstes deutschsprachiges Bilderbuch. Das dritte Bilderbuch *Tina hat Mut* erschien 2020.

Abb. 3: Tatia Nadareischwili: *Tina hat Mut. Ein Bilderbuch aus Georgien*

© 2020 Baobab Books, Basel

**Einstellung:** Totale, weite Panoramaeinstellung**Ansicht/Kadrierung:** Tina von hinten**Körpersprache:** Füße nach innen gedreht, Schultern hängen, Hände seitlich am Körper, Blick auf die Tür – zögernd, unentschieden, vorsichtig, ängstlich**Hund:** sitzt abwartend neben Tina**Bildraum:** Tina steht noch im Garten, auf der anderen Seite des Waldes; doch sie steht unmittelbar vor dem Tor; die zweite Bildebene ist der dunkle Wald; hoch türmen sich die Bäume, sie gehen über den oberen Bildrand hinaus; Tina wirkt klein im Angesicht des Waldes**Farbigkeit:** triadisches Farbkonzzept: rot (Tina, Hund), schwarz-türkis (Wald), weiß-beige (Garten, Haus)**Kamera/Betrachter*in:** steht entfernt und leicht erhöht (wie ein Blick aus dem Fenster des Kinderzimmers)

Der Text erzählt, was geschieht:

[...] Als er schließlich stillstand, zeigt die Spitze auf das offene Fenster und geradewegs in den Bambuswald hinein.

Die Worte des Vaters und die zufällige (oder vorherbestimmte) Zeigerichtung des Kreisels sind die Impulse, die Tina auffordern, die Schwelle zum Wald bzw. zur düsteren, unbekannten Welt zu übertreten. Auf der Bildebene wird die Situation so gefasst, dass immer zwei Bilder zusammengehören. Auf dem ersten Bild sehen wir Tina auf dem Fensterbrett sitzen, die Fensterflügel sind geöffnet. Dahinter steht der dichte, dunkle Bambuswald. Tina ist im Inneren ihres Zimmers, also in Sicherheit, sie wirkt unentschlossen und hält den Kreisel in ihren Händen. Auf der nächsten Doppelseite steht sie dann unmittelbar vor dem Wald (Abb. 3). Wir sehen sie von hinten. Sie wirkt klein und unentschlossen vor dem sich riesig und dunkel auf-türmenden Wald. Noch befindet sie sich auf der hellen Seite – erst hinter dem Zaun beginnt der Wald.

Abb. 4: Tatia Nadareischwili: *Tina hat Mut. Ein Bilderbuch aus Georgien*
© 2020 Baobab Books, Basel



Einstellung: Halbtotale

Ansicht/Kadrierung: Tina von vorn, leicht gedreht

Körpersprache: vorsichtig, die eine Hand vor dem Körper, die andere leicht zur Seite gestreckt, setzt vorsichtig ihre Füße, blickt ängstlich nach vorn

Bildraum: Grundfläche ist schwarz, Raamtiefe entsteht durch die Größe der Bäume und durch Überschneidungen von Stamm (beim Hund) und Blatt (bei Tina), der Hund ist im Vordergrund, Tina im Mittelgrund

Farbigkeit: dyadisches Farbkonzzept: rot (Tina, Hund), schwarz-türkis (Wald) – die dritte Farbigkeit weiß-beige (Garten, Haus) fehlt (nur ein leichter heller Glanz auf den Blättern, der das Licht reflektiert), ein Baum wird durch eine rote Konturlinie dargestellt

Kamera/Betrachter*in: steht mit im Wald, mit etwas Abstand

Der Text kommentiert:

[...] Mit Poppy an ihrer Seite nahm sie allen Mut
Zusammen und schob den Riegel auf.

Tina öffnet damit das Tor, das vom Garten in den Wald führt. Das Öffnen der Tür und das Überschreiten der Grenze zwischen Garten und Wald markieren den Übergang von einer Welt in eine andere.

Die nächste Phase der Geschichte bzw. des Übergangsrituals beginnt: Im dunklen Wald ist Tina zunächst verloren und hat Angst. Auf der bildlichen Ebene wird dies unmittelbar erfahrbar (Abb. 4). Der Bildgrund ist tiefschwarz. Tina ist umgeben von Bäumen. Sie selbst leuchtet rot, ebenso wie ihr Hund. An ihrer Körpersprache lässt sich die Unsicherheit erkennen. Sie blickt ängstlich, ihre Hände sind nah am Körper. Gäbe es den Hund nicht, der schnüffelfnd weiterzieht, sie würde wohl auf der Stelle umkehren. Doch der Hund, der eine Begleitfigur ist, bleibt an ihrer Seite und so traut sie sich (mit ihm) tiefer in den Wald.

Tina folgt dem Hund und entdeckt drei versteckte Zettel mit kleinen Zeichnungen, die sie als Wegweiser identifiziert. Auch ist ein Geräusch zu hören, ein Pfeifen, das sie neugierig macht. Sie ahnt, dass sie nicht allein ist, denn jemand muss diese

Abb. 5: Tatia Nadareischwili: *Tina hat Mut. Ein Bilderbuch aus Georgien*
© 2020 Baobab Books, Basel



Einstellung: Halbtotale

Ansicht/Kadrierung: Kameraposition hat sich verändert, daher entsteht der Eindruck, Tina renne immer noch in dieselbe Richtung – sie müsste zurück, das heißt in die andere Richtung, laufen (Baumhaus ist nun links, das Wohnhaus von Tina ist rechts – beide Häuser sind außerhalb des Bildfeldes)

Körpersprache: Tina rennt durch den Wald, unerschrocken, sie hat die Flöte des Jungen in der Hand, der Hund rennt vor ihr her
Bildraum: der Bildraum ist aufgehellert, dadurch kann man in den Wald hineinsehen (Tiefenräumlichkeit); von oben ragen Blätter in das Bild; die Bäume sind gestaffelt und werden nach hinten kleiner; Bäume werfen Schatten – das Licht kommt von links; Tina und der Hund werfen keine Schatten

Farbigkeit: das Schwarz ist fast verschwunden (nur noch an den dunklen, dünnen Baumstämmen im Hintergrund); (anderes) dyadisches Farbkonzept: rot (Tina, Hund), türkis (Bäume) – die dritte Farbigkeit helles Grün (Bodenfläche) – das bedrohliche Schwarz ist fast verschwunden

Kamera/Betrachter*in: steht mit im Wald, leicht erhöht, sieht, wie Tina vorbeirent

Zettel hinterlegt haben. Sie folgt den gezeichneten Hinweisen und gelangt schließlich zu einem großen knöchigen Baum mit einem Baumhaus. Der Baum ist leuchtend rot, wie sie und der Hund. Sie klettert mutig hinauf und trifft im Baumhaus auf einen Jungen namens Kosta.

[...] Ich bin Tina, ich wohne auf der anderen Seite des Waldes.

»Ich weiß.« Der Junge lächelte [...]

Tina und Kosta tauschen Dinge aus – Tina gibt dem Jungen ihren Kreisel und erhält seine Bambusflöte. Sie verabreden sich für den nächsten Tag.

[...] Du kommst doch zurück?

»Ganz sicher!« rief Tina.

Sie macht sich auf den Weg nach Hause (Abb. 5).

[...]Das Licht der Abendsonne fiel durch die Bambusbäume und der Wald kam Tina nun gar nicht mehr dunkel vor.

Tina hat ihre Angst überwunden, sie hat den Übergang in die neue Welt geschafft und kann sich nun sicher und mutig in ihr bewegen. Am deutlichsten zeigt sich das Vorher-Nachher-Szenario im Vergleich der Bilder (Abb. 4 und 5). War der Wald/Bildgrund zunächst tiefschwarz, so ist er nun heller, Licht scheint hindurch, der Waldboden erscheint in einem wässrig-lasierten Grün. In Abbildung 4 bewegt sich Tina zunächst vorsichtig und ängstlich – in Abbildung 5 rennt sie durch den Wald, als wäre er ihr vertraut: Die Füße sind in der Bewegung vom Boden abgehoben, der Arm greift weit aus, die Haare fliegen im Wind. Mit dieser Doppelseite endet das Buch.

Der Wald jenseits des Zaunes ist zu Beginn der andere, fremde, jenseitige, unheimliche Ort. Das Unheimliche wird in diesem Buch, wie auch in *Wolfsbrot*, als Raum definiert; als ein zu durchquerender Raum. Im Durchqueren vollzieht sich das Ritual des Übergangs. Mit dem Zurückkehren ist die Initiation vollzogen. Der Wald eignet sich als ein solcher Transformationsraum, weil er kulturell als ein geheimnisvoller und düsterer Ort konnotiert ist. Für Tina besteht zunächst keine Notwendigkeit, diesen Raum zu betreten. Es bedarf eines äußeren Impulses – in diesem Fall der Worte des Vaters und der unterstellten Sinnhaftigkeit der Bewegung des Kreisels –, der als Introjektion fungiert und den Prozess in Gang setzt. Das Überschreiten der Schwelle und die erste Vergegenwärtigung im unbekannten Raum können als Momente der Latenz beschrieben werden. Die Protagonist*innen sind dann bereits hinübergetreten, auch wenn sie noch innehalten und ihnen der Weg zurück noch möglich scheint. Um den Übergang und den Moment der Latenz zu bewältigen, braucht es Hilfe. Bei Tina ist es der Hund, der die Rolle der Begleitfigur übernimmt. Er ist bei ihr und geht zugleich voraus. Beide sind verbunden – in den Bildern wird das mit Hilfe der Farbigkeit markiert: Tina und ihr Hund sind rot. Wenngleich sich an der Farbigkeit nichts ändert, Tina und ihr Hund bleiben, wie sie sind, so vollzieht sich dennoch eine deutliche Veränderung. Diese zeigt sich bildlich vor allem in der Körpersprache und in der Farbigkeit des Bildraumes. Tina bleibt dieselbe und kommt doch verändert zurück. Der düstere und dunkle Wald hat sich gelichtet, der eroberte Raum hat seine Bedrohlichkeit verloren.

Wenn man das Buch mit besonderer Aufmerksamkeit ansieht, dann fällt einem das vordere Vorsatzpapier auf (Abb. 6), das eine Kartenansicht zeigt. Zu Beginn kann man sich die Karte nicht erschließen und blättert weiter. Aber am Ende der Geschichte kann man zur Karte zurückkehren und ist erstaunt. Denn sie zeigt exakt den Raum, in dem sich die Geschichte abspielt. Zu sehen ist das Wohnhaus von Tina und der Bambuswald mit den drei Orten, an denen Kostas Botschaften versteckt sind. Auch das Baumhaus ist zu sehen und das Wohnhaus, in dem Kosta wohnt. Und die Karte verrät auch, dass man nicht zwingend durch den Wald hindurchgehen muss, um zum Baumhaus zu gelangen. Es gäbe auch einen Weg, der um den Wald herumführt. Aber Tina geht durch den Wald hindurch und erschließt sich dadurch nicht nur eine »Terra inkognita«, sondern einen Weg zu sich selbst.

Abb. 6: Tatia Nadareischwili: *Tina hat Mut. Ein Bilderbuch aus Georgien*

© 2020 Baobab Books, Basel

**Einstellung:** topographische Ansicht**Ansicht/Kadrierung:** Ausschnitt aus einer Karte, im Zentrum der Wald, links und rechts die beiden Wohnhäuser, in denen Tina und Kosta leben**Bildraum:** Ansicht von oben, wird gegliedert durch Felder, Wege, einen Fluss; im Zentrum der Wald mit vielen Bäumen und den drei Punkten (Baum, Baumstamm, Gefäß), an denen die Zettel versteckt sind**Farbigkeit:** verwaschene Farbigkeit (wie eine alte Karte), grüne Akzentuierung des Waldes und blaue Akzentuierung des Flusses; rote Konturlinien**Kamera/Betrachter*in:** von oben; Betrachter*in sieht den Weg, den Tina im Buch zurückgelegt hat und fragt sich, warum sie durch den Wald gegangen ist, denn man hätte den gefährlichen Wald auch umgehen können

● *Inhaltliche Ebene:*

- Stell dir vor, du stehst vor dem Zaun. Du nimmst allen Mut zusammen und öffnest das Tor. Nun liegt der dunkle Wald direkt vor dir. Wie würdest du dich in dieser Situation verhalten? Zeichne dich in dieser Situation.
- Im Wald sind kleine Zettel mit Zeichnungen versteckt. Was wäre, wenn du solche Zettel für eine andere Person auf deinem Schulweg verstecken könntest? Gestalte drei Zettel mit Zeichnungen, die du auf dem Schulweg versteckst. Ob sie jemand findet?
- Tina und Kosta tauschen Gegenstände (Flöte und Kreisel) und verabreden sich für den nächsten Tag. Was geschieht, wenn sie sich am nächsten Tag wieder begegnen? Gestalte ein Bild, auf dem zu sehen ist, wie die Geschichte weitergeht.

● *Handwerkliche Ebene:*

- Sieh dir genau an, wie die Illustratorin den Wald dargestellt hat. Sie verwendet einen dunklen Untergrund und nutzt für die Baumstämme eine Schablontechnik. Die Baumstämme werden aus einem Papier ausgeschnitten, das Papier mit den fehlenden Stellen wird aufgelegt und nun wird Farbe aufgetupft. Versuche selbst, einen dunklen Wald mit Schablontechnik darzustellen.

- Wie sieht deine Umgebung aus? Gibt es dort auch geheimnisvolle Räume, die du noch nicht betreten hast? Fertige eine Karte an, so als ob du aus dem Flugzeug auf die Landschaft schaut. Verwende für die Konturen einen Stift (das kann auch ein roter Stift sein) und koloriere die Flächen mit Wasserfarbe.
- *Gestalterische Ebene:*
 - Wir sehen Tina von hinten (Abb. 3), sie steht vor dem Zaun, dahinter ist der dunkle Wald. Verändere die Ansicht, so dass du Tina in dieser Situation von vorn sehen kannst. Gestalte ein Bild in dieser Ansicht. Achte darauf, wie Tinas Gesicht aussieht. Füge Sprechblasen hinzu: Was denkt Tina? Was denkt der Hund?
 - Betrachte Abbildung 4. Kopiere die Seite (in Farbe) und klebe sie auf ein größeres Blatt. Ergänze das Bild – was ist links und rechts, oben und unten? Orientiere dich an der Art und Weise der Gestaltung und wähle entsprechende Materialien und Werkzeuge aus.
 - Wie sieht der Wald aus, wenn Tina am nächsten Tag zurückkommt? Gestalte den Wald in entsprechenden Farben. Du kannst eine Farbkopie von Tina und dem Hund anfertigen, die Figuren ausschneiden und in deinen Wald einkleben.

Beide Bilderbücher zeigen, auf ihre je individuelle Art und Weise, wie der Wald als Ort des Unheimlichen dazu beitragen kann, sich weiterzuentwickeln, indem man sich der Angst stellt und daran wächst. Die Illustratorinnen finden dafür ihre je eigenen Ausdrucksmittel.

Literatur

MÖLTGEN, ULRIKE; LEYPOLD, KILIAN (2017): *Wolfsbrot*. Mannheim: kunstanstifter.

NADAREISCHWILL, TATIA (2020): *Tina hat Mut*. Basel: Baobab Books.

BINOTTO, JOHANNES (²2013): *TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich-Berlin: diaphanes.

FREUD, SIGMUND (2020 [1919]): *Das Unheimliche*. Hg. von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam.

GENNEP, ARNOLD VAN (1986): *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Übers. von Sylvia M. Schomburg-Scherff und Klaus Schomburg. Frankfurt/M.: Campus Bibliothek.

Im Wald (2020) = 1001buch. Das Magazin für Jugendliteratur, H. 2. Wien: Institut für Jugendliteratur.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D. E. (1977): *Hermeneutik und Kritik*. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Laura Puck, Katharina Blasge

Zwei Wege zum Wald

Didaktische Überlegungen zum Projekt »For Forest« und zum Wald im Bilderbuch

Der Wald ist Thema von zwei Bachelorarbeiten, die im folgenden Beitrag vorgestellt werden. Der erste Weg führt zum Kunstprojekt »For Forest«, das im Herbst 2019 im Klagenfurter Wörtherseestadion installiert wurde und international für Aufsehen gesorgt hat. Wie unterschiedliche Schüler_innengruppen dieses Projekt wahrgenommen und bewertet haben und welches Potential an Anregung für kreative Schreibprozesse diesem Kunstwerk im öffentlichen Raum innewohnte, wurde in einer empirischen Studie an einer Klagenfurter NMS erhoben. Der zweite Weg holt den Wald in seiner ökonomisch/ökologischen wie auch ästhetischen Bedeutsamkeit anhand der beiden Bilderbücher *Der Traum vom Wald* und *Der Grüffelo* ins Klassenzimmer. Dabei werden sowohl die Gemachtheit des Kunstwerks Bilderbuch als auch die bildhaften wie sprachlichen Darstellung des Ökosystems Wald in den Blick genommen. Konkrete Unterrichtsideen laden dazu ein, den Wald in diesen beiden Dimensionen wahrzunehmen.

LAURA PUCK

ERSTER WEG: Das Kunstprojekt »For Forest« im Wörtherseestadion Klagenfurt (2019) und dessen Bedeutsamkeit für ästhetisches Lernen und kreative Schreibprozesse im Deutschunterricht

Bedeutung des Kunstprojekts für den Deutschunterricht und Ideenfindung

Der Umgang mit Kunst wird im Unterrichtsfach Deutsch vielfach vernachlässigt und so gehen den Schüler_innen auch die Zugänge zur eigenen Kreativität häufig

LAURA PUCK ist Studierende an der Universität Klagenfurt im Masterstudium Lehramt Deutsch und Geographie und Wirtschaftskunde für die Sekundarstufe. E-Mail: laurapuck06@gmail.com

KATHARINA BLASGE ist Studierende an der Universität Klagenfurt im Masterstudium Lehramt Deutsch und Geographie und Wirtschaftskunde für die Sekundarstufe. E-Mail: katblasge@edu.aau.at

Abb. 1: »For Forest« – Mischwald (Foto: Laura Puck, 18.10.2019)



verloren. Das wirkt sich in vielerlei Hinsicht auch auf andere Bereiche aus, etwa auf das literarische Lernen oder die Ausbildung der Sozialkompetenz der Lernenden. Mit der Umsetzung des Klagenfurter Kunstprojekts »For Forest« bot sich die optimale Gelegenheit herauszufinden, welche Rolle die Möglichkeit, Kunst unmittelbar zu erfahren, im Deutschunterricht an Kärntner Schulen spielt. Der Titel meiner Bachelorarbeit lautet daher »Die Bedeutsamkeit ästhetischen Lernens für individuelle Sinnfindungsprozesse: Überlegungen anhand des Kunstprojektes ›For Forest‹ und seiner Rezeption in Kärntner Schulklassen« und bearbeitet folgende Forschungsfragen:

- »Inwiefern kann die Auseinandersetzung mit dem Kunstprojekt ›For Forest‹ durch kreative Schreibprozesse angestoßen bzw. befördert werden? Kann das kreative Schreiben anhand des Kunstprojektes ›For Forest‹ gefördert werden?«
- »Gibt es Unterschiede in der Wahrnehmung des Projekts zwischen der Sportklasse und der Standardschulstufe und welche Rolle spielt dabei die Tatsache, dass dieses Projekt in einem Fußballstadion stattfindet?«

Ich wollte also herausfinden, ob und inwiefern ästhetische Lernprozesse im Rahmen des Deutschunterrichts angestoßen werden können und weshalb die daraus resultierenden Denkprozesse für die Schüler_innen von Bedeutung sind. Die beiden Fragen zu dieser Bachelorarbeit haben sich deshalb aus der ursprünglichen Idee heraus entwickelt, weil ich sowohl zur Kunst als auch zum Sport eine enge Beziehung habe. Durch meine eigene Tätigkeit als Fußballtrainerin wurde mir bewusst, dass das Kunstprojekt von vielen Bewohner_innen Kärntens, die sich als Sportler_innen begreifen, als etwas Negatives aufgefasst wurde und sich deren Kritik und negative Emotionen gegenüber dieser Initiative im Laufe der Zeit sogar noch verstärkt haben. Wofür das Kunstprojekt eigentlich steht und weshalb es

weltweite Aufmerksamkeit erlangen konnte – ganz im Gegensatz zu einem meist nur halbgefüllten Fußballstadion übrigens –, war dabei vor allem im Raum Klagenfurt nur für wenige Menschen eine wesentliche Frage.¹

Kurz gefasst, stellte das »For Forest«-Projekt nicht nur eine Verbindung zwischen Gesellschaft und Natur her, sondern nahm auch Bezug auf die Frage nach der Bedeutsamkeit des Waldes für das Individuum. Besonders auffallend war in diesem Zusammenhang insbesondere das Potential dieses begehbaren Kunstwerks, neue Denk- und Sichtweisen zu ermöglichen, die den Einfluss der Natur auf kollektive und individuelle Aspekte des Zusammenlebens betrafen. Die Besucher_innen waren einerseits in ihre gewohnte, kulturell geformte Umgebung, andererseits in den Kontext der Natur und in die Atmosphäre dieses besonderen Kunstwerks eingebettet, das sie von den Rängen eines Fußballstadions auf einen Mischwald blicken (siehe Abb. 1) und dadurch erfahren ließ, dass die Verbindung von Infrastruktur, Natur und Kunst unsere Wahrnehmung und unser Denken verändern können.

Kunsterfahrungen als Ausgangspunkt für das kreative Schreiben

Zunächst einmal war für mich wichtig zu definieren, was »Ästhetisches Lernen« überhaupt ist, wobei die Ästhetik-Theorie von Martin Seel hier für mich zum wichtigsten theoretischen Ankerpunkt wurde. Um die Bedeutung des kreativen Schreibens für ästhetische Lernprozesse herauszuarbeiten und die Ausbildung der Sozialkompetenz damit in Beziehung zu setzen, waren Berichte über die Methode der »Schreibwerkstatt« von großer Bedeutung. Abgerundet wurde diese theoretische Basis durch eine qualitative Erhebung in Form zweier Aufgabenstellungen, die ich mit zwei verschiedenen Klassen durchführen konnte. Bei diesen Klassen handelt es sich um zwei vierte Klassen NMS, einerseits um eine Sportklasse und andererseits um eine Integrationsklasse desselben Schultyps. Insgesamt nahmen 41 Schüler_innen im Durchschnittsalter von 13,5 Jahren teil, davon waren 14 Mädchen und 27 Buben in diesen Klassen anwesend.

Konkrete Aufgabenstellungen der qualitativen Studie und Konklusionen für den Deutschunterricht

Aufgabenstellung 1 widmete sich dem Schreibverfahren »Cluster« und hierbei war es Aufgabe der Schüler_innen, sich von den Impulsworten »Wörthersee – Wald – Stadion« leiten zu lassen und gemeinsam eine Geschichte zu verfassen.²

1 Im Beobachtungszeitraum 1.9. bis 7.10.2019 besuchten ca. 160.000 Menschen das Kunstprojekt; darüber hinaus wurde es in 3.600 internationalen Artikeln erwähnt (davon 1.557 in Deutschland, 668 in den USA und 117 in Italien); vgl. kaernten-ORF.at: <https://kaernten.orf.at/stories/3018161/> [Zugriff: 10.4.2021].

2 Die Aufgabenstellung sowie zwei Texte, die in deren Gefolge entstanden sind, finden Sie auf der Homepage unter folgendem Link: <https://ide.aau.at>.

Aufgabenstellung 1: Lass uns gemeinsam eine Geschichte schreiben ☺☺☺

Du bist der Erste: Schreibe zu dem *Impulsworten* »Wörthersee-Wald-Stadion« einen Satz, der dir durch den Kopf geht. Denke nicht lange nach, sondern lass deinen Gedanken freien Lauf! Nachdem du den Satz vollendet hast, reiche deinen Stift und dein Blatt Papier an deine/n Sitznachbar/in weiter. *Bitte verhalte dich, nachdem du das Blatt weitergegeben hast, ruhig, damit sich alle konzentrieren können.*

Der Text, der in der Klasse mit Sportschwerpunkt entstanden ist, lässt die Schwierigkeiten der Schüler_innen mit diesem Thema deutlich erkennen (vgl. Abb. 2 auf unserer Homepage). Anfangs haben die Schüler_innen zwar versucht, eine Geschichte zu verfassen, diese ist jedoch mehr und mehr in eine Bewertung des Kunstprojekts übergegangen. Ab dem vierten Satz wurden nur noch eigene Meinungen aufgeschrieben, wobei sich diese Vorgehensweise dann bis zum Ende fortgesetzt hat. Die Schüler_innen ließen sich offensichtlich stark von ihren Emotionen leiten und entfernten sich so von der eigentlichen Aufgabe, eine gemeinsame Geschichte zu verfassen. In der Integrationsklasse, die das Kunstprojekt ebenfalls kannte, stellte sich die Sache ganz anders dar. Die Schüler_innen konnten hier, von negativen Emotionen unbeeinflusst, ihrer Kreativität freien Lauf lassen und so sind kohärente Geschichten entstanden (vgl. Abb. 3, Homepage).

Die zweite Aufgabenstellung wurde zu dem Schreibverfahren »Automatisches Schreiben« zusammengestellt. Es wurde ein Bild des Kunstprojekts an die Wand projiziert und die Schüler_innen mussten innerhalb von fünf Minuten alles aufschreiben, was ihnen beim Anblick dieses Bildes einfiel.³

Aufgabenstellung 2:

- Schreibe mit der Hand.
- Schreibe für 5 Minuten, *ohne den Stift abzusetzen*.
- *Wenn dir nichts mehr einfällt, setze den Stift nicht ab*, sondern fülle das Blatt mit Malereien/Kritzleien und wenn dir wieder Wörter oder Sätze einfallen, schreib weiter.
- Schreibe, so schnell du kannst, alles auf, was dir zu diesem Bild einfällt und kümmere dich nicht darum, ob das, was du schreibst, auch »zusammenpasst«.
- *Achte nicht* auf die Regeln der Grammatik, der Rechtschreibung und des Ausdrucks, verbessere keine Fehler.



Die zweite Aufgabenstellung hat in beiden Klassen sehr gut funktioniert, da ausnahmslos alle Schüler_innen fünf Minuten lang geschrieben haben und keine_r den Stift absetzte. Diese beiden Beispiele (siehe Abb. 4 und 5, Homepage) wurden

³ Die Aufgabenstellung sowie zwei Texte, die in deren Gefolge entstanden sind, finden Sie auf der Homepage unter folgendem Link: <https://ide.aau.at>

von mir zufällig ausgewählt und zeigen hin und wieder Züge einer Geschichte, in welcher die Verfasser_innen auch eigene Meinungen und Sichtweisen zum Ausdruck brachten. Begeistert hat mich die Kreativität des Schreibers/der Schreiberin der 4s Klasse, da sowohl die Schreibideen als auch die Kritzeleien zeigen, dass sich dieser Schüler/diese Schülerin wirklich auf die Aufgabenstellung eingelassen und ohne viel nachzudenken einfach zu schreiben begonnen hat (vgl. Abb. 4 auf unserer Homepage). Bei dem Verfasser/der Verfasserin aus der 4a Klasse fällt vor allem am Schluss des Textes die kritische Sichtweise auf das präsentierte Projekt auf. Dennoch hat diese Person es geschafft, die Idee dieses Kunstprojektes in den ersten beiden Sätzen auf den Punkt zu bringen (vgl. Abb. 5, Homepage).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass kreative Schreibprozesse mit Hilfe von Kunstprojekten im öffentlichen Raum angestoßen und gefördert werden können, allerdings muss eine gewisse Routine in diesem Bereich etabliert werden, damit die Ergebnisse aussagekräftig sind. Es sollte also eine wesentliche Aufgabe der Lehrer_innen sein, solche Methoden im Unterricht durch deren regelmäßigen Einsatz zu etablieren, damit die Schüler_innen ihre Fähigkeiten sukzessive entdecken und ausbauen können. Die empirische Fallstudie zeigte, dass kreative Schreibprozesse in Zusammenhang mit dem Kunstprojekt »For Forest« mit großem Erfolg angestoßen werden konnten. Bei der Auswertung der gesammelten Daten zeigte sich allerdings auch, dass die Unterschiede bezüglich der Wahrnehmung beziehungsweise Beurteilung dieses Projekts sehr groß waren: In der Integrationsklasse wurden die zwei Aufgabenstellungen von den Lernenden mit Begeisterung umgesetzt und es entstanden sehr kohärente, kollaborativ erarbeitete Texte. Die Schüler_innen der Sportklasse hingegen äußerten dem Kunstprojekt gegenüber große Vorbehalte und es entstanden sehr stark wertende Texte, in denen es vor allem darum ging, wie sehr sie sich gewünscht hätten, dieses Projekt hätte an einem anderen Platz stattfinden können.

KATHARINA BLASGE

ZWEITER WEG: Der Wald als literarischer Topos in Bilderbüchern. Bilderbuchanalyse und Unterrichtsentwurf

Mein persönlicher Zugang zum Thema Wald ist ein sehr vielfältiger, denn schon als Kind war der Wald für mich ein Abenteuerspielplatz, der voller Überraschungen steckte und den es zu erkunden galt. Der Wald war damals ein magischer Ort mit faszinierenden Tieren und Pflanzen sowie dieser gewissen Stimmung, die ich nur dort verspüren konnte. Im Jugendalter erweiterte sich meine Auffassung zudem auf einer fachlichen Ebene durch die Absolvierung einer Gartenbaufachschule, in der auch der Wald in theoretischen und praktischen Aspekten einen wichtigen Bereich des Lernens darstellte. Auf einer völlig anderen, besonderen Stufe begegnete ich im Studium dem Topos, indem ich im Zuge meiner Bachelorarbeit (2019) zwei Bilderbücher hinsichtlich der Darstellung des Waldes untersucht und diese in einen Unterrichtsentwurf für Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe 1

eingebunden habe. Die Herangehensweise an das Thema »Wald« in den beiden Bilderbüchern *Der Traum vom Wald* von Ayano Imai (2018) und *Der Grüffelo* von Axel Scheffler und Julia Donaldson (1999) ist sehr unterschiedlich, was folgend in Ausschnitten aufgezeigt wird, indem zentrale Bereiche der Bachelorarbeit dargestellt werden.

Den Leserinnen und Lesern des Bilderbuchs *Der Traum vom Wald* (Imai 2018) wird immer wieder die Bedeutsamkeit des Waldes für Mensch und Tier in Erinnerung gerufen (Abb. 2) und obwohl weder Text noch Bild das explizit thematisieren, hebt diese Wertschätzung des Waldes im Bewusstsein der/des Rezipierenden unwillkürlich auch die Kehrseite dieser Symbiose, die Dominanz des Menschen über die Natur und deren Zerstörung, ins Bewusstsein. Der Aspekt der Vergänglichkeit spielt hier eine besondere Rolle, da die Geschichte so gelesen werden kann, dass der Protagonist den Wald nicht mehr kennt, weil die Tiere und Pflanzen durch den Menschen bereits ausgerottet wurden. In Ansätzen überdauert hier also die Menschheit die Existenz des Waldes, wobei der Wald in den Träumen der Menschen weiterlebt. Der Wald wird als etwas Bedrohtes, das es in seiner Schönheit und vor allem in seiner Unersetzlichkeit und Nicht-Wiederherstellbarkeit zu erhalten gilt, dargestellt. Das Wort »Wald« taucht, abgesehen von der Überschrift, erst in der zweiten Hälfte des Buches zum ersten Mal auf und kommt insgesamt sechs Mal schriftlich vor. Bei den ersten vier Nennungen ist parallel zum Text auch ein Wald auf bildlicher Ebene sichtbar.



Abb. 2:
Blick der Tiere aus dem Wald –
Der Traum vom Wald (A. Imai 2018)



Abb. 3: Darstellung des Waldes – *Der Traum vom Wald* (A. Imai 2018)

Zudem wird er auf drei Doppelseiten vollständig ohne Schriftliches gezeigt. Die erste Hälfte des Buches, in der der Wald noch nicht explizit Erwähnung findet, ist durch braune Farbtöne gekennzeichnet. Später wird der Wald in Grün-, Grau- und Brauntönen dargestellt und es kommt zum Spiel mit Hell-Dunkel-Kontrasten (Abb. 3).

Beim Bilderbuch *Der Grüffelo* (Scheffler/Donaldson 1999) (Abb. 4) hingegen spielt sich die gesamte Geschichte im Wald, dem Lebensraum der Tiere, an sehr ähnlich aussehenden Orten ab. Die Geschehnisse können in zwei Bereiche eingeteilt werden: Genau in der Mitte des Buches kommt es zur Begegnung zwischen

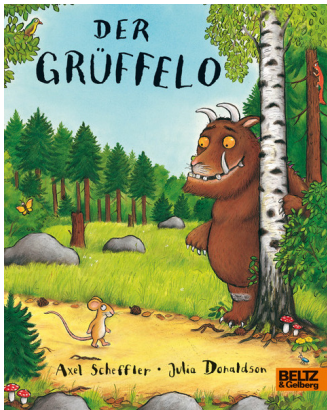


Abb. 4:
Der Grüffelo
(Scheffler/Donaldson 1999)

der Maus und dem Grüffelo, das heißt, die tatsächliche Existenz des Grüffelo, der vorher als eine bloße Fiktion der Maus präsent ist, wird an dieser Stelle bestätigt. Auf der textuellen Ebene wird der Wald acht Mal verteilt über das gesamte Werk erwähnt. In den Illustrationen kommt er als zentraler Ort des Geschehens auf jeder Doppelseite in Ausschnitten vor und ist durch kräftige Grün-, Grau- und Brauntöne gekennzeichnet. Die Farben sind grell und aussagekräftig. In der gesamten Geschichte kommen keine Menschen vor, daher sind einige Bilder, die auf einen menschlichen Eingriff hindeuten, besonders beachtenswert, wie etwa ein Stapel abgeschnittener Holzstämme, die auf eine forstwirtschaftliche Bearbeitung des Waldes hindeuten. Andere Illustrationen zeigen die Verwahrlosung durch umgefallene Bäume – die Natur wurde hier offen-

sichtlich sich selbst überlassen. Auffallend ist auch das Vorhandensein eines Mischwaldes, der auf vielen Seiten bildlich dargestellt wird, indem einige Baumarten, wie beispielsweise die Birke, durch die Rinde erkennbar sind.

Literarisches Lernen mit dem Topos Wald – konkreter Unterrichtsentwurf

Vor dem Lesen ist eine Aktivierung des Vorwissens der Schülerinnen und Schüler im Fokus, um sie bestmöglich zum Thema hinzuführen. Auf ein Blatt werden dabei jeweils Assoziationen zum Wald geschrieben, die dann in der Klasse zur Betrachtung und Einstimmung aufgehängt und im Anschluss gemeinsam betrachtet werden.

Den Mittelpunkt der Unterrichtseinheit bildet schließlich das »Literarische Gespräch im Unterricht« nach dem Heidelberger Modell (Härle/Steinbrenner 2004). Dabei setzen sich die Lehrperson und alle Schülerinnen und Schüler in einem Sesselkreis zusammen und die Geschichte *Der Traum vom Wald* (Imai 2018) oder *Der Grüffelo* (Scheffler/Donaldson 1999) wird laut vorgelesen, wobei die Lernenden keine Bilder zum Text sehen, sondern sich auf das Zuhören kon-

zentrieren. Im zweiten Schritt wird die Geschichte nochmals gelesen und die dazugehörigen Bilder werden in die Runde gezeigt. Anschließend wählen die Teilnehmerinnen und Teilnehmer eine für sie spannende, interessante oder erwähnenswerte Textstelle aus dem Buch aus, die sie vorlesen, ohne die Wahl begründen zu müssen. Nach dieser Sammlung von Eindrücken folgt die erste Gesprächsrunde, bei der möglichst alle drankommen sollen. Dabei können irritierende, mehrdeutige oder besonders berührende Textstellen und Bilder sowie Interpretationsvarianten als Ausgangspunkt eines Austausches dienen. Die Lehrperson hält sich bewusst zurück; wenn das Gespräch zu stocken beginnt, baut sie jedoch Fragen ein, um das grundsätzliche Ziel zu verfolgen, dass sich ein Gespräch unter Peers entwickelt. Somit werden die Schülerinnen und Schüler nicht in eine gewisse Richtung gelenkt und von der Meinung der/des Lehrenden beeinflusst. Die Lehrperson darf ihre Machtstellung aufgrund ihres größeren Wissens und eines höheren Erfahrungsschatzes nicht ausspielen und muss eine Entfaltung der offenen Meinungsäußerung ermöglichen. In diesem Zusammenhang agiert sie in der Rolle des/der »kompetenten Anderen« (Härle/Steinbrenner 2004, S. 20), indem sie mit dem Text und den Schülerinnen und Schülern authentisch als individuelle, gleichgestellte Person kommuniziert und in einen Austausch tritt (ebd., S. 19f.).

Das Gespräch dauert so lange an, bis die Lehrperson das Gefühl hat, dass alle wichtigen Passagen besprochen wurden. Am Ende schließt sie die Gesprächsrunde ab.

Als Anschlusshandlungen nach der Rezeption können zahlreiche Übungen dienen. Dabei sollen möglichst viele Sinne angesprochen werden. Wenn sich die Lernenden im Freien, insbesondere in einem Wald, befinden, kann eine Aufgabenstellung so aussehen, dass sie sich hinsetzen, die Augen schließen, innehalten, leise sind und für eine Minute alles wahrnehmen, was sie hören und riechen. Im Anschluss daran sollen sie sich in Form eines Tagesbucheintrages notieren, was ihnen besonders aufgefallen ist. Eine weitere Möglichkeit ist, dass die Schülerinnen und Schüler sich einen Charakter aus dem Buch auswählen und diesen mit Hilfe eines Steckbriefes beschreiben. Das Verfassen eines Briefes oder eines E-Mails an eine Protagonistin beziehungsweise einen Protagonisten aus dem Buch wäre hier eine weitere methodische Alternative. Je nach Vorerfahrungen der Schülerinnen und Schüler kann auf Grundlage des literarischen Gesprächs auch eine Buchkritik oder eine Empfehlung, bei der das Textsortenwissen einfließt, verfasst werden. Die Lernenden könnten auch im Sinne einer Antizipation arbeiten, etwa wenn sie aufgefordert werden sich zu überlegen, wie die Geschichte weitergehen soll.

Mit diesen auf meiner Bachelorarbeit (Blasge 2019) basierenden Ausführungen soll aufgezeigt werden, dass es durchaus möglich ist, auch in der Sekundarstufe I mit Bilderbüchern zu arbeiten und den Schülerinnen und Schülern den Wald als literarischen Topos näherzubringen, wobei betont werden muss, dass es von zentraler Bedeutung ist, Interpretationsvarianten offenzuhalten und nicht an vorgefertigten Deutungen, die möglicherweise die Lehrperson vertritt, festzuhalten, sondern den Schülerinnen und Schülern die Möglichkeit zu bieten, die Vielfältigkeit der Literatur zu erkennen und auch ein Nicht-Verstehen zuzulassen. Schüler

und Schülerinnen sollen dahin geführt werden, dass sie lernen, zwischen den Zeilen zu lesen, Literatur auf ihre eigene Art und Weise zu verstehen und ihre Auffassung des Textes anderen mitzuteilen.

Literatur

- BLASGE, KATHARINA (2019): *Der Wald als literarischer Topos in Bilderbüchern. Bilderbuchanalyse und Unterrichtsentwurf*. Unveröffentl. Bachelorarbeit, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt.
- HÄRLE, GERHARD; STEINBRENNER, MARCUS (2004): Das literarische Gespräch im Unterricht und in der Ausbildung von Deutschlehrerinnen und -lehrern. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): *Kein endgültiges Wort. Die Wiederentdeckung des Gesprächs im Literaturunterricht*. Redaktionelle Mitarbeit: Johannes Mayer. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 1–24.
- IMAI, AYANO (2018): *Der Traum vom Wald*. Zürich: minedition.
- SCHEFFLER, AXEL (Bilder); DONALDSON, JULIA (Text) (1999): *Der Grüffelo*. Aus dem Englischen von Monika Osberghaus. Weinheim-Basel: Beltz & Gelberg.

For Forest

- BLOCK, INDIA (2019): *Klaus Littmann plants forest in Austrian football stadium*. Online: <https://www.dezeen.com/2019/09/10/for-forest-klaus-littmann-trees-stadium-installation-austria-design/> [Zugriff: 20.2.2021].
- For Forest. Die offizielle Webseite: <https://forforest.net/> [Zugriff: 20.2.2021].
- For Forest – *The Indomitable Force of the Attraction of Nature*. 24.6.2019. Online: https://www.youtube.com/watch?v=FzqV_7cLALU [Zugriff: 20.2.2021].
- For Forest – *The Voice for Trees*. Online: <https://www.riedergarten.at/aktuelles/the-voice-for-trees/> [Zugriff: 20.22.2021].
- GROSSMANN, JULIA (o. J.): *For Forest. Bäume im Stadion: Künstler bringen den Zustand der Wälder auf den Punkt*. Online: <https://www.geo.de/natur/nachhaltigkeit/21909-rtkl-forest-baeume-im-stadion-kuenstler-bringen-den-zustand-der-waelder> [Zugriff: 17.3.2021].
- KLEINE ZEITUNG: *For Forest. Gesammelte Artikel*. Online: <https://www.kleinezeitung.at/kaernten/klagenfurt/forforest/index.do> [Zugriff: 20.2.2021].
- LEHNER, CHRISTIAN (2019): *Der Wald, Musil, Bachmann und Lavant*. Online: https://www.meinbezirk.at/klagenfurt/c-lokales/der-wald-musil-bachmann-und-lavant_a3682128 [Zugriff: 28.2.2021].
- POLZER, VERENA (2019): *Jetzt fix: Die »For Forest«-Bäume kommen nach Niederösterreich*. Online: https://www.meinbezirk.at/klagenfurt/c-lokales/jetzt-fix-die-for-forest-baeume-kommen-nach-niederoesterreich_a3718857 [Zugriff: 20.2.2021].
- RUSSWURM-BIRO, GABI (Hg., 2019): *Mein Baum. Mit Fotografien von Martin Rauchenwald*. Wolfsberg: der wolf verlag.
- WALDNER-PETUTSCHNIG, KARIN (Hg., 2019): *»For Forest«. Die ungebrochene Anziehungskraft der Natur*. Klagenfurt: Edition Kleine Zeitung.

Marlene Zöhrer

Waldwissen

Vom Thema zum Lesen

Aktuelle Sach(bilder)bücher für Kinder und Jugendliche stellen das Thema Wald/Baum meist in den Kontext von Klima- und Umweltschutz. Der Schutz des Planeten besitzt für Kinder und Jugendliche eine große Relevanz, so dass Bereitschaft und Antrieb, sich mit der Bedeutung des Waldes für Klima und Artenvielfalt zu befassen, entsprechend hoch sind. Inwiefern die Lektüre von Sach(bilder)büchern zum Thema Wald positiv auf die Lesemotivation von Schüler:innen wirken kann, möchte der Beitrag anhand ausgewählter Beispiele skizzieren. Hierfür werden insbesondere gattungsspezifische Merkmale wie Sach- und Wirklichkeitsbezug, Struktur, Multimodalität sowie Kombination verschiedener Textsorten, die nicht zuletzt literarisches Lernen ermöglichen, in den Blick genommen.

Der Sachbuchmarkt für Kinder und Jugendliche ist geprägt von Heterogenität. Das eine typische Sachbuch gibt es nicht. Vielmehr dient das Label Sachbuch als Sammelbecken für Bücher und Medien(kombinationen), die unterschiedlicher kaum sein könnten und die von in internationaler Zusammenarbeit produzierten Sachbuchreihen bis hin zu Autor:innentiteln reichen.¹ Die Vielfalt der Buchgattung zeigt sich an der Breite der behandelten Themen einerseits sowie in Form, Gestaltung und Alterszuschreibung der Adressat:innen andererseits. Zentral ist dabei die Feststellung, dass das Sach(bilder)buch – um das Ziel der gleichzeitig belehrenden und unterhaltenden Wissensvermittlung an ein interessiertes Laienpublikum zu verfolgen (Ossowski/Ossowski 2011, S. 366) – neben vielfältigen bildkünstlerischen

MARLENE ZÖHRER ist Fachjournalistin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur. E-Mail: marlene.zoehrer@germanistik.uni-muenchen.de

1 Interessant für den Einsatz im Unterricht erweisen sich dabei in der Regel Autor:innentitel bzw. -reihen. Einen Überblick über den Sachbuchmarkt und Publikationsformen gibt Grubert 2016.

und literarästhetischen Mitteln auch Darstellungsmodi faktualer Literatur und Medien nutzt. Das aktuelle Sach(bilder)buch bewegt sich frei zwischen Fakt und Fiktion und verschmilzt beide im visuellen wie sprachlich vermittelten Erzählen zu einer (mitunter undifferenzierbaren) Einheit. Es ist gerade diese Hybridität, die das Sach(bilder)buch für den unterrichtlichen Einsatz im Fach Deutsch und fächerübergreifend interessant macht. Leseanimierende Verfahren, die Bücher für Kinder und Jugendliche attraktiv machen, indem sie zum Lesen verführen (Garbe 2020, S. 75), bieten beispielsweise – auch in Verbindung mit außerschulischen Lernorten – die Chance, »ein Sachthema lesend zu erschließen, so dass die ansonsten meist unterrepräsentierte Lektüre von Sachbüchern ausgebaut werden kann« (Nix 2010, S. 172). Der vermehrte Einsatz von Sachbüchern im schulischen Kontext ist unter anderem deshalb wünschenswert, da insbesondere bei Jungen die »Lesemotivation über ihre Interessen am jeweiligen Thema erfahrungsgemäß besonders effektiv geweckt werden kann« (ebd.).

Lesemotivation ist als ein mehrdimensionales Konstrukt zu verstehen, das »soziale, intrinsische, extrinsische und weitere Aspekte wie etwa das Erleben von Kompetenz, Wahlfreiheit oder Involviertsein umfasst« (Philipp 2011, S. 33). Inwiefern Sachbücher positiv auf die Lesemotivation von Schüler:innen wirken können, möchte der folgende Beitrag anhand ausgewählter Sach(bilder)bücher zum Themenfeld Wald skizzieren. Hierfür wird insbesondere auf gattungsspezifische Merkmale wie Sach- und Wirklichkeitsbezug, Struktur, Multimodalität² sowie die Kombination verschiedener Textsorten, die nicht zuletzt literarisches Lernen ermöglicht, fokussiert.

1. Motivation: das Buch zum Thema

Sowohl in der Grundschule als auch in der Sekundarstufe kann das Thema Wald über vielfältige Lernziele in den Bereichen Natur, Technik, Wirtschaft sowie Mensch und Gesundheit, Tiere und Pflanzen oder Ökologie und Umwelt im Unterricht behandelt werden. Darüber hinaus kommen Kinder und Jugendliche aber auch im Alltag über die aktuelle Diskussion um Klima- und Umweltschutz mit der Bedeutung der Wälder, die sowohl für die Artenvielfalt als auch für das weltweite Klima eine wichtige Rolle spielen, in Berührung. Nicht zuletzt die weltweite *#FridaysForFuture*-Bewegung zeugt vom enormen Interesse und Engagement der Jugendlichen. Das Lesen von literarischen wie auch Sachtexten zum Thema knüpft an das bestehende Interesse an, das in diesem Fall bei Jungen und Mädchen gleichermaßen vorhanden ist. Ein solches intrinsisches Interesse ist, wie Cornelia Rosebrock ausführt, von zentraler Bedeutung für den Erwerb und die Förderung von

2 Wie das Bilderbuch enthält auch das Sach(bilder)buch einen »multimodalen Text, der zwei verschiedene Zeichensysteme miteinander verknüpft. Die Integration von Bild und Schrifttext auf einer ›Sehfläche‹ führt nicht lediglich zu einer Addition der dort jeweils enthaltenen Informationen, sondern zu einer Potenzierung der semiotischen Leistung: Bild und Schrifttext verändern in der gegenseitigen Beeinflussung ihre Form und Funktion.« (Staiger 2014, S. 12)

Lesekompetenz, da eine subjektive Beteiligung der Lesenden am Textgeschehen grundlegend für eine kompetente und reflektierende Lektüre ist (Rosebrock 2012, S. 5 f.). Generelle Lesemotivation, wie sie etwa durch ein subjektives Interesse an einer Sache entsteht, »ist eine wichtige Komponente der Kompetenz. Ohne sie wird eben nicht gelesen, ohne sie fehlt gleichsam der Antrieb für all die verschiedenen und komplex ineinander verstrickten geistigen Akte, die für das Textverstehen notwendig sind, und sie ist der Horizont dessen, was wir im konkreten Leseprozess Beteiligung und Engagement nennen.« (Ebd.)

Die Wahl eines Sachbuches wie Linda Wolfgrubers *Die kleine Waldfibel* (2020), Piotr Sochas und Wojciech Grajkowskis *Bäume* (2018) oder *Auf nach Yellowstone!* (2020) des Künstlerpaars Aleksandra Mizielinska und Daniel Mizielinski lässt somit auf eine grundlegend interessierte oder zumindest nicht ablehnende Haltung der Schüler:innen hoffen, die eine engagierte Lektüre begünstigt. Auch, weil die Attraktivität des Themas um motivationale Faktoren erweitert wird.

2. Motivation: Bilder und überschaubare Texte

So ist beispielsweise der Umstand, dass Sachbücher in der Regel einen hohen visuellen Anteil besitzen und die Bildebene zentraler Bestandteil der Informationsvermittlung ist, ein weiterer Pluspunkt der Buchgattung. Gerade mit Blick auf schwache oder unmotivierte Leser:innen. Einerseits steigt die Motivation, Texte zu lesen, wenn Illustrationen oder Bilder als ansprechend oder interessant wahrgenommen werden, aber in sich nicht vollständig erschlossen werden können. Andererseits wirkt die zu lesende Textmenge aufgrund der für das Sachbuch typischen Doppelseitenstruktur und des Einsatzes von diskontinuierlichen Texten, die in übersichtlichen, klar abgegrenzten Textblöcken, Tabellen oder Listen präsentiert werden, überschau- und bewältigbar. Ein Aspekt, der unter anderem für das Selbstkonzept als Leser:in und die Wahrnehmung der eigenen Kompetenz positiv und somit motivierend wirken kann. Nicht zuletzt das von Cornelia Rosebrock und Daniel Nix entwickelte Mehrebenenmodell des Lesens (2008) zeigt, dass beim Lesen kognitive, subjektive sowie soziale Prozesse gleichzeitig ablaufen und ineinandergreifen und wie zentral Lesemotivation für die Lesekompetenz ist.

Durch den Einsatz von diskontinuierlichen Texten kann Kohärenz zunächst innerhalb dieser Abschnitte hergestellt werden. Explorative oder kommentierende Illustrationen unterstützen und entlasten dabei den Rezeptionsprozess. Das in den meisten Sach(bilder)büchern angewendete Doppelseitenprinzip gliedert die multimodal vermittelten Inhalte zusätzlich und präsentiert einzelne Themenkomplexe übersichtlich und in sich geschlossen. Häufig werden die Doppelseiten mit Überschriften versehen, die bereits zielgerichtet zum Thema hinführen, erste Assoziationen provozieren und im unterrichtlichen Kontext vor dem Lesen als Ausgangspunkt zur Aktivierung von Vorwissen genutzt werden können. So sind beispielsweise die durchnummerierten Bildtafeln in *Bäume* (Socha /Grajkowski 2018) vielsagend mit »Von Bäumen und Menschen«, »Baum oder nicht Baum«, »Blätter«, »Wurzeln«, »Jahresringe«, »Der Holzfäller und seine Arbeit«, »Der Stamm-

Abb. 1: *Bäume* (Sochar/Grajkowski 2018)

baum«, »Baumungeheuer«, »Naturgewalt«, »Urwald« oder »Bäume für unsere Kinder« betitelt. Die Überschriften finden sich stets am oberen Bildrand der in kräftigen Farben gemalten Bildtafeln, die jeweils 5/6 der Doppelseite einnehmen. Der Text läuft einspaltig am äußeren rechten oder linken Seitenrand und ist in Absätze unterteilt. Im Vergleich zum Bild scheint der Text – auf den ersten Blick – eine Nebenrolle einzunehmen. Doch wer wissen und verstehen möchte, wovon Sochas Bilder erzählen, was darin zu sehen ist, welche Informationen darin versteckt sind, muss die knappen, nicht minder humorvollen Erklärtexte lesen. Nur gemeinsam eröffnen Bild und Text Doppelseite für Doppelseite neue Blickwinkel auf das Lebewesen und den Lebensraum Baum, die weit über Klimaschutzaspekte hinausreichen: Angefangen bei der Frage, was ein Baum überhaupt ist, über Blattformen und Wurzelfunktionen bis hin zu Stammbäumen, Darwins Lebensbaum oder heiligen Bäumen spannt sich das Spektrum von biologischen, ökologischen, technischen über religiöse, kulturelle bis hin zu philosophischen Themenwelten. Mit feinem Witz und beschwingtem Ton wird augenzwinkernd Faktenwissen vermittelt, das wiederum zahlreiche Anknüpfungspunkte für fächerübergreifende Beschäftigung mit dem großformatigen Sachbuch (27,5 x 37,5 cm) anbietet (Abb. 1).

»Geheimnisvolle Wälder beflügeln seit jeher die Fantasie der Menschen. Wo Weiden und Felder endeten, begann das Reich der Wildnis, über das der Mensch keine Macht hatte. In Legenden aus aller Welt wimmeln die Urwälder von verwunschenen Orten, sprechenden Tieren, Einhörnern, Elfen, Trollen, Baumnympfen, Geistern und Hexen.« So beginnt der Abschnitt, der mit »Der Wald in den Legenden« überschrieben ist (Socha/Grajkowski 2018, Tafel XXX). Und weiter:

Wer im Wald unterwegs ist, sollte vor allem dessen Bewohner und die dort geltenden Gesetze achten. Von den Brüdern Grimm haben wir gelernt, wie gefährlich es ist, im tiefen Wald ein Brothäuslein anzunabbern. Hänsel und Gretel wären ja von der Hexe, die darin wohnte, um ein Haar selbst gefressen worden. [...] Auch für allerlei Gesindel war der Wald, den die Menschen nicht kontrollieren konnten, ein beliebter Rückzugsort. Oft waren das habgierige und brutale Räuber wie in der Geschichte von Ali Baba. Es gab aber auch Leute wie Robin Hood und seine Kumpane, die nur die Reichen ausraubten und die Armen beschenkten oder wenn nötig heldenhaft beschützten.« (Ebd.)

Der Text spielt an dieser Stelle offen mit dem Verschwimmen der Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Gemeinsam mit den explizit markierten intertextuellen Verweisen eröffnen sich hier unterschiedliche Möglichkeiten zur Einbindung in den Literaturunterricht. Thematisieren lassen sich beispielsweise mit Blick auf eine analytische Auseinandersetzung mit Literatur und den Erwerb von prototypischen Vorstellungen von Gattungen und Genres die Unterscheidung von Fakt und Fiktion sowie die Differenzierung von Märchen und Legende. Denkbar ist auch, die intertextuellen Bezüge (die über die im Zitat angesprochenen Texte hinausreichen) in einem Unterrichtsgespräch, einer Lektürearbeit oder einem Rechercheauftrag aufzugreifen, um die Inhalte zu rekonstruieren, zu vergleichen oder mit handlungs- und produktionsorientierten Methoden zu erschließen. Mit Blick auf das Zusammenspiel von Text und Bild lässt sich zudem diskutieren, welche Geschichte, auf die der Text Bezug nimmt, hier illustriert wird. Über diese Thematisierung der Multimodalität des Sachbilderbuchs werden die genaue Bildbetrachtung und das Textverstehen gefördert, miteinander in Bezug gesetzt und – durch gezielte Nachfragen bzw. Hilfestellungen – die aktive Vernetzung mit Kontextwissen und das eigene Erzählen der Schüler:innen angeregt.

3. Motivation: spannungsvolle Mischung

Die kleine Waldfibel (2020) von Linda Wolfsgruber zeichnet sich neben der Kombination von Text und Bild, von bildlichen und verbalen Codes, durch die Kombination faktualen und fiktionalen Erzählens³ sowie unterschiedlicher Textsorten aus: Neben kurzen deskriptiven Texten, die Faktenwissen zu mitteleuropäischen Mischwäldern vermitteln, beinhaltet das bibliophil gestaltete Büchlein (13,5 x 21 cm) Kochrezepte, Gedichte und Lieder u. a. von Heinz Janisch, Johann Wolfgang von Goethe, Auguste Kurs, Heinz Erhardt, Erich Kästner, Hilde Domin, Theodor Storm, Rose Ausländer.

Die kleine Waldfibel, deren Einband an die Haptik von Holz erinnert, ist über den Paratext als »Handbuch für kleine Waldgänger« (Wolfsgruber 2020, U4) markiert. Bei genauerer Betrachtung der inhaltlichen und textlichen Gestaltung zeigt sich jedoch, dass das Buch trotz der Grobgliederung der Inhalte nach dem Jahreslauf, die in Sachbilderbüchern für Kleinkinder üblich ist, ein deutlich höheres Lesealter

3 Zur Definition, Differenzierung und Hybridisierung von fiktionalem und faktuellem Erzählen siehe Martínez 2016.

beziehungsweise Vorwissen voraussetzt. Doch bieten gerade die zahlreichen Leerstellen und Andeutungen sowie das ästhetische Spannungsverhältnis, das Wolfsgruber zwischen Text und Bild entstehen lässt, zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine motivierende Auseinandersetzung, die aus der Multimodalität einerseits und der Kombination aus fiktionaler und faktualer Narration andererseits resultieren.

Auch Wolfsgruber nutzt die im Sachbuch übliche Doppelseitenstruktur, um innerhalb der übergeordneten Struktur der Jahreszeiten verschiedene Themenkreise und Diskurse anzusprechen, die sich in den unterschiedlichen Textsorten widerspiegeln und die den Wald und dessen Bedeutung in biologischer, ökologischer, ökonomischer, aber auch kultureller Hinsicht ausmachen. Und die verdeutlichen, dass der Wald zugleich naturwissenschaftlicher Forschungsgegenstand und Inspiration für ästhetisch-künstlerische Werke ist. *Die kleine Waldfibel* regt so an, sich mit der Vielfalt des Waldes zu beschäftigen, ausgehend von den in Text und Bild gesetzten Impulsen weiterzudenken und nachzufragen, zu beobachten und den Wald wertzuschätzen. Die diskontinuierliche Struktur ermöglicht es, das Buch über einen längeren Zeitraum hinweg in den Unterricht (fachübergreifend) einzubinden und ausgehend von Sachinformationen oder Bildelementen auch lyrische Texte kennenzulernen, mit dem literarischen Gespräch vertraut zu werden und sich auf die Unabschließbarkeit des Sinnbildungsprozesses einzulassen. Aspekte, die Kaspar Spinner (2006) als zentral für das literarische Lernen benennt.

Im Abschnitt »Herbst« findet sich beispielsweise eine Doppelseite, die oberhalb eines in erdigen, trockenen Farben gemalten Herbstwaldes, der sich über beide Buchseiten erstreckt, Sachwissen mit einem Gedicht von Reiner Kunze kombiniert. Im oberen Drittel der linken Buchseite ist dort folgender Text zu lesen: »Die Spätfrosteinbrüche und die trockenen heißen Sommer, bedingt durch den *Klimawandel*, setzen die Bäume unter starken Druck. Sie tragen dann zu viele Früchte und Zapfen und werden dadurch geschwächt. Nadelbäume überleben in höheren Regionen besser.« (Wolfsgruber 2020, o. S., Hervorhebung im Original) Auf der rechten Buchseite ist, ebenfalls im oberen Drittel, mittig platziert, Kunzes Gedicht *unter sterbenden bäumen* (Kunze 1986, S. 53) zu lesen:

unter sterbenden bäumen

Wir haben die erde gekränkt,
sie nimmt ihre wunder zurück

Wir, der wunder
eines

Gedicht und Sachtext scheinen sich gegenseitig zu kommentieren und lassen im Zusammenspiel mit der Bildebene eine ästhetische Spannung entstehen, die auch aus den Leerstellen resultiert, die beide Texte aufweisen. In beiden Fällen stellen sich unweigerlich Fragen, die beantwortet werden wollen und die gleichzeitig zur Reflexion über die Machart der Texte und deren Wirkung auf die Lesenden und deren emotionale Involviertheit selbst anregen. Lassen sich Fragen – wie: Inwiefern bedingt der Klimawandel heiße trockene Sommer? Wie werden Bäume durch Spätfrosteinbrüche und heiße Sommer unter Druck gesetzt? Warum tragen sie zu viele

Früchte? Weshalb sind die Zapfen geschwächt? Aus welchem Grund überleben Nadelbäume in höheren Regionen besser? Was ist mit Laubbäumen? – durch Recherche in anderen Büchern oder im Internet klären, führen die Fragen, die Kunzes kurzer lyrischer Text aufwirft, über die reine Sachebene hinaus. Gerade im direkten Nebeneinander der beiden Texte lassen sich Vergleiche und Überlegungen darüber anstellen, inwiefern der Kontext, in dem ein Text steht, dessen Lektüre beeinflusst. Und ob nicht der fiktionale, aber wirklichkeitsnahe Text in wenigen Versen mehr über die Folgen des Klimawandels aussagt als sein faktuales Gegenüber.

4. Motivation: Comic

Präsentieren sich die unterschiedlichen Textsorten, fiktionales und faktuales Erzählen wie auch Bild- und Textebene in *Die kleine Waldfibel* in einem spannungsvollen und produktiven Nebeneinander, findet in *Auf nach Yellowstone! Was Naturparks über die Natur verraten* (2020) auf Ebene der *histoire* eine Hybridisierung statt, wenn Eichhörnchen Ula und Wisent Kuba die Lesenden als fiktive Vermittlerfiguren mit Faktenwissen in Berührung bringen. Gestaltet als großformatiger Comic (37,7 x 27,9 cm) in Pop-Art-Anmutung wird in einem Wechselspiel aus humorvollen Comicepisoden, Doppelseiten füllenden Wimmelbildern, Karten, Schautafeln und Detailansichten die fiktive Reise der beiden tierischen Protagonisten erzählt (Abb. 2). Die abenteuerliche Expedition der Tiere führt ausgehend von deren Heimat im polnischen Białowieża-Park, dem letzten »Urwald« Europas, in sieben Nationalparks rund um den Erdball: Vom Yellowstone-Nationalpark in den USA geht es nach Peru, China, Namibia, Grönland, Indonesien und schließlich Neuseeland. Eingebettet in die humorvoll gestaltete fiktive Rahmenhandlung wird Faktenwissen über die ausgedehnten Schutzgebiete vermittelt, die Tiere, Pflanzen und Landschaften vor menschlichen Eingriffen, Verschmutzung und Zerstörung bewahren sollen, sowie umfassendes Hintergrundwissen präsentiert, das das Verständnis fördert und unterstützt.

Das Medium Comic, das per se eine hohe Attraktivität für viele Kinder und Jugendliche besitzt, ermöglicht mit seinen spezifischen Narrationsmustern und Gestaltungsmöglichkeiten im Zusammenspiel mit der hier etablierten fiktiven Rahmenhandlung, die das Faktenwissen in eine Reiseerzählung einbettet, eine anschauliche, unterhaltende und auch immersive Begegnung der Lesenden mit den Themen des Sachbuchs. Es sind grundlegende Informationen zur Artenvielfalt, zum Umweltschutz, zur Tier- und Pflanzenwelt, die mit den als Nationalparks ausgewiesenen Schutzgebieten bewahrt werden sollen, die hier vermittelt werden. So tritt neben die bereits angesprochenen motivierenden Faktoren des Themas, der Multimodalität und Doppelseitenstruktur, der überschaubaren Textmenge sowie der Kombination aus unterschiedlichen diskontinuierlichen Texten eine lineare Erzählung, die durch ihren Aufbau zum Weiterlesen animiert. Hervorzuheben ist dabei jedoch, dass *Auf nach Yellowstone!* das Faktenwissen derart einbettet, dass Informationen losgelöst von der Rahmenhandlung entnommen werden können. Die unterschiedlichen Ebenen lassen sich durch die variierende Gestaltung der Seiten

Abb. 2: *Auf nach Yellowstone! Was Nationalparks über die Natur verraten*
(Mizelinska/Mizielinski 2020)



und Anordnung der Panels, durch die Verwendung von Sprechblasen für die fiktiven Dialoge der Tiere, die erklärenden und informierenden Textkästen sowie durch die Beschriftungen der Panels und einzelnen Bildelemente und nicht zuletzt die sprachliche Gestaltung einfach differenzieren. Zwar enthalten auch die Unterhaltungen der Tiere immer wieder Sachinformationen, doch lassen sich zentrale Aussagen und Fakten auch ohne die fiktive Einbettung identifizieren und gezielt erlesen.

So vielschichtig wie die Gestaltung des Comics, so zahlreich sind die Einsatzmöglichkeiten dieses Sachcomics im Unterricht, auch da sich die Kombination mit den Fächern Biologie, Geographie, Natur und Technik und Kunst anbietet. So können beispielsweise eigene Comics zu weiteren Nationalparks angefertigt oder die Idee des Forschertagebuchs, das im Comic mit Ulas Einträgen in ihre Kladde angelegt ist, aufgegriffen werden. Ulas Kladde setzt sich innerhalb des Comics visuell (in Farbgebung und naturalistischem Zeichenstil) deutlich ab und dient als fiktives Dokument und Variation der Darstellungsform bzw. Textsorte, innerhalb der Narration als Element der quasi-authentischen Darstellung von Faktenwissen. Die Idee, Wissen für sich zu sammeln, zu strukturieren und zu verschriftlichen beziehungsweise zu zeichnen, kann in diesem Zusammenhang thematisiert und produktiv auf verschiedene Themenfelder übertragen und somit als Schreib- bzw. Zeichenanlass fruchtbar gemacht werden.

5. Fazit

Aktuelle Sach(bilder)bücher für Kinder und Jugendliche stellen das Thema Wald meist in den Kontext von Klima- und Umweltschutz. Der Schutz des Planeten

besitzt für Kinder und Jugendliche, für Mädchen und Jungen eine große Relevanz. Bereitschaft sowie Antrieb, sich mit der Bedeutung des Waldes für das Klima und die Artenvielfalt zu beschäftigen und sich darüber zu informieren, sind entsprechend hoch. Dieses Interesse etwa durch die Auswahl eines entsprechenden Sachbuches, das ganz oder in Auszügen im Fach Deutsch oder fachübergreifend gelesen wird, aufzugreifen oder die Begegnung mit Autor:innen und/oder Illustrator:innen dieser Bücher im Rahmen leseanimierender Verfahren zu ermöglichen, bedeutet Wertschätzung (Wahlfreiheit) und ist Motor für eine aktive, intrinsisch motivierte Lektüre. Zwar ist die »für einen »engagierten Leser« erforderliche Lesemotivation [...] im Idealfall *intrinsisch, tätigkeitsbezogen* und *habituell*« (Garbe 2020, S. 61; Hervorheb. i. O.), doch kann die hier anzunehmende gegenstandsbezogene Motivation, die sich aus dem Inhalt des Gelesenen ergibt (ebd.), ein Schritt in diese Richtung sein. Dann nämlich, wenn auch die Auseinandersetzung mit der Machart des Buches, die die Bildung eines positiven Leser:innen-Selbstkonzepts unterstützt, zur Reflexion anregt und Lust macht auf mehr. Mehr Waldwissen und mehr Buch.

Literatur

- MIZIELINSKA, ALEKSANDRA; MIZIELINSKI, DANIEL (2020): *Auf nach Yellowstone! Was Nationalparks über die Natur verraten*. Übers. von Thomas Weiler. Frankfurt/M.: Moritz.
- SOCHA, PIOTR; GRAJKOWSKI, WOJCIECH (2018): *Bäume*. Übers. von Thomas Weiler. Hildesheim: Gerstenberg.
- WOLFSGRUBER, LINDA (2020): *Die kleine Waldfibel*. Mannheim: Kunstanstifter.
- GARBE, CHRISTINE (2020): *Lesekompetenz fördern*. Stuttgart: Reclam.
- GRUBERT, RENATE (2016): Das Sachbilderbuch – Konzepte, Typen, Trends. In: Rußegger, Arno; Waldner, Tonia (Hg.): *Wie im Bilderbuch*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 88–103.
- KUNZE, REINER (1986): *eines jeden einziges leben. Gedichte*. Frankfurt/M.: S. Fischer.
- MARTÍNEZ, MATHIAS (2016): Grenzgänge und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktualen Texten. Eine Einleitung. In: *Der Deutschunterricht*, H. 4, S. 2–8.
- NIX, DANIEL (2010): Förderung der Lesekompetenz. In: Kämper-van den Boogaart, Michael; Spinner, Kaspar H. (Hg.): *Lese- und Literaturunterricht, Teil 2: Kompetenzen und Unterrichtsziele. Methoden und Unterrichtsmaterialien*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren (= DTP, Bd. 11/2), S. 139–189.
- OSSOWSKI, EKKEHARD; OSSOWSKI HERBERT (2011): Sachbücher für Kinder und Jugendliche. In: Lange, Günter (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 364–388.
- PHILIPP, MAIK (2011): *Lesesozialisation in Kindheit und Jugend: Lesemotivation, Leseverhalten und Lesekompetenz in Familie, Schule und Peer-Beziehungen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- ROSEBROCK, CORNELIA (2012): *Was ist Lesekompetenz, und wie kann sie gefördert werden?* Online: https://www.leseforum.ch/myUploadData/files/2012_3_Rosebrock.pdf [Zugriff: 15.2.2021].
- ROSEBROCK, CORNELIA; NIX, DANIEL (2008): *Grundlagen der Lesedidaktik und der systematischen schulischen Leseförderung*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- SPINNER, KASPAR H. (2006): Literarisches Lernen. In: *Praxis Deutsch*, Nr. 200, S. 6–16.
- STAIGER, MICHAEL (2014): Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Knopf, Julia; Abraham, Ulf (Hg.): *BilderBücher*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 12–23.
- ZÖHRER, MARLENE (2020): Wissensbilder – Erzählen im Sachbilderbuch. In: Kurwinkel, Tobias; Norrick-Rühl, Corinna; Schmerheim, Philipp (Hg.): *Die Welt im Bild erfassen. Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Kinder- und Jugendliteratur Intermedial, Bd. 7), S. 129–145.

Dieter Merlin

Wald im Film

Dokumentarisierende und fiktivisierende Lektüremodi als konzeptuelle Impulse einer theoriebasierten Filmdidaktik

Der folgende Beitrag setzt sich mit Spiel- und Dokumentarfilmen auseinander, deren Handlung überwiegend im Wald lokalisiert ist. Der Wald konstituiert in den ausgewählten Filmen ein zentrales Motiv, das mit verschiedenen Bedeutungszuschreibungen wie »unberührte Natur«, »Ökosystem«, »Ressource der Holzindustrie«, »Arbeitsplatz«, »Angst«, »Unheimlichkeit« oder »Schutzraum« verbunden ist. Den näher betrachteten Filmen ist gemeinsam, dass sie sich zwischen den Gattungen bewegen: Spielfilme lassen dokumentarisierende Lesarten zu, Dokumentarfilme weisen fiktivisierende Elemente auf. Darauf bezogene filmtheoretische Impulse eröffnen Möglichkeiten, einen medienreflexiven Deutschunterricht abwechslungsreich zu gestalten.

1. Konkretes und Abstraktes zusammenbringen

Es gibt unzählige Filme, in denen das Motiv »Wald« eine mehr oder weniger prominente Rolle spielt: Allein die digitale Filmempfehlungs-Community *Moviepilot* listet unter dem Titel »Die besten Filme – Wald« aktuell 815 Filme.¹ Im schulischen Kontext haben Waldfilme den Vorteil, dass sie ein sinnliches Erlebnis in die Klassenzimmer transportieren, mit dem (so gut wie) jede*r etwas anfangen kann, da es (in der Regel) mit eigenen Erfahrungswelten interagiert: Im Film dargestellte Wälder

DIETER MERLIN ist seit 2019 Universitätsassistent/Postdoktorand am Institut für Germanistik der Universität Wien (Literatur- und Mediendidaktik); 2016–2019 Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Fachdidaktik Deutsch der Freien Universität Berlin; 2012–2019 Deutsch-, Philosophie- und Ethiklehrer am Schiller-Gymnasium Berlin. E-Mail: dieter.merlin@univie.ac.at

1 Vgl. <https://www.moviepilot.de/filme/beste/handlung-wald> [Zugriff: 1.3.2021].

evozieren unmittelbar subjektive Assoziationen, Konnotationen, Emotionen. Sie werden gedanklich »verlinkt« mit persönlichen Erinnerungen erstaunlich konkreter Art: mit langen Waldspaziergängen, Nacht-Wanderungen, Ameisenhaufen, dem Geruch frischer Tannennadeln oder halb verwesenen Laubs, Vogelgezwitscher, dem Spüren gedämpfter Schritte, einem vorübergehenden Verlust des Orientierungssinns – um nur wenige Beispiele zu nennen. Und sie rufen, simultan dazu, vergangene literarische und filmische Rezeptionsergebnisse wach, von nicht geringerer perzeptiver Präsenz: *Hänsel und Gretel* drängen sich auf; vielleicht auch der giftige Nebel, der in den *Tributen von Panem* in Windeseile den Waldboden überzieht; oder eine Herde von Acromantulas, den Riesenspinnen aus *Harry Potter*, die im »Verbotenen Wald« ihr Unwesen treiben, oder auch die entstellten Gesichter einiger Ents und Huorns, Baum-Wesen aus *Herr der Ringe*.

Das Wald-Motiv im Film, das sowohl an lebensweltliche Erfahrungen als auch an rezeptionsästhetisch moduliertes Filmwissen anschließt, ist aufgrund seiner Konkretheit für Lernende so gut (be-)greifbar, dass es sich anbietet, es in einen abstrakteren – filmtheoretischen – Kontext zu stellen. Brücken zwischen dem Sicht- und Hörbaren, das sich auf der Leinwand-Oberfläche abspielt (der französische Filmtheoretiker Étienne Souriau würde sagen: dem *Filmophanen*, vgl. Souriau 2020 [frz. 1951], S. 60 f. und 66), und einem eher analytischen Blick, der das Wahrgenommene einordnet, vergleicht und beurteilt, sind auf dieser Basis leichter herzustellen als im Rückgriff auf andere Film-Thematiken. Ein weiterer Vorteil des genannten Motivs ist, dass es sich nicht auf die oben erwähnten Blockbuster beschränkt, die viele Schüler*innen bereits in- und auswendig kennen, sondern dass es zuhauf auch in fiktionalen Nicht-Mainstream-Filmen sowie in Dokumentarfilmen auftritt.

In diesem Beitrag wird davon ausgegangen, dass didaktische Prozesse einerseits die Lebenswelt der Schüler*innen einbeziehen sollten, um in motivationaler Hinsicht Anknüpfungspunkte zu finden (diese Rolle übernimmt hier das Wald-Motiv – es handelt sich um von den Schüler*innen außerfilmisch wie filmisch bereits betretenes Terrain), dass andererseits jedoch auch die Begegnung mit etwas Neuem, zunächst vielleicht fremd Erscheinendem ermöglicht werden soll (vgl. dazu u. a. Spinner 2016, S. 83 f.). Alteritätserfahrung sollte gerade in der Filmbildung nicht vernachlässigt werden: Kinematographische Kunst, so Alain Bergala in seinem viel beachteten Plädoyer für einen selbstbewussteren Umgang mit dem Medium Film, kann den Schüler*innen auch dann zugemutet werden, wenn auf den ersten Blick nicht alles verständlich ist (vgl. Bergala 2006, insbesondere S. 49–57) – Vertrautes und Unbekanntes treten so in ein dynamisches Lernprozesse erst ermöglichendes Verhältnis. Manche der hier diskutierten Filme sind Arthouse-Filme, welche die Schüler*innen vielleicht nicht aus eigenem Antrieb rezipieren würden, deren Sichtung jedoch neue Horizonte erschließen kann; dies gilt insbesondere für die gewählten Dokumentarfilme.

Der filmtheoretische Ansatz, um den es in diesem Beitrag gehen soll, bildet eine abstrakte – aber angesichts der Konkretheit des Waldmotivs auch für Schüler*innen erschließbare – Klammer zwischen der großen thematischen und ästhetischen Bandbreite der einzelnen Filmbeispiele. Es handelt sich um einen theoretischen

Zugang, der von dem französischen Filmwissenschaftler Roger Odin entwickelt wurde und einer semiopragmatischen Sichtweise entspricht: Einerseits werden Bedeutungsstrukturen untersucht, die im filmischen Text bereits präfiguriert sind, andererseits wird davon ausgegangen, dass diese in pragmatische Kontexte eingebunden sind, die mit den Bedingungen der Filmrezeption zusammenhängen. Semiopragmatische Ansätze erfahren aktuell in der Medienwissenschaft neue Aufmerksamkeit, u. a. wurde das Hauptwerk von Odin, *Les espaces de communication* (2011), unter dem Titel *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik* (2019) kürzlich ins Deutsche übersetzt. Odin hat sich bereits in den 1980er Jahren intensiv mit den Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm beschäftigt (vgl. Odin 2012 [frz. 1984]) und dabei eine filmanalytische Terminologie entwickelt, die bislang von der deutschsprachigen Filmdidaktik kaum zur Kenntnis genommen wurde, obwohl sie gerade im schulischen Rahmen für die Interpretation audiovisueller Texte wertvolle Anregungen bereithält.

2. Fiktivisierende und dokumentarisierende Lektüren

Die Debatte, ob sich klare Abgrenzungskriterien zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen finden lassen, ist sehr alt. Souriau postuliert in den 1950er Jahren, dass sich Dokumentarfilme im Wesentlichen auf die *afilmische* (d. h. unabhängig von filmischen Darstellungsprozessen existierende) Realität beziehen, und diese werde in der *filmophanen* (in Bild und Ton vermittelten) Realität abgebildet. Die *diegetische* (im Kopf der Zuschauer*innen konstruierte) Realität ist hier also faktisch mit der *afilmischen* Realität identisch. Während die *filmophane* Realität auch im Dokumentarfilm durchaus bruchstückhaft vorliegen kann (z. B. dadurch, dass zeitliche Vorgänge stark verkürzt werden), erscheint dem Publikum in seiner Vorstellung der *Diegese* (d. h. des raumzeitlichen Kontinuums, in dem die dokumentarischen Ereignisse lokalisiert sind) evident, dass es dort – wie in der abgebildeten *afilmischen* Realität – keine Brüche gibt, dass also die dargestellten Personen weiterleben und nicht plötzlich »aus Raum und Zeit herausfallen«. Letzteres gilt auch für den Spielfilm: Im Kinosaal nur bruchstückhaft wiedergegebene *filmophane* Realitäten werden im Kopf der Zuschauer*innen zu *diegetischen* Realitäten zusammengesetzt, die eine wesentlich größere raumzeitliche Kontinuität aufweisen. Anders als im Dokumentarfilm können sich die *diegetischen* Realitäten jedoch stark von den *afilmischen* unterscheiden: Eine Burg kann in der abgefilmten *afilmischen* Realität nur ein Modell sein, das bei Weitem nicht über dieselbe Ausdehnung verfügt wie die dargestellte Burg, welche die Zuschauer*innen sich als Teil der filmischen *Diegese* vorstellen. Für den Dokumentarfilm vertritt Souriau die Auffassung, dass dort der Bezug zur *afilmischen* Realität von eminenter Bedeutung ist (vgl. Souriau 2020, S. 56 f.). Dies würde, um beim eben angeführten Beispiel zu bleiben, bedeuten, dass eben kein Burg-Modell verwendet wird, sondern dass bereits in der *afilmischen* Realität eine Burg (in ihren vollständigen Dimensionen) existiert und dass die im Dokumentarfilm vermittelte *diegetische* Realität einem Teil der *afilmischen* Realität exakt entspricht.

An der letztgenannten Korrelation kamen im Laufe der Filmtheorie-Geschichte wiederholt Zweifel auf (vgl. z. B. Comolli 2012 [frz. 1969]), und gegenwärtig verstärken sich diese massiv (vgl. u. a. Tröhler 2004) – nicht zuletzt auch bedingt durch einen historischen Wandel der produzierten Filme selbst: Aktuell treten immer häufiger Gattungs-Mischungen wie »Doku-Fictions« auf, die sich einer klaren Zuordnung explizit verweigern. Roger Odin schlägt in den 1980er Jahren einen theoretischen Zugang vor, der die Perspektive von einer strukturalistisch geprägten »Lektüre« audiovisueller Texte ein Stück weit hin zu einer pragmatischen, stärker rezeptionsbezogenen Ausrichtung verschiebt – womit er im Prinzip wieder an Souriaus ältere Überlegungen anschließt, diese jedoch anders justiert. Souriau postuliert, dass die filmische *Diegese* (d. h. die im Kopf der Zuschauer*innen konstruierte Realität, in der sich die dargestellten Ereignisse abspielen) objektiv ist, das heißt für alle Zuschauer*innen identisch – genauso objektiv wie die *afilmische* Realität, die bei der Produktion des Films aufgezeichnet wird. Im Fall des Dokumentarfilms werden – in Souriaus Betrachtungsweise – also Teile einer objektiv erfassbaren außerfilmischen Realität im Rahmen der filmischen Transformation in eine nicht minder objektive diegetische Realität verwandelt, und auch der Transformationsprozess selbst lässt sich in objektiven Kategorien beschreiben (etwa in Bezug auf das verwendete Filmmaterial; Souriau spricht diesbezüglich von einer *filmographischen* Realität; vgl. Souriau 2020, S. 59 f. und 66).

Für Odin dagegen sind die persönlichen Wahrnehmungseindrücke der Rezipient*innen entscheidend, und diese können (abhängig von der Institution, von welcher der Film aufgeführt wird, dem individuellen Vor-Wissen, der Interpretation bestimmter Hinweise des Filmtextes etc.) durchaus differieren – ebenso wie die Einschätzung des dokumentarischen oder fiktionalen Gehalts:

Jeder Lektüreakt erscheint [...] als eine Operation, die ein interaktives System mit drei Aktanten erstellt:

- einen Film, der – mehr oder weniger inständig, mehr oder weniger explizit – verlangt, gemäß eines so oder so beschaffenen Lektüremodus gelesen zu werden;
- eine Institution, die auf eine mehr oder weniger zwingende Weise einen so oder so beschaffenen Lektüremodus programmiert;
- und einen Leser, der auf seine Weise auf die Aufforderungen und die Anweisungen der beiden anderen Instanzen reagiert.

[...] [Es] wäre [...] falsch, zu glauben, dass diese Beziehungen im Laufe der Lektüre eines Films stabil bleiben. Bald passt sich der Leser der Forderung des Filmes an, bald der der Institution, bald lässt er sich zu allen anderen Bestimmungen hinreißen, sofern er nicht gleichzeitig mehrere Lektürewesen mobilisiert [...] Konfrontiert mit diesem dreiteiligen Spiel, ist der Theoretiker ohne Rückendeckung gegenüber den individuellen und unvorhersehbaren Reaktionen der Leser. Umgekehrt kann er es sich aber zur Aufgabe machen, die unterschiedlichen Formen institutioneller Anweisungen, die im kinematographischen Feld intervenieren, zu beschreiben, ebenso wie ihre Einschreibungen in das System der Filme selbst [...]. (Odin 2012, S. 271f.)

Ein Film ist nach Odin nicht per se dokumentarisch oder fiktiv, denn der Bezug zur außerfilmischen Realität ist nicht (wie in Souriaus Begriffssystem) a priori gegeben und als solcher dann feststellbar. Allein die Frage, was eigentlich die »außerfilmische Realität« konstituiert, lässt sich – selbst im Rückgriff auf eine lange philo-

sophische Tradition – nicht einheitlich beantworten (vgl. ebd., S. 259). Odin setzt niedrigschwelliger an: Es geht ihm darum, dass spezifische Merkmale filmischer Texte in bestimmten Rezeptionssituationen als eher »dokumentarisierend« oder als eher »fiktivisierend« interpretiert werden können – und dieser pragmatische Ansatz kann für die Filmdidaktik in schulischen Kontexten insofern als bereichernd begriffen werden, als er ermöglicht, an die gemeinsame Sichtung von Filmszenen mündliche wie schriftliche Analysen/Diskussionen anzuschließen, in denen die Wirkung von Wahrnehmungseindrücken intersubjektiv verhandelt wird. Im Folgenden soll exemplarisch skizziert werden, zu welchen Ergebnissen man mit diesem Ansatz gelangen kann. Die Film-Auswahl orientiert sich am Wald-Motiv; Letzteres soll, wie einleitend dargelegt, Gewähr dafür bieten, dass sich bei einer Thematisierung im Deutschunterricht Abstraktes und Konkretes die Waage halten.

3. Narrativisierende Strategien im Dokumentarfilm

Einer der kommerziell erfolgreichsten² Dokumentarfilme der letzten Zeit ist *Das geheime Leben der Bäume* (D 2019, Regie: Jörg Adolph). In dem Film wird eine ganzheitlich-ökologische Sicht auf das Phänomen »Wald« vermittelt – ein Themenfeld, das sich in der Schule auch für fächerübergreifende Projekte zwischen Deutsch- und Biologieunterricht anbietet. Insbesondere im Deutschunterricht sollte jedoch im Sinne einer kritischen Medienbildung³ die spezifische Ästhetik dieses Films zum Thema gemacht werden. Bereits auf den ersten Blick ist erkennbar, dass der Film einen zentralen Akteur aufweist: den bekannten Förster und Bestsellerautor Peter Wohlleben. Es hat den Anschein, als sei der ganze Film als »Bühne« für seinen in Bild und Ton omnipräsenten Protagonisten konzipiert. Auf der Ebene der inhaltlichen Details ist primär der Biologieunterricht gefragt: Dort wäre es notwendig, die von Wohlleben »fachmännisch« erläuterten Thesen einer kritischen Überprüfung zu unterziehen, zum Beispiel mittels einer entsprechenden Hintergrundrecherche. Im Deutschunterricht dagegen könnte erarbeitet werden, inwiefern Wohllebens Auftritte mit einem eher »dokumentarisierenden« oder einem eher »fiktivisierenden« Lektüremodus (vgl. die Terminologie Odins) korres-

2 Der Film spielte laut der Internet Movie Data base (IMDb) rund 2,74 Millionen US-Dollar ein (vgl. <https://www.imdb.com/title/tt11276298>; Zugriff: 1.3.2021). In der Filmhitliste der deutschen Filmförderungsanstalt (FFA), in der die 100 meistbesuchten Filme des Jahres 2020 aufgeführt werden, liegt er mit 352.108 Besucher*innen auf Platz 29, wobei die ersten 28 Plätze ausschließlich durch Spielfilme belegt sind (vgl. <https://www.ffa.de/filmhitlisten.html>; Zugriff: 1.3.2021).

3 Vgl. u. a. den österreichischen »Grundsatzlerlass Medienerziehung« (BMBWF 2012), in dem die »kritisch-reflexive[] Nutzung aller Medien« als Unterrichtsprinzip definiert wird (<https://www.bmbwf.gv.at/Themen/schule/schulpraxis/prinz/medienbildung.html>, S. 2; Zugriff: 1.3.2021), oder auch den Berliner »Orientierungs- und Handlungsrahmen für die Filmbildung« (2016), in dem gefordert wird, dass Schüler*innen sich »kritisch mit zentralen Aspekten der kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bedeutung von Film auseinander[setzen]« sollen (<https://www.berlin.de/sen/bildung/unterricht/faecher-rahmenlehrplaene/faecheruebergreifende-themen/filmbildung/>, S. 7; Zugriff: 1.3.2021).

pondieren. Durch die Analyse einzelner Filmszenen ließe sich zeigen, dass Wohlleben auf mehreren Ebenen der ästhetischen Gestaltung des Films – durch den Schnitt, die Positionierung im dargestellten Raum, die interne Bildkomposition («Mise en Cadrage»), den Einsatz von Ton und Musik – als »der Held« des Films inszeniert wird: als eine Art (friedlicher) Robin Hood im Kampf gegen die Holzindustrie. Doch der Film verfügt über einen weiteren »Helden«: das komplexe Ökosystem Wald, das Wohlleben schützen möchte. Auffällig ist eine weitreichende Anthropomorphisierung des Waldes: Nicht nur einzelnen Bäumen, sondern dem Gesamtsystem werden menschliche Eigenschaften zugeordnet. Dieser Prozess findet nicht nur auf verbaler Ebene statt (z. B. Voice-Over Wohlleben: »Bäume sind sehr sozial eingestellt und helfen sich gegenseitig«⁴), sondern reicht ebenfalls bis in Details der ästhetischen Gestaltung hinein, etwa wenn Kommunikationsprozesse zwischen Bäumen durch Visual Effects bebildert werden (vgl. z. B. die Markierung von miteinander verbundenen Baumwurzeln durch Lichtimpulse⁵).

Die klare Oppositionierung von »Helden« (Wohlleben und der Wald) und »Schurken« (Vertreter*innen der Holzindustrie) folgt einem dramaturgischen Schema, das sich traditionellerweise durch viele klassische Spielfilmgenres zieht, etwa den Western, den Science-Fiction-Film oder den Kriminal- und Detektivfilm. Auf ästhetischer Ebene werden beide oppositionären Pole durch den Schnitt miteinander »verklammert«. Dabei werden starke Kontrastierungen in Bild und Ton genutzt (z. B. starke Bewegung vs. Stillstand oder laute Geräusche vs. Ruhe), wie auch in dieser Rezension pointiert angemerkt wird:

So sind die Rollen für Gut und Böse [in dem] Film klar verteilt: die Technik als grausiger Eindringling, der naturbelassene Wald als Idyll. Als im Film eine Fällmaschine, ein sogenannter Harvester, Bäume fällt, wird das mit kreischenden Streichern untermalt. Plötzlich wird die Kameraführung hektisch und schwankend. Schnitt. Ruhig und friedlich liegt polnischer Buchenurwald vor der Kamera. (Simmank 2020)

Problematisch an dieser Art von Dokumentarfilm-Dramaturgie ist, dass der Aufklärungsanspruch, der durch die institutionelle Rahmung kommuniziert wird (vgl. z. B. filmextern: den Ankündigungstext auf dem DVD-Cover, oder filmimmanent: die Begleitung Wohllebens bei der Aufzeichnung eines Radio-Beitrags⁶), konterkariert wird durch den fiktivisierenden Lektüremodus, der sich in vielen Szenen aufgrund der geschilderten ästhetischen Konzeption einstellt. Es mag durchaus sein, dass manche Thesen Wohllebens ihre Berechtigung haben (Wälder sind sicherlich wesentlich mehr als »totes Holz«), doch die starke Fiktivisierung führt zu einer überdeutlichen Narrativisierung der auf inhaltlicher Ebene kommunizierten Themen: Es wird – mit Mitteln des Spielfilm-Genres – eine Geschichte erzählt. Dies erhöht zwar den Unterhaltungswert des Films, was sich letztlich auch

4 *Das geheime Leben der Bäume* (01:05:58).

5 Vgl. ebd. (01:07:25).

6 Vgl. ebd. (00:01:13).

in den Zuschauer*innen-Zahlen spiegelt, doch zugleich wird sich bei vielen Zuschauer*innen der Eindruck einstellen, dass eben »nur« eine Geschichte erzählt wird – was den Wahrheitsanspruch, mit dem Wohlleben antritt, zumindest fragwürdig erscheinen lässt.

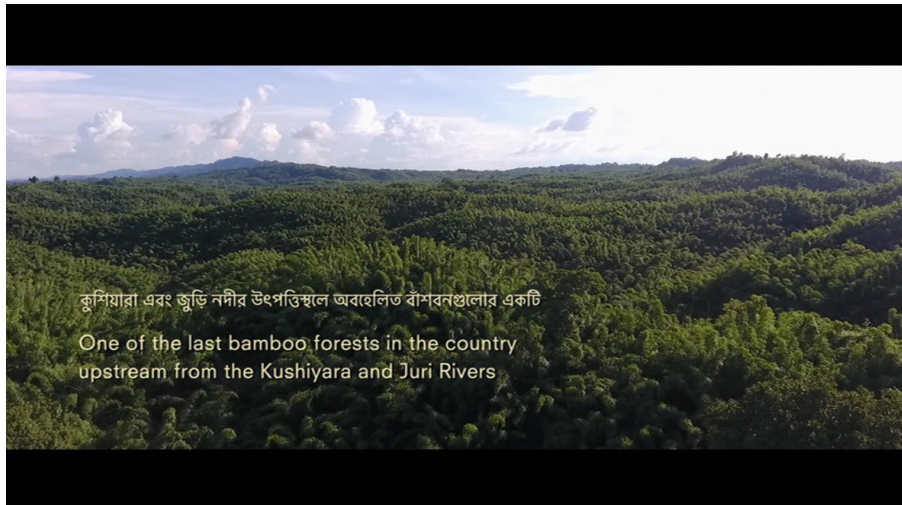
Ebenfalls mit Strategien der Narrativisierung arbeitet der bengalisch-deutsche Filmemacher Shaheen Dill-Riaz in seinem Dokumentarfilm *Bamboo Stories* (BD/D 2019): Er erzählt vom harten Arbeitsalltag bengalischer Holzfäller und rückt dadurch ökonomische und gesellschaftspolitische Aspekte in den Vordergrund. Dill-Riaz, der mit seinem früheren Film *Eisenfresser* (D 2007) bekannt wurde,⁷ fühlt sich jedoch stärker den Prinzipien des *Direct Cinema* verpflichtet, einer Dokumentarfilmtradition, in der versucht wird, die Zuschauer*innen das »Gemachte« des Films nicht spüren zu lassen: Die Akteur*innen sollen möglichst in ihrer »natürlichen« Umgebung gezeigt werden, um einen hohen Grad an Authentizität zu erreichen. Als ideal gilt eine »Fly-on-the-wall-Konstellation«, in der die Kamera einen neutralen Beobachterstatus einnimmt; Schnitte sollten nur dezent eingesetzt werden. Dill-Riaz hält sich nicht sklavisch an diesen Anspruch: Es gibt auch Szenen, in denen der Filmemacher (oder zumindest die Kamera) stark in das Geschehen involviert scheint (z. B. bei einer rasanten Fahrt auf einem Bambusbündel, das sich einen schmalen Wasserlauf hinunterbewegt⁸) – in diesem Fall müsste man, filmhistorisch betrachtet, eher eine Verbindung zum sogenannten *Cinéma Vérité* herstellen, bei dem die Aufnahmesituation mitreflektiert wird (»Fly in the soup«). Doch tendenziell ist auf der Ebene der audiovisuellen Gestaltung eine größere Distanziertheit wahrnehmbar als in *Das geheime Leben der Bäume*, die dem Publikum die Freiheit lässt, innerhalb des Filmbildes selbst Beobachtungen anzustellen, das heißt, es liegt ein geringeres Maß an Aufmerksamkeitssteuerung vor – was bei manchen Schüler*innen aufgrund konträrer Sehgewohnheiten erst einmal Irritationen auslösen kann. In didaktischer Hinsicht ist dies jedoch ein guter Ausgangspunkt für gegebenenfalls kontroverse Debatten.

Anders als in Jörg Adolphs Film finden sich in *Bamboo Stories* kaum Elemente, die einen fiktivisierenden Lektüremodus aktivieren: Es finden sich alle Arten von Einstellungsgrößen, wobei Halbnah und Nah dominieren; der Schnittrhythmus weist ein gemäßigtes Tempo auf; es werden weder visuelle noch akustische Spezialeffekte eingesetzt; die Tongestaltung geht sensibel mit Sprache und Geräuschen um; die Musik wirkt kaum illustrierend. Bereits der Titel des Films macht darauf aufmerksam, dass auch hier »Geschichten« erzählt werden, doch der Plural verweist darauf, dass es sich nicht um eine »große Erzählung« mit einem (oder zwei) entsprechend »gewichtigen Helden« handelt, sondern um einen multiperspektivisch aufgefächerten Blick auf verschiedene Etappen der Bambusproduktion in Bangladesch, mit einer größeren Anzahl an Haupt-Akteuren. Dadurch, dass mehrere Stimmen zu Wort kommen und dass Worte unmittelbar mit den beobach-

7 Vgl. das dazu entwickelte Unterrichtsmodell in Merlin 2015.

8 Vgl. *Bamboo Stories* (ab 01:29:42).

Abb. 1: *Bamboo Stories*, Screenshot aus der DVD des Films:
Neue Visionen Medien, 2020 (00:05:13)



teten Handlungen verglichen werden können, werden Widersprüche deutlich, die Dill-Riaz bewusst so stehen lässt. Und dieses Vorgehen entlarvt, wie schon in *Eisenfresser*, auf subtile – von Schüler*innen jedoch erstaunlich präzise erfassbare – Weise Situationen, die von sozialer Ungerechtigkeit geprägt sind:

Als der Pächter des Waldes sich ein Bild von den Arbeiten macht, schimpft er mit dem Vorarbeiter, dass sie keine Schneise in den Wald geschlagen haben, um an Stämme besserer Qualität heranzukommen. Dann erklärt er ins Mikrofon, dass er selbst auf keinen Fall Bambus schlagen könnte, das wäre viel zu anstrengend. Sagt's und steigt aufs Motorrad, woraufhin die Arbeiter erst mal eine Pause einlegen und über die Bezahlung klagen. Sie bekommen pro Stamm nur wenig mehr als den Gegenwert einer Tasse Tee auf dem Basar. (Tietke 2019)

Der Wald wird, anders als in *Das geheime Leben der Bäume*, nicht verklärt, da der Kontext, in dessen Rahmen er repräsentiert wird, ein völlig anderer ist: Der Tod der Bäume sichert den bengalischen Arbeitern das Überleben. Die Schönheit der Bambuswälder wird trotzdem sichtbar, insbesondere in den Aufnahmen, die von einer Drohne aus gedreht wurden (Abb. 1).

Bei der Betrachtung der Flugaufnahmen kann sich ein Eindruck von Melancholie einstellen: Müssen diese Bäume unbedingt gefällt werden? Die Antwort wird, anders als in Jörg Adolphs Film, den Zuschauer*innen nicht leicht gemacht. Auch dies ist ein Anschluss-Moment für didaktische Prozesse, zum Beispiel das klassische Aufgabenformat der – in diesem Fall: filmbasierten – Erörterung. Darüber hinaus wäre ein direkter schriftlicher Vergleich von Filmszenen aus *Bamboo Stories* und *Das geheime Leben der Bäume* möglich, je nach Einbindung filmanalytischen

Wissens auch auf eine Art und Weise, die nicht nur auf die Filmhandlung fokussiert, sondern den spezifischen Gestaltungsformen des Mediums »Dokumentarfilm« gerecht wird (vgl. u. a. Kammerer/Kepser 2014).

4. Dokumentarische Ästhetiken im Spielfilm

Kontrastiv zu der im vorherigen Kapitel dargestellten Vorgehensweise können mit Schüler*innen auch Spielfilme daraufhin untersucht werden, inwiefern sie sich ästhetischer Mittel bedienen, die üblicherweise eher dem Dokumentarfilm zugeschrieben werden, die jedoch innerhalb des kontextuellen Rahmens, in den sie eingebunden sind, die Fiktionalisierung unterstützen. Aus der großen Anzahl von Spielfilmen, in denen das Wald-Motiv signifikant vertreten ist, seien hier zwei Beispiele ausgewählt, die in ihrer dramaturgischen Konzeption gezielt von der Möglichkeit Gebrauch machen, dass partiell ein dokumentarisierender Rezeptionsmodus aktiviert werden kann: *The Blair Witch Project* (USA 1999, Regie: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez) und *Hotel* (Ö 2004, Regie: Jessica Hausner). In beiden Filmen wird der Topos »Wald« dezidiert mit der Basisemotion »Angst« verknüpft, auch wenn sich Dramaturgie und Ästhetik jeweils stark unterscheiden.

The Blair Witch Project war ein großer Publikumserfolg.⁹ Die erzählte Geschichte ist wenig spektakulär, sie entwickelt sich stringent entlang einer im Horrorgenre gängigen Plotstruktur: Drei Filmstudierende begeben sich auf eine Exkursion in die Wälder in der Nähe des Städtchens Burkittsville (Maryland), um mittels einer 16mm-Filmkamera und eines Hi8-Camcorders Recherchen zu der sogenannten »Hexe von Blair« anzustellen (Burkittsville hieß früher Blair) und zugleich nach Spuren des Einsiedlers Rustin Parr zu suchen, der hartnäckigen Gerüchten zufolge sieben Kinder umgebracht haben soll. Die drei Studierenden kehren nicht aus dem Wald zurück. Ungewöhnlich ist die Machart des Films: Die drei Schauspieler*innen, deren Realnamen für die Rollennamen übernommen wurden (Heather Donahue, Joshua Leonard, Michael C. Williams), mussten sich auf der Basis sporadischer Anweisungen des Regieteam, die sie unterwegs auf Zetteln voranden, mehrere Tage allein im Wald durchschlagen. Die Filmaufnahmen stammen ausschließlich von den beiden Kameras, die ihnen mitgegeben wurden; die Dialoge wurden improvisiert. Am Ende des fertigen Films sieht/hört man, wie die Aufnahmen schlagartig abbrechen.

Aufgrund der FSK-16-Einschätzung muss eine Thematisierung im Deutschunterricht auf Oberstufenklassen beschränkt bleiben. Der Umgang mit dem von Schüler*innen stark »konsumierten« Horror-Genre im schulischen Kontext ist vielfach umstritten, wenn nicht sogar ganz tabuisiert (vgl. dazu Kepser 2015). *The Blair Witch Project* bietet jedoch aufgrund seiner »pseudodokumentarischen« Ästhetik eine ausgezeichnete Möglichkeit, einen Film aus diesem Genre der kritischen

9 Der Film spielte bei einem geschätzten Budget von ca. 60.000 US-Dollar rund 249 Millionen US-Dollar ein (vgl. <https://www.imdb.com/title/tt0185937>; Zugriff: 1.3.2021).

Medienreflexion zugänglich zu machen, von der in den Curricula zur Medienbildung durchweg die Rede ist (siehe oben, Fußnote 3). Hilfreich ist auch hier der filmtheoretische Ansatz Roger Odins (2012): Es kann gemeinsam mit den Schüler*innen im Detail herausgearbeitet werden, an welchen Stellen des Films auf besonders signifikante Weise dokumentarische Lektüremodi aktiviert werden, und auch die Vermarktungsstrategien, mit denen der Film beworben wurde, können kontrovers diskutiert werden (die beiden Regisseure Daniel Myrick und Eduardo Sánchez kreierten mehrere Monate vor Uraufführung und Kinostart eine Website mit als dokumentarisch-real fingierten Interviews zum angeblichen Verschwinden der drei Filmstudierenden).

In Jessica Hausners Spielfilm *Hotel* wird das Wald-Motiv zwar auch mit dem Thema »Angst« in Verbindung gebracht, doch dies geschieht unter gänzlich anderen dramaturgischen und ästhetischen Prämissen. Hausner ist im Gegensatz zu Myrick und Sánchez weder an einer klassischen Erzähllogik noch einer leicht nachvollziehbaren, in die audiovisuelle Textur »eingewebten« Figurenpsychologie interessiert:

Ich habe schon immer ein gespaltenes Verhältnis zu den Filmen von Hitchcock gehabt, was zweifellos darauf beruht, dass der Schlüssel zu seinen Filmen darin liegt, die Psyche seiner Charaktere zu dekodieren. Diese Lösungsideen interessieren mich weniger. Was mich allerdings begeistert, ist die Art und Weise, wie er eine Szene gestaltet und schneidet, er erzeugt eine geheimnisvolle dramatische Spannung, die mit dem Klima, das ich in »Hotel« schaffen wollte, korrespondiert. Es gibt eine Szene in »Vertigo«, in der James Stewart und Kim Novak in einem Wald sind. An einer Stelle macht sie ein paar Schritte zurück in den Schatten. Die nächste Einstellung zeigt diese Szene aus der Sicht von James Stewart, der sie nicht mehr sehen kann, bis sie plötzlich wieder auftaucht. Ich finde hier Einstellung und Schnitt faszinierend. Ich stelle mir »Hotel« genauso vor, eine Komposition aus seltsamen, unbegreiflichen Augenblicken, in denen Menschen jemanden beobachten oder sich beobachtet fühlen und Worte hören, die sie nicht verstehen.¹⁰

In Hausners Film geht es um die junge Rezeptionistin Irene (Franziska Weisz), die ihre Ausbildung in einem abgelegenen, von Wäldern umgebenen österreichischen Berghotel (mit dem bezeichnenden Namen »Waldhaus«) antritt und die sich dort mit einer erdrückenden Stille konfrontiert sieht. Sie wird von ihren Kolleg*innen auf perfide Weise gemobbt. Bereits zu Beginn des Films erfährt sie, dass ihre Vorgängerin spurlos verschwunden ist. Der Wald birgt – vielleicht – ein düsteres Geheimnis.

Für Schüler*innen ist dieser Film »harte Kost«, da die Verstehbarkeit, die im Mainstreamfilm zu den Prämissen des Produktionsprozesses gehört, hier eben nicht alle Aspekte der audiovisuellen Gestaltung determiniert. Aber dies ist auch eine Chance: Im Deutschunterricht müssen nicht alle auf künstlerische Texte bezogenen Interpretationsprozesse, wie es lange Zeit üblich war, auf *die* Intention *des* Autors (respektive: Filmregisseurs) hinauslaufen. Schule kann auch Freiräume für eine offene, neugierige, aufmerksam beobachtende, nicht unmittelbar

10 Jessica Hausner in: *Presseinformationen des Neue Visionen Filmverleihs* (o.J.), vgl. https://www.neuevisionen.de/download/PH_hotel_web.pdf [Zugriff: 1.3.2021].

Verwertungszwängen unterworfenen Rezeptionshaltung bieten. Bei dem genannten Film kommt es weniger darauf an, einen kontinuierlichen Handlungszusammenhang zu rekonstruieren, als darauf, sich auf *Atmosphären* einzulassen, zum Beispiel wenn die Hauptfigur langsam durch einen leeren Hotelflur schreitet, dessen Ende sich im Nichts zu verflüchtigen scheint. Interessanterweise stellt sich auch hier ein dokumentarisierender Lektüremodus ein; dieser folgt jedoch nicht der Handkamera-Stilistik von *The Blair Witch Project*, sondern rekuriert auf eine subtile Austarierung von Figurenhandeln, Kamerabewegung, Bildkadrierung, Lichtsetzung, Farbgestaltung und Sounddesign. Auch die ästhetischen Strategien, mit deren Hilfe Atmosphären erzeugt werden, sollten im Bereich der schulischen Medienreflexion zum Gegenstand der Analyse und Diskussion gemacht werden; entsprechende begriffliche Hilfestellungen finden sich in neueren filmwissenschaftlichen Publikationen (vgl. z. B. Brunner/Schweinitz/Tröhler 2012). Erkenntnisse, die im Unterricht aus einer genaueren Auseinandersetzung mit filmischen Atmosphären gewonnen werden, beispielsweise zur »partielle[n] und zeitweilige[n] Aufhebung der Figur-Umwelt-Trennung« (Wulff 2012) oder zu sogenannten »Soundscapes« (ebd.), das heißt für bestimmte Handlungsorte charakteristische Klang- und Geräuschkompositionen, lassen sich schließlich auch auf andere mediale Formen übertragen, die von Schüler*innen stark rezipiert werden, wie zum Beispiel Werbeclips, Musikvideos oder Animés.

5. Ausblick

Einprägsame Wald-Szenarien finden sich auch in Spielfilmen wie *The Lobster* (GR/UK 2015, Regie: Giorgos Lanthimos) oder *Utøya 22. Juli* (N 2018, Regie: Erik Poppe), allerdings mit umgekehrter Bedeutungszuschreibung: In beiden Filmen wird der Wald als »Zufluchtsort« etabliert, der zumindest eine gewisse Zeit lang Schutz vor Verfolgung und Tod bietet. In *Utøya 22. Juli* werden dabei eher dokumentarisierende Verfahren eingesetzt (Handkamera, Reißschwenks, natürliches Licht, O-Ton, etc.), die dem politischen Anspruch des Films geschuldet sind, das durch einen rechtsradikalen Psychopathen *real* angerichtete Massaker aus der Opferperspektive darzustellen. Im Gegensatz dazu wird in *The Lobster* auf fast plakative Weise mit fiktivisierenden Stilelementen gearbeitet (wie einer perfektionistisch anmutenden Bildkadrierung, ausgedehnten Zeitlupensequenzen oder einer exponierten Verwendung nondiegetischer Musik), was den Eindruck verstärkt, dass es sich um eine parabelartige Erzählkonzeption handelt. Didaktische Settings, in denen derartige thematische und ästhetische Schwerpunktsetzungen den weiter oben skizzierten Konstellationen vergleichend gegenübergestellt werden, sind zum Beispiel als Recherche-, Dokumentations- und Präsentationsprozesse denkbar, die von Schüler*innen eigenständig geleistet werden können, wenn innerhalb einer Unterrichtsreihe genügend gemeinsame Vorarbeit geleistet wurde.

Dasselbe gilt für weitere Varianten des Wald-Motivs: So würde es sich zum Beispiel in Bezug auf den österreichischen Spielfilm lohnen, die detailgetreue Darstellung von Holzfäller-Arbeiten zu analysieren, wie sie etwa in *Heidenlöcher*

(D/Ö 1986, Regie: Wolfram Paulus) oder *Das finstere Tal* (Ö/D 2014, Regie: Andreas Prochaska) zu beobachten sind. Es wäre zu überprüfen, ob der dokumentarisierende Einschlag der entsprechenden Szenen einen höheren Authentizitätsgrad suggeriert, und in der Konsequenz auch, inwiefern dadurch Empathisierungsprozesse zwischen Filmfiguren und Rezipient*innen intensiviert werden. Vorstellbar wäre im schulischen Kontext hier auch das Einbeziehen handlungs- und produktionsorientierter Zugänge (vgl. Kepser 2010), etwa die Herstellung (und anschließende Reflexion) kurzer Smartphone-Videos, in denen Holzfäller*innen in der eigenen Umgebung – zum Beispiel nach Art des *Direct Cinema* – dokumentarisch begleitet werden.

Literatur

- ANDERS, PETRA; STAIGER, MICHAEL; ALBRECHT, CHRISTIAN; RÜSEL, MANFRED; VORST, CLAUDIA (Hg., 2019): *Einführung in die Filmdidaktik. Kino, Fernsehen, Video, Internet*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- BERGALA, ALAIN (2006 [frz. 2002]): *Kino als Kunst. Filmvermittlung in der Schule und anderswo*. Übers. von Barbara Heber-Schärer. Marburg: Schüren.
- BMBWF (2012): *Grundsatzertlass Medienerziehung*, Fassung vom 31.1.2012. Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung. Online: <https://www.bmbwf.gv.at/Themen/schule/schulpraxis/prinz/medienbildung.html> [Zugriff: 1.3.2021].
- BRUNNER, PHILIPP; SCHWEINITZ, JÖRG; TRÖHLER, MARGRIT (2012): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren.
- COMOLLI, JEAN-LOUIS (2012 [frz. 1969]): Der Umweg über das direct. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 218–239.
- KAMMERER, INGO; KEPSE, MATTHIS (2014): *Dokumentarfilm im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- KEPSE, MATTHIS (2010): Handlungs- und produktionsorientiertes Arbeiten mit (Spiel-)Filmen. In: Ders. (Hg.): *Fächer der schulischen Filmbildung*. München: kopaed, S. 187–240.
- DERS. (2015): *Film im Kontext schulischer Bildung. Herausforderungen, Potenziale und Perspektiven*. Vortrag im Filmmuseum Potsdam, 25.5.2015. Online: https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/themen/Medienbildung/Unterricht/filmbildung/Tagungsdoku_Klappe/Klappe_1/Vortragskript_Prof._Matthis_Kepser.pdf [Zugriff: 1.3.2021].
- MERLIN, DIETER (2015): Am unteren Ende der Verwertungskette. Der Dokumentarfilm »Eisenfresser« als Materialgrundlage für argumentierende Texte. In: *Praxis Deutsch*, Nr. 253, S. 44–50.
- ODIN, ROGER (2012 [frz. 1984]): Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. Übers. von Robert Riesinger. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 259–272.
- DERS. (2019 [frz. 2011]): *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik*. Hg. und übers. von Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum, Laura Katharina Mücke. Online: <https://mediarep.org/handle/doc/13549> [Zugriff: 1.3.2021].
- Orientierungs- und Handlungsrahmen für die Filmbildung*, Fassung 09/2016. Berlin: Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Wissenschaft. Online: <https://www.berlin.de/sen/bildung/unterricht/faecher-rahmenlehrplaene/faecheruebergreifende-themen/filmbildung/> [Zugriff: 1.3.2021].
- PRESSEINFORMATIONEN DES NEUE VISIONEN FILMVERLEIHS (o. J.): *hotel von Jessica Hausner*. Online: https://www.neuevisionen.de/download/PH_hotel_web.pdf [Zugriff: 1.3.2021].
- SIMMANK, JAKOB (2020): *Mein Freund, der Baum*. [Filmrezension zu: *Das geheime Leben der Bäume*.] In: *Zeit Online*, 22.1.2020. Online: <https://www.zeit.de/kultur/film/2020-01/geheime-leben-der-baeume-peter-wohlleben-dokumentarfilm/komplettansicht> [Zugriff: 1.3.2021].

- SOURIAU, ÉTIENNE (2020 [frz. 1951]): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: Ders.: *Das Filmische Universum. Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. und übers. von Guido Kirsten. Paderborn: Fink, S. 51–66.
- SPINNER, KASPAR H. (2016): Lesen als ästhetische Bildung. In: Bertschi-Kaufmann, Andrea; Graber, Tanja (Hg.): *Lesekompetenz – Leseleistung – Leseförderung. Grundlagen, Modelle, Materialien*. Seelze: Klett|Kallmeyer, S. 76–87.
- TIETKE, FABIAN (2019) Ein Freiraum auf dem Wasser. [Filmrezension zu: *Bamboo Stories*.] In: *Taz Online*, 14.11.2019. Online: <https://taz.de/Dokumentarfilm-Bamboo-Stories/!5638282/> [Zugriff: 1.3.2021].
- TRÖHLER, MARGRIT (2004): Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: *montage AV*, Jg. 13, H. 2, S. 149–169. Online: http://www.montage-av.de/pdf/132_2004/13_2_Margrit_Troehler_Filmische_Authentizitaet.pdf [Zugriff: 1.3.2021].
- WULF, HANS JÜRGEN (2012): Atmosphäre. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Universität Kiel: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien. Online: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3696> [Zugriff: 1.3.2021].

Filmographie

- Bamboo Stories*. Dokumentarfilm. Regie: Shaheen Dill-Riaz. BD/D 2019. FSK 0.
- Das finstere Tal*. Spielfilm. Regie: Andreas Prochaska. Ö/D 2014. FSK 12/JMK 12.
- Das geheime Leben der Bäume*. Dokumentarfilm. Regie: Jörg Adolph. D 2019. FSK 0/JMK 0.
- Eisenfresser*. Dokumentarfilm. Regie: Shaheen Dill-Riaz. D 2007. FSK 6.
- Heidenlöcher*. Spielfilm. Regie: Wolfram Paulus. D/Ö 1986. FSK 6.
- Hotel*. Spielfilm. Regie: Jessica Hausner. Ö 2004. FSK 12/JMK 6.
- The Blair Witch Project*. Spielfilm. Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez. USA 1999. FSK 16.
- The Lobster*. Spielfilm. Regie: Giorgos Lanthimos. GR/UK 2015. FSK 16.
- Utøya 22. Juli*. Spielfilm. Regie: Erik Poppe. N 2018. FSK 12.

Uschi Meixner

Im Wald

Lernen mit Kopf, Herz und Hand

Den Wald mit seinen vielfältigen Möglichkeiten für Schüler_innen erfahrbar zu machen, ist ein zentrales Anliegen der Waldpädagogik. Möglichkeiten, Wald und Natur mit allen Sinnen zu erleben und zu begreifen und so ganz nebenbei Waldwissen zu vermitteln, werden im folgenden Beitrag vorgestellt. Individuell gestaltete Waldausgänge, die das sinnliche, aber auch das fachbezogene und fächerübergreifende Lernen anregen sollen, die die Achtsamkeit schulen und auch wichtige Beiträge zur Persönlichkeitsentwicklung leisten, unterstützen diese pädagogische Vorhaben nachhaltig.¹

»Nein, ich ziehe meine Schuhe ganz bestimmt nicht aus! Das tut sicher weh!«, tönt es mit voller Überzeugung. Diese Einstellung ändert sich jedoch ziemlich schnell, als die anderen Kinder mutig, noch dazu mit verbundenen Augen, über den zuvor selbst vorbereiteten Barfußweg aus unterschiedlichen Waldmaterialien stapfen. Ohne Gejammer, sondern mit Staunen und Ausrufen wie: »Cool, das Moos ist ja total weich!«, »Hihi, das kitzelt zwischen den Zehen!« oder »Ich glaube, ich ziehe die Schuhe heute gar nicht mehr an.«

Was ist denn hier los im Wald?

Viele österreichische Schulen nutzen die Möglichkeit, im Rahmen des Unterrichts Waldausgänge mit zertifizierten Waldpädagog_innen zu unternehmen. Diese Vormittage werden pro Klasse bis zu viermal im Schuljahr vom Bundesministerium für Landwirtschaft, Regionen und Tourismus gefördert, sodass für die Schüler_innen in der Regel nur ein kleiner Unkostenbeitrag anfällt.

USCHI MEIXNER ist zertifizierte Waldpädagogin, ausgebildete Waldbaden-Trainerin und Kindergartenpädagogin (<https://www.wald-werk.at/>). E-Mail: info@wald-werk.at

1 Bilder zum Beitrag finden Sie auch auf der ide-Hompage: <https://ide.aau.at/>.

1. Im Wald vom Wald lernen

Was genau sind aber nun diese waldpädagogischen Ausgänge, was sind die Ziele der Waldpädagogik?

Das Bundesministerium formuliert sie so:

Die Waldpädagogik soll folgende Punkte bewusst und erfahrbar machen:

- die Vielfalt der Funktionen eines Waldes,
- das Eingebundensein des Menschen in die natürlichen Abläufe,
- die Vernetztheit aller Lebensvorgänge und Kreisläufe,
- die Mitverantwortung jedes Einzelnen im Umgang mit der Natur,
- die Vielfalt der Sinneseindrücke, die vom Wald und der Natur ausgehen,
- die nachhaltige Forstwirtschaft und
- nicht zuletzt die Achtung vor der Schöpfung.

Einfacher klingt natürlich das Motto der Waldpädagogik »Im Wald vom Wald lernen«, das bedeutet, Lernen nicht durch Frontalunterricht und mit erhobenem Zeigefinger, sondern durch aktives Erleben, Begreifen, Bewegen und Entdecken. Dazu gehört eben auch einmal das Barfußgehen auf einem ungewohnten Untergrund wie dem Waldboden...

Mein Name ist Uschi Meixner und ich bin zertifizierte Waldpädagogin.

Ich betreibe die Waldschule und Naturwerkstatt »WaldWerk« in Klagenfurt und meine große Leidenschaft und Berufung ist es, Menschen jeden Alters dabei zu begleiten, den Wald und die Natur mit allen Sinnen zu erleben und zu begreifen und ihnen so ganz nebenbei Waldwissen zu vermitteln. Besonders die Arbeit mit Schulklassen nimmt einen sehr großen Bereich ein, macht unglaublich viel Freude und lässt mich auch ständig dazulernen.

Da die Kinder Zeit brauchen, im Wald anzukommen und Eindrücke aufzunehmen, biete ich nur Aktivitäten an, die mindestens vier Unterrichtsstunden (mind. 4 x 50 Min.) oder länger dauern. Sinneserfahrungen und Bewegung haben einen sehr großen Stellenwert während unserer Vormittage, und dafür bieten der Wald und die Natur ohnehin die beste Grundlage und den richtigen Rahmen.

Die Inhalte eines Waldausgangs werden von mir je nach Klasse/Alter und Lehrperson individuell vorbereitet. So kann ich natürlich auch auf besondere Wünsche eingehen oder Bezug auf den aktuellen Lehrplan nehmen. Mit einem Großteil »meiner« Klassen habe ich die Möglichkeit, aufbauend zu arbeiten, das bedeutet über mehrere Schulstufen bis zu viermal im Jahr. Die Veranstaltungen finden entweder im wunderschönen Wald rund um das »WaldWerk« statt oder in den schulnahen Wäldern.

2. Die Sinne öffnen

Besonderen Wert lege ich bei meinen Waldausgängen auf die Achtsamkeit gegenüber Kleinigkeiten und lenke den Fokus auf Besonderes. So entdecken wir zum

Beispiel bei der Suche nach möglichst vielen Grüntönen ganz nebenbei einen Feuersalamander, und gleich daneben versteckt sich ein Tausendfüßer. Diese wollen selbstverständlich genauestens beobachtet werden und bieten gleich einen Anlass, um über die Lebensweise von unterschiedlichen Waldbewohnern zu sprechen und auch über ihre Aufgabe im Ökosystem Wald.

Aber auch Hören, Riechen, Fühlen und Schmecken werden beim Aufenthalt im Wald stimuliert: Blätter rauschen, der Specht klopft, es duftet nach feuchtem Moos, frischem Baumharz und Pilzen. Das Krabbeln des Mistkäfers kratzt auf der Handfläche, die Rinde einer Kiefer ist viel rauer als die der Rotbuche, und Sauerklee schmeckt wunderbar frisch und löscht den Durst.

Dadurch, dass alle unsere Sinne angeregt werden, werden Inhalte viel greifbarer und bleiben besser in Erinnerung. Das Lernen passiert dabei ganz unbewusst und nachhaltig.

Positive Walderfahrungen stärken die Bindung und die Liebe zur Natur bis hinein ins Erwachsenenalter. Was man schätzt, das schützt man auch.

3. »Bunter Lehrplan« im Wald

Neben klassischem Waldwissen und Naturthemen lassen sich auch andere Fächer in einen Waldvormittag einbauen. Das Gewicht von Holzstücken schätzen und danach abwägen, verschiedene Mengen von diversen Naturmaterialien sortieren oder mithilfe einer Schnur den Umfang einer besonders dicken Fichte herausfinden – das ist Mathematik einmal anders.

Auch der Deutschunterricht lässt sich wunderbar durch die Natur ergänzen. Kaum ein anderer Ort bietet so viele Sprechansätze wie der Wald.

Vielfältige Entdeckungen, ungewohnte Gerüche, besondere Funde, schöne Landschaften oder auch das launische Wetter bieten eine unendliche Fülle an Anreizen, sich zu unterhalten, zu rätseln, davon zu erzählen und – so ganz nebenbei – den Wortschatz massiv zu erweitern.

Wir finden zum Beispiel ein moosiges Plätzchen, rascheltrockenes Laub oder ein düsteres Erdloch – viele Adjektive sind nur im Wald »anwendbar«. Oder ein Naturalphabet wird von der Klasse zusammengestellt: Ahornsamen, Birkenzweig, Christbaum, Distel, Eichenblatt, Flaumfeder usw. ...

Sich ein Waldtier mit dem Anfangsbuchstaben des eigenen Namens zu überlegen, ist auch lustig. Das gesamte Umfeld regt dazu an, sprachlich kreativ zu werden: Geschichten über Waldtiere und -geister erzählen, Reimworte suchen und Gedichte erfinden oder Wortschlangen bilden – das Repertoire ist unerschöpflich.

Ich habe außerdem die Erfahrung gemacht, dass ruhigere Kinder in diesem »anderen, neuen Raum«, dem Wald, weniger Hemmungen haben, in oder vor der Gruppe zu sprechen oder etwas zu erzählen. Auch durch das freie, gemeinsame nicht angeleitete Spiel legen viele ein wenig von ihrer Zurückhaltung ab und kommunizieren und spielen entspannter und ungezwungener – sogar mit Kindern, die sonst nicht zu ihrem unmittelbaren Freundeskreis gehören. Genau das merkte ein Mädchen einer dritten Klasse Volksschule an, als es am Ende eines Waldjahres

seine schönsten Erfahrungen reflektierte: »An den Waldtagen habe ich immer mit ganz anderen Kindern gespielt als sonst. Das war super!«

4. Lehrzeiten und Leerzeiten

Besonders das eben erwähnte »freie Spiel« nimmt an unseren Waldvormittagen einen großen Raum ein. Solche »Leerzeiten« bedeuten jedoch keinesfalls Leerlauf, sondern sind mindestens so nachhaltig, wichtig und einprägsam wie die »Lehrzeiten«.

Sie ermöglichen es den Kindern, selbständig, aber nicht unbeaufsichtigt auf Entdeckungsreisen zu gehen, sich zwischen Farnen zu verstecken, Waldschätze zu suchen, Bastelmaterial oder Mitbringsel zu sammeln, kleinste Lebewesen zu beobachten oder über ihre Finger krabbeln zu lassen. Sie können die Waldluft und die Sonnenstrahlen genießen, im Moos liegen und träumen oder in die Baumkronen schauen.

Zu Beginn eines Waldausgangs wird außerdem meist schon nachgefragt, ob denn auch sicher Zeit zum »Bauen« sein wird. Jedes Mal beobachte ich dann mit Freude, mit welcher Begeisterung die Kinder am Boden liegende Stämme, Äste, Zweige und Rinde von einem Platz zum anderen schleppen, um aus diesen dann erstaunliche, immer wieder neue »Lager« zu bauen. Viele Ideen werden intensiv besprochen, genau ausprobiert, oft wieder verworfen. Die Stabilität einzelner Teile und des gesamten Bauwerks wird bis an die Grenze getestet.

Der Weg ist das Ziel. Gleichzeitig werden hier soziale Fähigkeiten, Kommunikation und Kooperation erlernt und gefördert, was wiederum zu einer positiven Persönlichkeitsentwicklung beiträgt.

5. Bewegungsbaustelle

Auch der Turnunterricht kommt natürlich nicht zu kurz. Motorische Fähigkeiten werden herausgefordert und geschult, denn im Wald bewegt man sich völlig anders als im eigenen Wohnzimmer, auf der Straße oder auf einem Spielplatz.

Da wird schon mal schnaufend ein steiler, rutschiger Abhang erklommen, unter einem Strauch durchgekrabbelt, mühsam über einen umgestürzten Baumstamm geklettert oder ein schweres Holzstück geschleppt.

Für jüngere Kinder werden oftmals sogar kreuz und quer liegende Äste zur großen Herausforderung, wenn es darum geht, nicht zu stolpern oder zu purzeln. Ungeahnte Kräfte werden mobilisiert bei dem Versuch, einen größeren Stamm von einer Stelle zur anderen zu bewegen.

Dies gelingt meistens, denn die gesamte Klasse organisiert sich und arbeitet voller Freude und ohne Auftrag der Lehrperson perfekt zusammen.

Viele Kinder wachsen bei diesem selbständigen Tun im Wald regelrecht über sich hinaus und erlernen und üben neue Fertigkeiten – das hilft natürlich auch beim Aufbau eines gesunden Selbstvertrauens.

6. Natürlich kreativ

Eine Farbpalette aus buntem Herbstlaub gestalten, Mandalas aus unterschiedlichen Waldschätzen, winzige Wichtelhäuschen, einen Waldspielplatz, eine Bildergalerie, liebevoll Zubereitetes aus der Matschküche ... die Möglichkeiten, im Wald kreative Werke ohne Vorgabe und bereitgestelltes Material entstehen zu lassen, sind unendlich.

Denn der Fundus an Materialien zum Gestalten ist unerschöpflich und verleitet unweigerlich zum Tun: Zweige, Blätter von verschiedenen Bäumen, Steine, Rinde, Flechten, Gräser, Moos, Beeren, Schneckenhäuser, Federn, Fichten- oder Kiefernzapfen, Eicheln, Bucheckern, Nusschalen, Wurzelstücke – die Liste ließe sich noch lange fortführen.

Wenn Kinder und Jugendliche, aber auch Erwachsene jetzt noch ausreichend Zeit und Ruhe haben, dann sind der Kreativität keine Grenzen gesetzt.

Dadurch, dass räumliche Beschränkungen im Wald nahezu wegfallen und Farben, Formen und Geräusche sich von denen in unseren gewohnten Aufenthaltsräumen massiv abheben, ist es möglich, in diesem faszinierenden Umfeld zu versinken und der Fantasie freien Lauf zu lassen. Und das nicht nur im gestalterischen und bildnerischen Bereich.

Besonders Kinder tauchen gerne ein in eine Welt voller Wunder und Zauberwesen und entwickeln in der Natur oft ein viel intensiveres und bunteres Rollenspiel als in vorbereiteter Umgebung.

Vielfach wirken sie nach einer ausgiebigen »Waldzeit«, wenn sie dann wieder im Alltag gelandet sind, entspannter und ruhiger und können sich in der Folge auch konzentrierter den ihnen gestellten Aufgaben widmen.

7. Stärkender Wald

Und nicht zuletzt wirkt sich der Aufenthalt im Wald stärkend auf unsere Gesundheit und unser Wohlbefinden aus. Es ist medizinisch bewiesen, dass die mit frischem Sauerstoff und sekundären Pflanzenstoffen (Terpenen) angereicherte Luft das Immunsystem positiv beeinflusst.

Zu beachten ist hier auch unser Jahreskreis, denn jede Jahreszeit bietet eine andere Qualität für Naturerlebnisse und Beobachtungen. Die abwechslungsreiche und entspannende Umgebung mit unendlich vielen bereichernden, faszinierenden Eindrücken lassen junge und reifere Waldbesucher_innen für einige Zeit aus dem Alltag aussteigen, in eine neue Welt eintauchen und Hektik und Sorgen, Schule oder Arbeit vergessen.

Dieser Tapetenwechsel hebt die Laune, entspannt, erfrischt und kann sogar für einen besseren Schlaf sorgen.

»Glaube mir, denn ich habe es erfahren,
du wirst mehr in den Wäldern finden als in den Büchern;
Bäume und Sträucher werden dich lehren,
was du von keinem Lehrmeister hörst.« (Bernhard von Clairvaux)

Clara von Münster-Kistner

Die ungebrochene Anziehungskraft des Waldes

Auswahlbibliographie

»Die ungebrochene Anziehungskraft der Natur« – dieses Zitat des Künstlers Max Peintner verdeutlicht, dass das Thema Natur bzw. das Thema Wald für die verschiedensten Bereiche von Interesse war und immer noch ist. Daher wurde für die Zusammenstellung der folgenden bibliographischen Hinweise eine Auswahl möglichst vielfältiger Kategorien getroffen, die den Wald aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten.

Nicht nur die Ökologie und Forstwissenschaft, sondern auch die Umweltethik und Literatur- und Kulturwissenschaften beschäftigen sich ausgiebig mit dem Thema Wald, weshalb diese Bereiche am Beginn der Bibliographie stehen. Ergänzend dazu steht eine Auswahl von Sachliteratur, die das Thema Wald unter anderem aus historischer und biologischer Sicht aufgreift. Nach diesem allgemeinen Überblick liegt der Fokus auf der fachdidaktischen Perspektive mit Blick auf Waldpädagogik und Umweltbildung. Zusätzlich wurden für die Beschäftigung mit dem Thema in der Schule Internetadressen gesammelt, die teilweise vollständige Stundenplanungen, Projekte und Unterrichtsvorschläge zugänglich machen und so als Anregungen und Hilfestellungen für Lehrpersonen dienen können. Zuletzt ist der Wald auch medial ein häufig behandelter Gegenstand, weshalb die Bibliographie auch Dokumentationen aus Radio und Film enthält, die für den Unterricht nützlich sein können.

CLARA VON MÜNSTER-KISTNER hat die Lehramtsausbildung für die Fächer Deutsch und Englisch an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt abgeschlossen und ist derzeit Dissertantin im Fach Deutschdidaktik an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. E-Mail: claravo@edu.aau.at

In zahlreichen fiktionalen Texten und Spielfilmen spielt der Wald eine wichtige Rolle. Da es jedoch nur unzureichend möglich wäre, eine Auswahl zu treffen, wird an dieser Stelle darauf verzichtet. Weiterführende Literatur findet sich in den einzelnen Beiträgen; verwiesen sei insbesondere auf eine Auswahl an gesammelten Artikeln zum Kunstprojekt »For Forest«, die die Entstehung und Geschichte des Kunstprojekts nachvollziehbar machen (siehe S. 128).

1. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven

- Breymayer, Ursula; Ulrich, Bernd (Hg., 2011): *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald*. Dresden: Sandstein.
- Bruyninckx, Joeri (2018): Wald. In: Morat, Daniel; Ziemer, Hansjakob (Hg.): *Handbuch Sound. Grundbegriffe – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 318–322.
- Demandt, Alexander (2014): *Der Baum. Eine Kulturgeschichte*. Köln u. a.: Böhlau.
- Der Bürger im Staat (2001): *Der deutsche Wald*, H. 1 (51). Stuttgart: Landeszentrale der politischen Bildung Baden-Württemberg. Darin u. a.:
Lehmann, Albrecht: *Mythos Deutscher Wald*, S. 4–8.
- Fischer, Ludwig (2019): *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Harrison, Robert (2013): *Wälder: Ursprung und Spiegel der Kultur*. München: Carl Hanser.
- Heinzelmann, Herbert (2016): *Der deutsche Wald. Mein Freund, der Baum*. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. Online: <https://www.goethe.de/de/kul/mol/20802194.html> [Zugriff: 11.2.2021].
- Jenal, Corinna (2019): »Das ist kein Wald, Ihr Pappnasen!« Zur sozialen Konstruktion von Wald. Perspektiven von Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Kangler, Gisela (2019): Der Diskurs um »Wildnis«. Von mythischen Wäldern, malerischen Orten und dynamischer Natur. Bielefeld: transcript (= Edition Kulturwissenschaft, Bd. 185).
- Klimek, Sonja (2012): Waldeinsamkeit. Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 53, S. 99–126.
- Laird, Sarah A. (1999): Forests, Culture and Conservation. In: Posey, Darrell (Hg.): *Cultural and Spiritual Values of Biodiversity*. London: Intermediate Technology Publications, S. 345–396.
- Lehmann, Albrecht (1999): *Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald*. Reinbek: Rowohlt.
- Lehmann, Albrecht; Schriewer, Klaus (Hg., 2000): *Der Wald – ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas*. Berlin-Hamburg: Reimer.
- Meschik, Elisabeth (2006): *Der Wald als Projektionsfläche im deutschen Volksmärchen*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Meyer, Vera (2008): Idyll, Ware, Ökosystem. Der Wald in der russischen Literatur. In: *Osteuropa*, H. 58 (4/5), S. 95–105.
- Olonscheck, Dietmar (2017): *Menschen über Bäume. Gedanken, Begebenheiten und Anekdoten aus vier Jahrtausenden*. München: Oekom.
- Ono, Hisako (2007): Waldsymbolik bei den Brüdern Grimm. In: *Fabula*, H. 1–2 (48), S. 73–84. Online: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/FABL.2007.007/html> [Zugriff: 20.2.2021].
- Richter, Gerhard (2009): *Wald*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Riechelmann, Cord (2008): *Wald*. Berlin: Merve.
- Rousseau, Jean-Jacques (²2018): *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*. Aus dem Französischen übersetzt und hg. von Philipp Rippel. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 1770).

- Schama, Simeon (1996): *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*. München: Kindler.
- Schnyder, Mireille (2008): *Der Wald in der höfischen Literatur. Raum des Mythos und des Erzählens*. In: *Das Mittelalter*, H. 13, S. 122–135.
- Schubenz, Klara (2020): *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Schürmann-Mock, Iris (Hg., 2011): *O schöner, grüner Wald. Ein Lesespaziergang*. Hildesheim: Gerstenberg.
- Sollte-Gresser, Christiane; Schmitt, Claudia (Hg., 2017): *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Aisthesis.
- Spanier, Heinrich (2015): *Zur Konstruiertheit von Wildnis*. In: *Natur und Landschaft. Zeitschrift für Naturschutz und Landschaftspflege*, H. 9, S. 475–479.
- Steiner, Dieter (1993): *Wald – Seele – Kultur. Einleitung zum Themenheft*. In: *Geographica Helvetica*, H. 48 (2), S. 59–60.
- Suzuki, David; Grady, Wayne (2018): *Der Baum. Eine Lebensgeschichte*. München: Oekom.
- Termeer, Marcus (2005): *Verkörperung des Waldes. Eine Körper-, Geschlechter- und Herrschaftsgeschichte*. Bielefeld: transcript.
- Thomm, Ann-Katrin (Hg., 2009): *Mythos Wald. Begleitbuch zur gleichnamigen Wanderausstellung des LWL-Museumsamtes für Westfalen, Münster*. Bönen: Kettler.
- Thoreau, Henry David (2020): *Walden oder Vom Leben im Wald. Kommentiert und mit einem Nachwort von Susanne Ostwald. Überarbeitete Neuauflage*. München: Manesse (= Manesse Bibliothek, Bd. 1).
- Urmersbach, Viktoria (2009): *Im Wald, da sind die Räuber. Eine Kulturgeschichte des Waldes*. Berlin: Vergangenheitsverlag.
- Zechner, Johannes (2016): *Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie. 1800–1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zierhofer, Wolfgang (1993): *Wald als Umwelt der Informationsgesellschaft*. In: *Geographica Helvetica*, H. 48 (2), S. 78–84.
- Zolles, Christian (2019): *Der Wald des Mittelalters. Konstituierung eines alteritären Kulturraums im 11. bis 13. Jahrhundert*. In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online*, H. 4, S. 285–312. DOI: 10.15475/skms.2018.2.12.

2. Ökologie, Umweltethik und Forstwissenschaft

- Brenner, Andreas (2014): *Umweltethik. Ein Lehr- und Lesebuch*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Deakin, Rodger (2018): *Wilde Wälder*. Berlin: Matthes & Seitz (= Naturkunden, Bd. 043).
- Detten, Roderich von (Hg., 2013): *Das Waldsterben. Rückblick auf einen Ausnahmezustand*. München: Oekom.
- Erlbeck, Reinhold; Haseder, Ilse; Stinglwagner, Gerhard (Hg., 2002): *Das Kosmos Wald- und Forstlexikon*. Stuttgart: Kosmos.
- Hasel, Karl; Schwartz, Ekkehard (2002): *Forstgeschichte. Ein Grundriss für Studium und Praxis*. Remagen: Kessel.
- Hehn, Maria; Katz, Christine; Mayer, Marion; Westermayer, Till (Hg., 2010): *Abschied vom grünen Rock. Forstverwaltungen, waldbezogene Umweltbildung und Geschlechterverhältnisse im Wandel*. München: Oekom.
- Knapp, Hans Dieter; Klaus, Siegfried; Fähser, Lutz (Hg., 2021): *Der Holzweg. Wald im Widerstreit der Interessen*. München: Oekom.
- Küster, Hansjörg (2019): *Wald*. In: Kühne, Olaf; Weber, Florian; Berr, Karsten; Jenal, Corinna (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 691–698.
- OTT, KONRAD; DIERKS, JAN; VOGET-KLESCHIN, LIESKE (Hg., 2016): *Handbuch Umweltethik*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Pöhl, Herbert (2012): *Der halbwilde Wald. Nationalpark Bayerischer Wald. Geschichte und Geschichten*. München: Oekom.

- Poschinger, Alexandra von (2020): Wilder Wald. Europas Pionier für die Wälder der Zukunft. Naturschutz am Beispiel des Nationalparks Bayerischer Wald. Mit einem Vorwort von Jane Goodall. München: Knesbeck.
- Reder, Michael; Gösele, Andreas; Köhler, Lukas; Wallacher, Johannes (2019): Umweltethik. Eine Einführung in globaler Perspektive. Stuttgart: Kohlhammer.
- Rhodus, Regina; Bachinger, Monika; Koch, Barbara (Hg., 2020): Wildnis, Wald, Mensch. Forschungsbeiträge zur Entwicklung einer Nationalparkregion am Beispiel des Schwarzwaldes. München: Oekom.
- Stöhl, Wilhelm (²2012): Waldästhetik. Über Forstwirtschaft, Naturschutz und die Menschen-seele. Kessel: wald und mensch.

3. Sachliteratur

- Arens, Detlev (2019): Der deutsche Wald. Köln: Fackelträger.
- Dreyer, Wolfgang; Dreyer, Eva-Maria (2019): Der Kosmos Waldführer. Die Tiere und Pflanzen unserer Wälder. Stuttgart: Kosmos.
- Gilsenbach, Hannelore; Gottschlich, Christian (2001): Bäume. Nürnberg: Tessloff (= Was Ist Was Sachbuch, Bd. 31).
- Gonstalla, Esther (2021): Das Waldbuch. Alles, was man wissen muss, in 50 Grafiken. München: Oekom.
- Grewe, Bernd-Stefan (2011): Wald. Online: <http://ieg-ego.eu/de/threads/hintergruende/natur-und-umwelt/bernd-stefan-grewe-wald>[Zugriff: 15.2.2021].
- Hackbarth, Anette (2014): Wald. Mehr als nur Bäume. Nürnberg: Tessloff (= Was Ist Was Sachbuch, Bd. 134).
- Haskell, David (2015): Das verborgene Leben des Waldes. Ein Jahr Naturbeobachtung. München: Antje Kunstmann.
- Jaun, Andreas; Joss, Sabine (2011): Im Wald. Natur erleben – beobachten – verstehen. Bern: Haupt (= Haupt Natur, Bd. 2).
- Krakauer, Jon (2007): In die Wildnis. Allein nach Alaska. München: Piper.
- Küster, Hansjörg (³2013): Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart. München: C. H. Beck.
- Küster, Hansjörg (2019): Der Wald. Natur und Geschichte. München: C. H. Beck (= Beck'sche Reihe, Nr. 2891).
- Lochner, Adriane (2019): Naturzeit Wald. Was er uns schenkt, wie wir ihn prägen. Stuttgart: Kosmos.
- Reeves, Hubert (2019): Hubert Reeves erklärt uns den Wald. Berlin: Jacoby & Stuart.
- Schönberger, Kilian (2020): Deutschland deine Wälder. Sagen und Mythen auf der Spur. Die geheimnisvollsten Wälder in faszinierenden Fotografien. Mit Vorschlägen für Wanderungen durch den deutschen Wald. München: Frederking & Thaler.
- Wohlleben, Peter (2016): Der Wald – Eine Entdeckungsreise. München: Heyne.
- Wohlleben, Peter (2018): Das geheime Leben der Bäume. Was sie fühlen, wie sie kommunizieren – die Entdeckung einer verborgenen Welt. München: Heyne.
- Wohlleben, Peter (⁴2020): Gebrauchsanweisung für den Wald. München-Berlin: Piper.
- Wolfsgruber, Linda (2020): Die kleine Waldfibel. Mannheim: Kunstanstifter.
- Würmli, Marcus (2010): Im Wald. Tiere und Pflanzen erkennen und bestimmen. Köln: Schwager & Steinlein.

4. Waldpädagogik und Umweltbildung

- Anselm, Sabine; Hoß, Christian (2021): Über- und unterirdisch – literarische Variationen des Waldes. Ein Beitrag zur Bildung für nachhaltige Entwicklung in einem wertereflexiven Literaturunterricht. In: Standke, Jan; Wrobel, Dieter (Hg.): Ästhetisierungen der Natur und

- ökologischer Wandel. Literaturdidaktische Perspektiven auf Narrative der Natur in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Trier: WVT (= Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 7), S. 17–34.
- Bergwaldprojekte e. V. (Hg., 2018): Vom Wald in die Welt. Naturschutzarbeit und Bildung für nachhaltige Entwicklung mit Jugendlichen. München: Oekom.
- Bolay, Eberhard; Reichle, Berthold (⁴2014): Waldpädagogik. Handbuch der waldbezogenen Umweltbildung. Teil 1: Theorie/Teil 2: Praxiskonzepte. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Breyer, Katja (geb. Geißler); Hirschmann, Markus (Hg., 2007): Mit 18 Bäumen um die Welt. Ein Arbeitsbuch für Umweltbildung und Globales Lernen. München: Oekom.
- Finkbeiner, Felix (2010): Baum für Baum. Jetzt retten wir Kinder die Welt. München: Oekom.
- Friedrich, Andrea; Schuiling, Heiko (2014): Inspiration Wald. Untersuchungsergebnisse von Waldwochen in Kindertagesstätten. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Hirschmann, Markus; Mars, Elisabeth (Hg., 2008): Der Wald in uns. Nachhaltig kommunizieren. München: Oekom.
- Kalff, Michael; Eisfeld, Jens-Gerrit (2001): Handbuch zur Natur- und Umweltpädagogik. Theoretische Grundlagen und praktische Anleitungen für ein tieferes Mitweltverständnis. Tübingen: Ulmer.
- Kohler, Beate; Schulte Ostermann, Ute (2015): Der Wald ist voller Nachhaltigkeit. 21 naturpädagogische Projektideen für die Kita. Weinheim: Beltz.
- Liebau, Daisy; Tempel, Rainer (2011): Das Waldstarterpaket. Ein Projekt für Grundschulklassen zum Internationalen Jahr der Wälder. Pädagogisches Landesinstitut Rheinland-Pfalz. Online: https://static.bildung-rp.de/pl-materialien/PL-Info_1_2011_Das_Waldstarterpaket.pdf [Zugriff: 7.2.2021].
- Lohri, Franz; Schwyter Hoffmann, Astrid (2004): Treffpunkt Wald. Waldpädagogik für Forstleute. Ein Handbuch mit Ideen, Arbeitsunterlagen und Beispielen von Waldführungen. Kriens: Rex Luzern.
- Miklitz, Ingrid (⁷2011): Der Waldkindergarten. Dimensionen eines pädagogischen Ansatzes. Berlin: Cornelsen Scriptor.
- Schwegler, Tabea (²2008): Stadtkinder und Naturerleben. Waldpädagogik als Chance. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag.
- Stoltenberg, Ute (2009): Mensch und Wald. Theorie und Praxis einer Bildung für nachhaltige Entwicklung am Beispiel des Themenfeldes Wald. München: Oekom.
- Trommer, Gerhard (2012): Schön wild! Warum wir und unsere Kinder Natur und Wildnis brauchen. München: Oekom.
- Vogl, Robert; Mandl, Heinz; Meixner, Marina; Klatt, Stefanie (Hg., 2015): Innovative Waldprojekte. Bildung für nachhaltige Entwicklung in der Grundschule. München: Oekom.
- Wüst, Letizia; Wettstein, Andrea (Hg., ²2019): Querblicke: Wald. Bildung für Nachhaltige Entwicklung – umsetzen. Herzogenbuchsee: Ingold (= Querblicke, Bd. 2).

5. Weiterführende Internetadressen für Pädagog_innen [Zugriffe: 7.2.2021]

- <https://www.umwelt-im-unterricht.de/hintergrund/die-bedeutung-und-funktionen-des-waldes> – Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit: Umwelt im Unterricht, aktuelle Bildungsmaterialien.
- <https://www.globaleducation.ch> – Éducation 21. Bildung für nachhaltige Entwicklung (BNE) | Das Portal.
- <https://www.bne-box.de> – BNE-Box – Bildung für nachhaltige Entwicklung. Fachdidaktisch konzipierte Lehr- und Lernmaterialien für diskursiv gestalteten Unterricht in allen Fächern.
- <https://www.expedio.ch/index.php?id=2424> – Expedio.ch; thematische Downloads für den Unterricht.

<https://www.naturama.ch/natur/fuer-lehrpersonen/schul-und-unterrichtsberatung> – Naturama. Museum+Natur: Schul- und Unterrichtsberatung. Die Natur als Lernraum nutzen.

<https://www.naturparke.at/schulen-kindergaerten/material/draussen-unterrachten> – Österreichische Naturparke.

<https://www.stiftungbildung.com/bildung-fuer-nachhaltige-entwicklung> – Stiftung Bildung: Bildung für nachhaltige Entwicklung (BNE). Engagierte Kinder und Jugendliche.

<https://www.global2000.at/sites/global/files/ueber-leben.pdf> – Umweltschutzorganisation GLOBAL 2000 und Stiftung Blühendes Österreich (Hg., 2018): ÜBERLEBEN – Du brauchst die Natur.

<https://boku.ac.at/zentrum-fuer-umweltgeschichte/schulmaterialien> – Universität für Bodenkultur Wien: Zentrum für Umweltgeschichte – Schulmaterialien.

<https://www.waldtrifftschule.at> – Wald trifft Schule.

<https://www.waldpaedagogik.at> – Verein Waldpädagogik Österreich.

<http://www.waldtrifftschule.at> – Bundesforschungszentrum für Wald und Land&Forstbetriebe Österreichs.

<https://www.waldverband.at/unterrichtsmaterialien> – Waldverband Österreich: Rund um Wald und Holz. Unterrichtsmaterialien für die Begegnung mit der Natur.

https://www.wwf.de/fileadmin/fm-wwf/Publikationen-PDF/120103_Wald_und_Holz.pdf – WWF Deutschland: Wald und Holz. Sekundarstufe I.

6. Dokumentationen in Film und Radio

Films for the Forest (F3): <https://filmsfortheforest.org/> [Zugriff: 16.3.2021]. Ein jährlich stattfindender internationaler Kurzfilmwettbewerb, 2010 von Rainforest Partnership ins Leben gerufen.

3sat: Wald: <https://www.3sat.de/themen/themenseite-wald-100.html> [Zugriff: 27.2.2021].

3sat: Vom Wirtschaftswald zum Urwald. 50 Jahre Nationalpark Bayerischer Wald. 2.10.2020: <https://www.3sat.de/wissen/nano/201002-sendung-nano-100.html> [Zugriff: 11.2.2021].

3sat: Wald der Zukunft. 15.9.2020: <https://www.3sat.de/gesellschaft/makro/wald-der-zukunft-ganze-sendung-100.html> [Zugriff: 11.2.2021].

3sat: Patient Wald. 23.08.2019: <https://www.3sat.de/gesellschaft/makro/patient-wald-ganze-sendung-100.html> [Zugriff: 11.2.2021].

Ö1: »Vom Leben der Natur«: Schutzfunktion des Waldes. Natürliche und nachhaltige Schadensprävention. Der Waldbauexperte Hubert Hasenauer über den Schutzwald. (5 Teile, ausgestrahlt zwischen 8. und 12. Februar 2021). Online: <https://oe1.orf.at/programm/20210208/627591/Schutzfunktion-des-Waldes> [Zugriff: 13.2.2021].

Adolph, Jörg; Haft, Jan (Regie) (2020): Das geheime Leben der Bäume. Deutschland: Constantin Film.

Belz, Corinna (Regie) (2016): Peter Handke – Bin im Wald. Kann sein, dass ich mich verspäte. Deutschland: zero one film.

Boot, Werner (Regie) (2009): Plastic Planet. Österreich: EuroVideo Medien GmbH.

Dill-Riaz, Shaheen (Regie) (2019): Bamboo Stories. Bangladesch-Deutschland: EuroVideo Medien GmbH.

Dordel, Julia; Tölke, Guido (Regie) (2016): Intelligente Bäume. Deutschland: Dorcon Film.

Haft, Jan (Regie) (2011): Mythos Wald. Deutschland: Polyband/WVG.

Haft, Jan (Regie) (2012): Das grüne Wunder – Unser Wald. Deutschland: Polyband/WVG.

Höfer, Petra; Röckenhaus, Freddie (Regie) (2017): Terra X – Unsere Wälder. Deutschland: Studio Hamburg Enterprises.

Jacquet, Luc (Regie) (2013): Das Geheimnis der Bäume. Frankreich: Weltkino.

Scott, Jared P. (Regie) (2019): The Great Green Wall. Großbritannien: Weltkino.

Was Ist Was (DVD) (2017): Bäume. Kraftwerke der Natur. Deutschland: Leonine.

Kommentar

Douglas Godbold

Walldiversität und menschliches Wohlbefinden: Dr. Forest

Das Licht, die Geräusche, der Geruch: Warum fühlen wir uns im Wald wohl? Eine Vielzahl von Faktoren im Wald wirkt auf das menschliche Wohlbefinden. Zum Teil lässt sich die Wirkung dieser Faktoren mit wissenschaftlichen Erkenntnissen erklären: Der Lichteinfall im Wald ist eine Folge der Struktur und der Baumarten-Diversität. Monokulturen von gleichaltrigen Bäumen wirken dunkel und eher bedrohlich als wohltuend, wohingegen strukturreiche Wälder, bestehend aus Bäumen unterschiedlichen Alters und vor allem unterschiedlicher Arten, eine lockerere Kronenstruktur haben. Durch diese Kronenöffnungen und die verschiedenen Farben der Blätter der unterschiedlichen Baumarten wirken solche Wälder oft licht und freundlich. Die einfallenden Lichtsäulen und der

strukturreiche Anblick wirken wohltuend. Aus wissenschaftlicher Perspektive betrachtet, ist der Lichteinfall im Wald abhängig von der Blattflächendichte der Krone, also ein Maß für die Fläche der in der Krone vorhandenen Blätter bezogen auf die Höhe der Bäume. Wälder mit einer hohen Diversität von Baumarten haben eine andere Blattverteilung im Vergleich zu artenarmen Wäldern. Hinzu kommen noch die verschiedenen Farben der Baumstämme wie zum Beispiel der weiß leuchtenden Birken im Kontrast zu jenen der dunklen Schwarzkiefern. Aber, wie viele Baumarten müssten es sein? Dies Frage ist Teil des Forschungsprojekts »Dr. Forest«. In diesem Projekt wird die Bedeutung der Biodiversität von mitteleuropäischen Wäldern – mit Fokus auf die strukturelle und funktionelle Vielfalt der Baumarten – für die menschliche Gesundheit untersucht. Dabei sollen vier zentrale Wirkungspfade untersucht werden, welche den Einfluss der Baumarten-Diversität auf die mentale und physische Gesundheit erklären können: (1) via visueller und akustischer Reize, (2) via Vorkommen von Nahrungs- und Medizinalpflanzen sowie eines angenehmen Mikroklimas für Erholungssuchende, (3) via Vorkommen von Zecken und von Zecken übertragener Krankheitserreger sowie von Raupen mit Brennhaaren, und (4) via Beeinflussung der Pollen-, Feinstaub- und Ozonkonzentrationen in der Luft.

Natürliche Geräusche haben eine positive Wirkung auf menschliches Wohlbefinden. Von Bedeutung sind sowohl einzelne Klangelemente, wie zum Beispiel Vogelgesang oder Wassergeräusche, als auch die Diversität und

Komplexität der gesamten Klanglandschaft (engl. *soundscape*). Wasser- rauschen hat eine nachgewiesene positive Wirkung auf die allgemeine menschliche Gesundheit. Vogelgesang kann die Aufmerksamkeit wecken, die Stimmung verbessern und Stress vermindern. Baumartendiverse Wälder erhöhen die Habitatnischen für Vögel und führen so zu einer höheren Vogelarten-Diversität: Biodiversität schafft Biodiversität. Es ist anzunehmen, dass das Vorkommen von mehreren Vogelarten zu einer diversen und komplexen Klanglandschaft führt und dadurch zu einem angenehmeren Walderlebnis.

Forest bathing (Waldbaden) ist eine japanische Praxis, ein Prozess der Entspannung; in Japan als Shinrin Yoku bekannt. Die einfache Methode, ruhig und still zwischen den Bäumen zu verweilen, die Natur um sich herum zu beobachten und dabei tief zu atmen, soll helfen, Stress abzubauen, und Gesundheit und Wohlbefinden auf natürliche Weise zu fördern. Bäume und Bodenorganismen, wie zum Beispiel Bakterien und Pilze, setzen Tausende von verschiedenen flüch-

tigen organischen Verbindungen frei, sogenannte BVOCs (engl. *Biogenic Volatile Organic Compounds*). Manchmal können BVOCs wahrgenommen werden, so zum Beispiel die Gerüche von Kiefernwäldern oder frisch gemähtem Gras. Diese Gerüche bilden unser Geruchsgedächtnis, wobei wir allerdings die Mehrheit der freigesetzten Verbindungen nicht bewusst wahrnehmen. Zwei häufig vorkommende Verbindungen, Pinenen und Limonenen, sind entzündungshemmend, stärken das Immunsystem und wirken beruhigend. Diese Verbindungen sind ein wichtiger Bestandteil von therapeutischen ätherischen Ölen. Jedoch geben nicht alle Baumarten BVOCs ab: Während beispielsweise Eichen starke Emittenten sind, geben Ahornbäume nur wenige BVOCs ab. Auch diese Erkenntnis unterstreicht die Bedeutung, die Wälder mit Artendiversität für eine komplexere Geruchslandschaft haben.

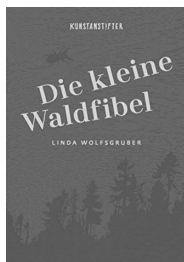
Das Licht, die Geräusche, der Geruch? Die wohltuende Wirkung von Wäldern ist an sich komplex, wird aber durch die verschiedenen Faktoren erhöht.



Univ.-Prof. Dr. Douglas Godbold

wurde in England geboren. Er studierte Biologie an der Universität Sussex und promovierte an der Universität Liverpool. 1984 ging er an die Universität Göttingen, mit Forschungsaufenthalten an der Universität Alberta, Canada und der Harvard Universität, Boston. Ab 1998 war er Professor für Forstwissenschaften an der Universität Bangor, Wales, seit 2010 ist er Professor für Waldökologie an der Universität für Bodenkultur (BOKU) Wien, außerdem ist er Senior Scientist der Tschechischen Akademie der Wissenschaft. E-Mail: douglas.godbold@boku.ac.at

ide empfiehlt



Linda Wolfsgruber **Die kleine Waldfibel**

Buchgestaltung Christiane Dunkel-Koberg.
Mannheim: Kunstanstifter, 2020. 144 Seiten.
ISBN 978-3-9427-9592-0 • EUR 24,70

Mit *Die kleine Waldfibel* legt Linda Wolfsgruber ein bemerkenswertes, durchgehend illustriertes, informatives, schmales Buch vor. Schon allein das Hardcover imaginiert in seiner Haptik und Farbigkeit ein Holzstück, in das die Silhouette eines Mischwaldes und eines Hirschkäfers eingekerbt erscheint. Wie von einer Fibel zu erwarten, findet sich in diesem Büchlein alles Wissenswerte rund um den mitteleuropäischen Mischwald in einfacher, verständlicher Sprache. Integriert in diese Informationsvermittlung sind kulinarische, wie auch volksmedizinische Rezepte, aber auch wichtige Verhaltensregeln im Wald. Zu einem besonderen Werk wird diese Waldfibel durch die Aufnahme von Gedichten

und Volksweisheiten aus unterschiedlichen Jahrhunderten und stimmungsvollen Aquarellen der Künstlerin. Beides belegt, wie sehr der Wald eine Quelle künstlerischer Inspiration ist.

So beginnt diese kleine Fibel noch vor der Titlei mit einem Gedicht von Heinz Janisch, das zu einem Verweilen im Baum einlädt. Erst dann gibt der Jahreslauf die Strukturierung vor, wobei besonders die Beschreibung der sinnlichen Wahrnehmungen des Waldes in die jeweilige Jahreszeit einführt: grün leuchtende Bäume, seidige Blätter stehen für den Frühling, sattes Grün und wunderbare Düfte für den Sommer, bunte Farben für den Herbst und das glitzernde Weiß für den Winter. Eine weitere Einstimmung erfolgt durch bedacht gewählte Gedichte von Rose Ausländer, Hilde Domin, Heinz Erhardt, Johann Wolfgang von Goethe, Erich Kästner, Reiner Kunze, Auguste Kurs, Christian Morgenstern und Theodor Storm. Die Gedichte erweitern den Deutungsraum in kulturell-symbolische Räume hinein, die zusammen mit den stimmungsvoll raumgreifenden Bildern zu längerem gedanklichem Verweilen anregen. Die Informationsblöcke werden ergänzt durch erklärende botanische Aquarelle mit handschriftlichen Benennungen. Diese verweisen beispielsweise auf die Aufgabe der Bienen bei der Befruchtung, auf die Rolle der Ameisen, den Nutzen von Insektenhotels oder erläutern Wurzelarten, Blüten oder Früchte. Von allen in Mitteleuropa zu findenden Bäumen werden sechzehn sehr genau betrachtet und Informationen geboten über: mögliche Wuchshöhe, mögliches Alter, wofür sich Blätter, Blüten, Samen oder

Holzarten eignen. Besonders ist dabei die gewählte Darstellung, die nicht nur Blätter, Früchte und Samen präsentiert, sondern ebenso den belaubten Baum auf transparenter Folie, dahinter den kahlen Baum mit Wurzelstock. Wenn die Jahresringe der Bäume erklärt werden, findet sich zugleich ein erprobtes Baumkuchenrezept, später Rezepte für Tee, Sirup, Kompott oder Aufstrich. Den Tieren des Waldes wird ebenso Aufmerksamkeit geschenkt wie der Waldarbeit, von der Aufforstung bis zum Fällen der Bäume. Dem fragilen und gefährdeten Gleichgewicht innerhalb des Waldes widmet Linda Wolfsgruber immer wieder ihre Aufmerksamkeit, sei es dem eigenen Verhalten während des Aufenthaltes im Wald oder aber auch den Folgen des Klimawandels.

Zwei Jahre dauerte der Arbeitsprozess für die Zeichnungen und Aquarelle, wobei Linda Wolfsgruber anmerkt: »Wenn ich nach der Natur zeichne, muss ich mit ihr leben, manchmal genügend Abstand zu ihr halten und manchmal muss ich sie ganz nah heranholen.« (Linda Wolfsgruber, Information zur Waldfibel, Ausstellung Meran 2021) Dies spiegelt sich auch im Handbuch: Einmal sehen wir den Wald, dann einzelne Bäume, Blätter oder Käfer bzw. erfahren etwas über den Wald als Ökosystem, dann über einzelne Bäume oder Tiere. *Die kleine Waldfibel* bietet beim Durchblättern immer neue unerwartete Einblicke in den europäischen Mischwald, das Lesen des Buches ist wie ein freies, aufmerksames Streifen durch diesen. Wer aber nun eine lexikalische Auflistung erwartet, wird enttäuscht. Kein Inhaltsverzeichnis oder Seitenangaben

helfen oder besser gesagt stören beim Immer-wieder-Entdecken.

Diese Hommage an die Magie des Waldes ist auf der Shortlist als Wissenschaftsbuch 2021 zu finden und zählt zu den Gewinnern des Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreises 2021.

SABINE FUCHS

[Die Herausgeberinnen weisen darauf hin, dass auch die Illustrationen auf dem Cover dieser *ide*-Ausgabe einer Arbeit entstammen, die von Linda Wolfsgruber im Zuge der Vorbereitungen für *Die kleine Waldfibel* angefertigt wurden. Wir bedanken uns sehr herzlich bei der Künstlerin, dass sie uns diese zur Verfügung gestellt hat.]

SABINE FUCHS ist seit 2014 HS-Professorin an der PH Steiermark für Kinder- und Jugendliteratur und Deutschdidaktik (Literaturdidaktik, Literarisches Lernen, Multimodal Literacy und Mediendidaktik). Sie ist auch Leiterin des KiJu-Lit-Zentrums für Forschung und Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur an der PH Steiermark, Vorstandsmitglied des Österreichischen Forums Deutschdidaktik bzw. der ALA und Liaison Officer von IBBY Österreich.

E-Mail: sabine.fuchs@phst.at

Neu im Regal

Günther Bärnthaler
**Fragen an Hagen: Wege zum
 Nibelungenlied für jugendliche
 Schülerinnen und Schüler**

Berlin: Peter Lang, 2020. 416 Seiten.
 ISBN 978-3-6318-0887-0 • EUR 82,30

Das *Nibelungenlied* als Ganzschrift im Deutschunterricht lesen? Der Salzburger Literaturdidaktiker und Mediävist Günther Bärnthaler hat in einer umfangreichen Monographie didaktische Begründungen und detaillierte Unterrichtsarrangements zur Durchführung dieses ehrgeizigen Unterfangens vorgelegt. In einem empirischen Zugang waren Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe II gebeten, das *Nibelungenlied* in neuhochdeutscher Übersetzung zu lesen und danach Fragen an dessen Figuren zu formulieren; aus diesen Fragenkatalogen und aus anschließend durchgeführten Einzelinterviews leitet Bärnthaler dann Interessenfelder und thematische Schwerpunkte ab, die in seinen Unterrichtsmodellen des Hauptteils schließlich kontext- und kenntnisreich verhandelt werden. Wer das *Nibelungenlied* im Literaturunterricht auf anspruchsvolle Weise thematisieren will, wird hier wertvolle Informationen und Anregungen finden können.

JOHANNES ODENDAHL

Kristina Bismarck,
 Ortwin Beisbart (Hg.)
**Resonanzpädagogischer
 Deutschunterricht**

Lernen in Beziehungen.
 Mit einem Vorwort von Hartmut Rosa.
 Weinheim-Basel: Beltz, 2020. 169 Seiten.
 ISBN 978-3-4072-5837-3 • EUR 25,60

Resonanz – so lautet der Schlüsselbegriff einer *Soziologie der Weltbeziehung*, die Hartmut Rosa vorgelegt und die weit über die Grenzen seines Fachs hinaus Beachtung gefunden hat. »Widertönende«, lebendig empfundene Beziehungen zwischen Subjekt und begnegendem Anderen sollen dabei an die Stelle eines entfremdeten, verdinglichten Weltverhältnisses treten. Eine Gruppe von Forscherinnen und Forschern um Kristina Bismarck und Ortwin Beisbart hat sich nun dem Vorhaben gewidmet, Rosas Ansatz auf den Deutschunterricht und die Deutschdidaktik zu übertragen.

Ein resonanzbasierter Deutschunterricht, wie er im grundlegenden Aufsatz der Herausgeber entworfen wird, ist dementsprechend einer, der auf Berührung, Begegnung und wechselseitige Anverwandlung setzt. Dies betrifft das Verhältnis der Lernenden und Lehrenden untereinander als auch – und insbesondere – den als bedeutungsvoll erfahrenen Kontakt zu den Unterrichtsgegenständen, gerade auch in ihrer sprachlichen Vermitteltheit. Als pädagogisches Programm erscheint das ebenso zustimmungsfähig, wie es nicht eigentlich neu ist. Ihre Spitze bekommt die Konzeption erst durch eine entschiedene Absage an die Kompetenzorientierung; dieser wird unterstellt, einem entfremdeten, resonanzarmen Weltverhältnis zu-

zuarbeiten. Die Aussagen des Herausgeberteams wirken in dieser Frontstellung gelegentlich etwas plakativ (so wird man fragen dürfen, ob nicht die Institution Schule noch stets in der Gefahr war, einen entfremdeten Lernbetrieb zu befördern); mit Rosa lässt sich jedenfalls argumentieren, dass die Kompetenzorientierung eher auf den Erwerb zukunftsbezogener Ressourcen als auf eine präsente Auseinandersetzung mit den Gegenständen um ihrer selbst willen abhebt.

In den Einzelbeiträgen des Bandes werden dann unterschiedliche Zugänge zu einem *resonanzpädagogischen Deutschunterricht* aufgezeigt. Im Fokus stehen dabei: die Ansprüche des literarischen Texts, die von angehenden Lehrerinnen und Lehrern ernst zu nehmen wären (Maiwald), grammatische Phänomene und deren mögliche lebensweltliche Relevanz (Rödel), Wege einer ansprechend-»resonanten« Unterrichtskommunikation (Anselm/Werani), Metaphern in ihrer schillernen Beweglichkeit (Beiswanger) oder auch das verantwortungsvolle Sprechen über den Klimawandel (Hoiß). Einblicke in »resonante« Unterrichtsprojekte geben zudem Leßmann (freies Schreiben in der Grundschule), Geneuss (szenisches Spiel) und Bismarck (Museumpädagogik).

Indem der Sammelband an Rosas ambitioniertes Konzept einer »resonanten« Gesellschaft anknüpft, vermag er der Reflexion über Prämissen, Wege und Ziele der Deutschdidaktik wertvolle Impulse zu geben. Gleichwohl bleibt der anvisierte *resonanzpädagogische Deutschunterricht* in theoretischer Hinsicht zuletzt ein wenig unscharf konturiert. Neben der

Abgrenzung von einer fachdidaktischen Richtung, die vor allem auf messbare Optimierung und Effizienzsteigerung des Unterrichts setzt, bedürfte es wohl zunächst einer genaueren Auseinandersetzung mit Rosas doch recht komplexem Theorieentwurf. Rosa markiert mit den Begriffen der Beschleunigung, Entfremdung und Verdinglichung machtvolle gesellschaftliche Tendenzen, die auch die Schule und Universität grundlegend prägen; so betrachtet, wäre ein »resonanter« (Deutsch-)Unterricht auf lange Sicht nur in einer weniger entfremdeten Gesellschaft zu realisieren. Die bloße pädagogische Intention, Berührung, Relevanz und Resonanz zu ermöglichen, würde dann nicht hinreichen (zumal niemand solchen Zielsetzungen widersprechen wollen wird). Bismarcks und Beisbarts Sammelband bietet jedenfalls die große Chance, ein vielleicht überfälliges Nachdenken über gesellschaftspolitische Bedingungen von Deutschunterricht und -didaktik anzustoßen.

JOHANNES ODENDAHL

Jasmin Donlic, Georg Gombos,
Hans Karl Peterlini (Hg.)

Lernraum Mehrsprachigkeit

Zum Umgang mit Minderheiten- und
Migrationssprachen.

Klagenfurt/Celovec: Drava, 2019. 292 Seiten.

ISBN 978-3-8543-5846-6 • EU 18,90

Der *Lernraum Mehrsprachigkeit*, verstanden als symbolischer und sozialer Raum, bietet Platz für unterschiedlichste Personen und soziale Gruppen, er ist der Ort der Verhandlung von Normierungen und Spielräumen, von

kulturellen, ökonomischen und machtsstrukturellen Bedingungen. Wie diese unterschiedlichen Faktoren aufeinander einwirken und wie dadurch Räume geschaffen und gestaltet werden, wird auf vielfältige Weise im vorliegenden Sammelband beleuchtet.

Im Fokus stehen die Lernenden, deren Beziehungen dynamisch zu sehen sind, wodurch die Räume ständigen Veränderungen unterworfen sind. Die Beteiligten betreten diesen Lernraum Mehrsprachigkeit, prägen und gestalten ihn – entsprechende Rahmenbedingungen sollen helfen, das Lernen förderlich und emotional zu gestalten und dabei auch strukturelle und politische Lernbedingungen mitzudenken.

Ziel der drei Herausgeber, die den Band auch als Autoren aktiv mitgestalten, ist die Darstellung von Erfahrungen und Perspektiven von autochthonen und allochthonen Minderheiten in einem Band, wodurch Verbindendes sichtbar und fruchtbar gemacht werden soll. Zum besseren Verständnis von Sprache und Mehrsprachigkeit als Lernraum sowie den unterschiedlichen Gelingensbedingungen werden dabei unterschiedliche Ansätze herangezogen und neben individuellen Faktoren auch institutionelle Bildungsmöglichkeiten und gesellschaftliche Rahmenbedingungen in den Blick genommen.

Die Beiträge werden in drei Teilen gebündelt. Teil eins setzt sich aus unterschiedlichen Theoriebausteinen zusammen und beleuchtet zum einen Fragen zu gesellschaftlichen Einflüssen wie Sprache(n) und Macht und Fragen der Bildung, daneben werden auch individuelle Gegebenheiten wie die (hybride) Identität der Migrant_innen (Donlic) und biographische Faktoren,

aber auch die Leiblichkeit (Peterlini) in den Blick genommen, abschließend präsentiert Georg Gombos in seinem Beitrag zum systemischen Denken ein Modell der individuellen sprachlichen Orientierung im Kontext von Mehrsprachigkeit.

Im zweiten Teil wird Mehrsprachigkeit bezogen auf autochthone Minderheiten, insbesondere im Alpen-Adria-Raum verhandelt – vom zweisprachigen Kärntner Raum (u. a. Urbinc), über Südtirol bis nach Friaul (Melchior).

Der dritte Teil richtet den Blick auf den Umgang mit Mehrsprachigkeit unter Bedingungen der Migration. Die unterschiedlichen Beispiele, wie sprachlich-kulturelle Vielfalt insbesondere dank einer diversitätsbewussten Bildung fruchtbar gemacht werden kann, plädieren für eine »repressionsfreie Pädagogik«, die Lernende vor »Sprachlosigkeit und Exklusion bewahren« und »Selbstermächtigung fördern« (Larcher, S. 251) soll. Abschließend wird auch die Erwachsenenpädagogik einer näheren Betrachtung unterzogen (Cennamo; Hrubesch/Fritz).

Der Lernraum Mehrsprachigkeit ist vielfältig, dynamisch, nicht immer klar zu fassen, aber immer bewegt und bewegend. Die unterschiedlichen hier versammelten Beiträge zeigen diese Vielfalt eindrucksvoll auf und bieten mit zahlreichen Beispielen aus Forschung und pädagogischer Praxis Einblicke in Sprachwelten, Sprachforschung, Sprachtheorie und Sprachpolitik. Die Leser_innen können dank der Zusammenschau dieser unterschiedlichen Ansätze und Positionen ein facettenreiches Bild des Lernraums Mehrsprachigkeit gewinnen.

URSULA ESTERL