

18. UND 19. SEPTEMBER 2010

Kulturwissenschaftliches Symposium Wald : Museum : Mensch : Wildnis



Nationalpark
Bayerischer Wald



IMPRESSUM

Nationalparkverwaltung Bayerischer Wald
Freyunger Straße 2
94481 Grafenau
Telefon: 08552 9600-0
Telefax: 08552 9600-100
E-Mail: poststelle@npv-bw.bayern.de
www.nationalpark-bayerischer-wald.de

Projektleitung und Konzept:
Christian Binder M.A.
Waldgeschichtliches Museum St. Oswald
Klosterallee 4
94568 St.Oswald
Tel: 08552 - 974 88 9-0
Fax: 08552 - 974 88 9-9
E-Mail: wgm@npv-bw.bayern.de

Redaktionelle Bearbeitung und Lektorat:
Daniela Decker M.A., Christian Binder M.A.

Gestaltung und Druck: agentur SSL, Grafenau
Auflage: 1.000
St. Oswald, im Oktober 2011.

ISBN 978-3-00-036254-5

Dr. Franz Leibl:	
Vorwort	2
Prof. Dr. Andreas Michler:	
Das Waldgeschichtliche Museum St. Oswald – ein Ort historischen Lernens?	3
Prof. Dr. Daniel Drascek:	
„Wie wär’s denn mit einem Wolf?“ Waldbilder in Erzählungen über den Wald	7
Prof. Dr. Helge Gerndt:	
„Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben ...“	
Waldwahrnehmung und Waldbewusstsein im Spiegel der Karikatur	17
Prof. Dr. Roland Girtler:	
Die Faszination der Wildnis für frühere Aristokraten, einstige Wildschützen und moderne Wandersleute –	
Betrachtungen eines Kulturanthropologen	26
Brigitte Heck M.A.:	
WaldKulTur. Ein Rückblick auf 200 Jahre kulturelle Aneignung	30
Dr. Vladimir Horpeniak:	
„Muzeum Šumavy“ – Geschichte, Gegenwart, Zukunft	50
Dr. František Kubů:	
Die neue Dauerausstellung des Goldenen Steiges im Prachatitzer Museum. Entstehungsgeschichte und Wirklichkeit	56
Prof. Dr. Thomas Metscher:	
Ästhetik und Landschaft. Theoretische und historische Notizen	62
Dr. Manuel Trummer:	
Heimat Hinter(m)wald?	
Wald, Nationalpark und Grenze als Konstituenten regionaler Identität im Landkreis Freyung-Grafenau	77
Harald Stahl M.A.:	
Veranstaltete Wildnis.	
Einige Überlegungen zum Konzept „Natur Natur sein lassen“ aus kulturwissenschaftlich-volkkundlicher Perspektive	84
Die Autorin und Autoren	96

*Kulturwissenschaftliches Symposium „Wald:Museum:Mensch:Wildnis“
am 18. und 19. September 2010 im Waldgeschichtlichen Museum St. Oswald*



Vorwort

Am 17. September 2010 wurde das Waldgeschichtliche Museum St. Oswald mit dem ersten Teil einer Neukonzeption feierlich wieder eröffnet.

Diesem Ereignis gingen notwendig gewordene Umbaumaßnahmen und vor allem ein Findungsprozess voraus, bei dem die zukünftige thematische Ausrichtung des Museums definiert wurde.

Standen vor der Neukonzeption Waldarbeit und Waldglas im Fokus des Ausstellungskonzeptes, präsentiert das Waldgeschichtliche Museum St. Oswald in Zukunft umfassend und grenzüberschreitend die Entstehungs-, Nutzungs- und Kulturgeschichte der Region.

Fertig gestellt wurde zum September 2010 die Präsentation zur Landschafts- und Naturgeschichte des Bayerischen Waldes und Böhmerwaldes. Bis Ende 2012 wird die Neugestaltung des Museums dann vollständig abgeschlossen sein.

Um die Eröffnung des ersten Teils der Ausstellungen gebührend begehen zu können, fand am 18. und 19. September 2010 das kulturwissenschaftliche Symposium

„Wald:Museum:Mensch:Wildnis“ mit Teilnehmern aus Tschechien, Österreich und Deutschland in den Räumen des „neuen“ Museums statt. Die Begriffsvielfalt mag verwirren, doch reflektiert der Titel des Symposiums die thematische Genese und steht gleichsam für die inhaltliche Vielfalt und den Anspruch der Einrichtung als Teil des Angebots des Nationalparks Bayerischer Wald.

Denn Natur, Wald und Wildnis sind nicht zwangsläufig eine Domäne der Naturwissenschaften. Natur ist immer auch ein Teil von Kultur, von kulturellen Prozessen. Wie Natur aufgenommen, empfunden, reflektiert und begriffen wird, ist kulturell bestimmt. So identifiziert sich der „Waldler“ nicht nur dem Namen nach mit seinem Wald. Gerade im Bayerischen Wald kommt deshalb dem Nationalpark eine wichtige Aufgabe zu, da er zum einen mit der mehrhundertjährigen Tradition der Holznutzung gebrochen hat – Natur Natur sein lässt – und zum anderen nun als Scharnier zwischen Kultur und Natur in der Region fungiert. Diese Aufgabe kulminiert im Waldgeschichtlichen Museum St. Oswald.

Das Symposium und der nun vorliegende Aufsatzband spiegeln auch das Netzwerk wider, das mit und vom Waldgeschichtlichen Museum gepflegt und ausgebaut wurde und wird. Zum Teil seit Jahrzehnten bestehen Kooperationen mit den Museen, Universitäten und Kulturträgern in Tschechien, Österreich und Bayern. Dieses Netzwerk soll auch in Zukunft dazu beitragen, das Waldgeschichtliche Museum St. Oswald mit Leben zu füllen.

Die Referate des Symposiums werden im Folgenden – ergänzt um zwei zusätzliche Beiträge – vorgelegt. Bei den Ergänzungen handelt es sich um die Studien von Harald Stahl, Volkskundler aus Karlsruhe, der sich mit dem Konzept des Nationalparks „Natur Natur sein lassen“ aus kulturwissenschaftlicher Sicht beschäftigt hat und Manuel Trummer von der Universität Regensburg, der der Region und dem Nationalpark Bayerischer Wald im Rahmen mehrerer Exkursionen und Evaluationen seit Jahren verbunden ist.

Am Schluss bleibt, Dank zu sagen, nicht nur den Referenten und Autoren, sondern auch den Organisatoren, dem Team im Waldgeschichtlichen Museum St. Oswald und vom Lehrstuhl für Vergleichende Kulturwissenschaft der Universität Regensburg – dem Museumsverein St. Oswald und der Euregio, die das Symposium und die Drucklegung dieses Bandes finanziell unterstützt haben.

Dr. Franz Leibl

Leiter der Nationalparkverwaltung Bayerischer Wald

ANDREAS MICHLER

Das Waldgeschichtliche Museum St. Oswald – ein Ort historischen Lernens?¹

Vor ziemlich genau 65 Jahren, im Oktober 1945, wagte das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg eine von der damaligen amerikanischen Besatzungsmacht angeregte neue Form der Museumsöffnung: Es bot täglich in seinen Räumen ein Konzert „leichter Musik“. Der zuständige amerikanische Museumsoffizier stellte in seinem Monatsbericht an die vorgesetzte Dienststelle zufrieden fest: „The program is being well received!“² Die Einführung von Konzertveranstaltungen als ein Element einer neuen Öffentlichkeitsarbeit wurde von einer Reihe anderer Museen in Bayern übernommen. Diese können durchaus als erste Anzeichen eines Wandels im geschichtskulturellen Leitmuster von der „Geschichte als Bildung“ hin zur Formel „Geschichte als Erlebnis“ interpretiert werden.³

Gleichwohl regte sich mitunter deutlicher Unmut gegen diese Absicht, die Museen für breitere Bevölkerungsschichten zu öffnen. So hielt im Jahre 1950 der damalige Direktor des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Dr. Georg Lill, solche Konzerte in Museumsräumen für eine „ausgesprochen snobistische Idee“. Lill führte in einem Brief an das Kultusministerium weiter aus: „Ich möchte für das altkultivierte Europa solche Versuche völlig ablehnen. Jedem das Seine, aber Kaviar und Limburger Käse zusammen werden immer eine Verdauungsstörung herbeiführen.“⁴

Nun, was zeigt uns dieses, zugegebenermaßen etwas anekdotenhafte Schlaglicht auf bayerische Museumsgeschichte? Zum einen belegt die hier aufgeführte Quelle, dass es schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit durchaus Bestrebungen gab, die Museen von ihrem Image als verstaubte, bildungselitäre Museentempel wegzubringen und sie als Begegnungs-, Kommunikations- und auch als Lernort neu zu definieren. Freilich muss diese Innovationsbereitschaft bayerischer Museumsdirektoren auch in den Kontext – und das zeigt das hier gewählte Quellenmaterial auch – amerikanischer Besatzungspolitik eingeordnet, präziser – mit deren Umerziehungsprogramm in Verbindung

gebracht werden. Zum zweiten zeugt die von mir zitierte Reaktion des damaligen Direktors des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege – und man findet in den entsprechenden Archivalien durchaus weitere ähnlich deutliche Worte anderer Museumsdirektoren – von den Beharrungskräften bayerischer Kulturpolitiker, die sich dem gewünschten Modernisierungsabsichten vehement entgegenstellten. Diese Beharrungskräfte behielten nicht nur in Bayern, sondern in der ganzen Bundesrepublik weitere 20 Jahre die Oberhand. Zwar waren immer wieder durchaus Bemühungen erkennbar, „die Öffentlichkeitsarbeit der Museen“⁵ und damit ihre Bildungsfunktion zu intensivieren,⁶ doch noch im Jahre 1969 wird in einer Empfehlung der Kultusministerkonferenz zum Bildungsauftrag der Museen moniert, dass „das Erreichte keineswegs zufriedenstellen [kann]“.⁷ Der langjährige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Uwe M. Schneede, charakterisierte diese Zeit wie folgt: „Ausstellungsverzeichnisse der deutschen Museen in den sechziger Jahren strotzten von Einfallslosigkeit. Keine Zusammenarbeit mit Künstlern, keine Aufträge an Künstler, keine Experimente bei der Präsentation, kein lebhafter Wandel, überhaupt keine Weiterentwicklung der Institution Museum.“⁸ Diese Strenge des Urteils, das sollte nicht unerwähnt bleiben, galt freilich vornehmlich den Kunst- und kunsthistorischen Museen. Naturkundliche oder auch regionalgeschichtliche Sammlungen, mit denen unser Waldgeschichtliches Museum St. Oswald hingegen wohl am ehesten zu vergleichen ist, ließen schon aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus ein größeres Engagement für Bildungsaufgaben erkennen. Gleichwohl bedurfte es für die Museen insgesamt erst der Zeit des politischen und kulturellen Umbruchs am Ende der 1960er Jahre, bis dieser Bildungsauftrag – und jetzt verstanden als Bildung für alle – nicht mehr angezweifelt, ja sogar mit lauter Stimme eingefordert wurde. Als geradezu programmatisch für die damals stattfindenden Diskussionen kann der von Ellen

¹ Für den Druck überarbeiteter, ergänzter und mit Fußnoten versehener Festvortrag zur Eröffnung des Museums am 17. Oktober 2010. Der Vortragsduktus wurde weitgehend beibehalten.

² IfZ-Archiv MFAA Box 329, 6 of 12.

³ Zu den drei von Bernd Schönemann unterschiedenen Leitmustern der Geschichtskultur „Geschichte als Nutzen“, „Geschichte als Bildung“ und „Geschichte als Erlebnis“ vgl. Bernd Schönemann: Geschichtsdidaktik und Geschichtskultur. In: Bernd Mütter/Bernd Schönemann/Uwe Uffelman (Hg.): Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik. Weinheim 2000 (= Schriften zur Geschichtsdidaktik, Bd. 11), S. 47ff.

⁴ BayHStA MK 50825, Bd. 2, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege an das Bayer. Staatsmin. f. Unterricht und Kultus, 1.2.1950.

⁵ Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission und dem Deutschen Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates (ICOM) mit Unterstützung der UNESCO vom 4. bis 7. September 1963 im Museum Folkwang Essen veranstaltet wurde. Köln 1964.

⁶ Vgl. dazu etwa das Memorandum des Deutschen Museumsbundes zur heutigen Lage der deutschen Museen. In: Museumskunde 36/1967, S. 59 – 65.

⁷ Empfehlung zum Bildungsauftrag der Museen. Beschluß der Kultusministerkonferenz vom 3.7.1969. In: Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder (Hg.): Sammlung der Beschlüsse der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland. Leitzahl 2120.1.

⁸ Uwe M. Schneede: Einführung. In: Uwe M. Schneede (Hg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln 2000, S. 7 – 17, hier: S. 13.

Spickernagel und Brigitte Walbe 1976 herausgegebene Sammelband mit dem Titel „Das Museum. Lernort contra Musentempel“ genannt werden.⁹

Meine, zugegebenermaßen sehr holzschnittartige, Darstellung der Entwicklungslinien breche ich hier ab und stelle kurz und bündig fest: So wie alle Museen, ist das hier neu zu eröffnende Waldgeschichtliche Museum St. Oswald für uns heute selbstverständlich auch ein Lernort! Diese Einsicht hat im Übrigen nicht nur Eingang in die Gedankenwelt derer gefunden, die Museen konzeptionieren und leiten, sondern wird auch bei den „Abnehmern“, also den Museumsbesuchern, in unserem Falle bei den Schülerinnen und Schülern, so gesehen. Jedenfalls legen die Befragungen, die eine norddeutsche Geschichtsdidaktikerin im Jahre 2005 bei Jugendlichen zum Museum durchgeführt hat, nahe.¹⁰ So reagierte etwa ein Schüler auf die Frage „Was fällt dir als erstes ein, wenn du das Wort Museum hörst?“ mit der zunächst denkbar knappen Antwort „Wissen“. Auf Nachfrage der Interviewerin, wie er auf diese Einschätzung komme, antwortete der Befragte „Weil man im Museum immer was lernt.“ Eine Antwort, die so oder ähnlich im Übrigen alle Interviewteilnehmer gaben.¹¹

Nun mag sich mancher angesichts dieser entschiedenen Feststellungen wundern, warum ich dann mein Vortragsthema mit einem Fragezeichen versehen habe. Haben mich doch leise Zweifel befallen, ob dieser Aussagen? Nein, ich bleibe dabei, das Waldgeschichtliche Museum St. Oswald ist ein Ort historischen Lernens. Gleichwohl steht dieses Fragezeichen für ein Plädoyer die Möglichkeiten und Grenzen, die dem historischen Lernen hier gesetzt sind, nüchtern auszuloten. Dies gilt umso mehr, weil mitunter auch die Leistungsfähigkeit des Geschichtslernens im Museum doch zuweilen etwas zu euphorisch gesehen wurde. Konkret auf unser Museum bezogen muss daher gefragt werden, warum Besucher, gleichgültig ob Erwachsene, Jugendliche oder Kinder, hierher gehen sollen, um etwas über diesen Wald und seine Geschichte zu erfahren, was sie vielleicht einfacher und gemütlicher zuhause lesen, was sie vielleicht umfassender und schneller im Unterricht erfahren, oder was sie vielleicht eindrucksvoller und sinnfälliger direkt vor Ort im umgebenden Wald verstehen hätten können. Als ich Antworten auf die Frage nach den spezifischen Lernmöglichkeiten des Waldgeschichtlichen Museums St. Oswald suchte, kam mir natürlich sofort „der Umgang mit authentischen Objekten“ in den Sinn, der nach dem Kulturwissenschaftler Gottfried Korff „die Spezifik des Museums“ umschreibt.¹²

Hier freilich stößt zumindest die heute zu eröffnende Abteilung im Erdgeschoß, die sich die Entstehung des Bayerischen Waldes angelegen macht, an ihre musealen Grenzen. Es ist ohne Zweifel der spezifischen naturkundlichen Thematik geschuldet, dass diese erste Ausstellungseinheit fast völlig ohne originale Exponate auskommen muss. Die daraus möglicherweise zu folgernde, zugegebenermaßen etwas ketzerische Frage, ob es sich hier tatsächlich dann um ein Museum handelt, das heute feierlich eröffnet wird, oder vielleicht doch eher um ein waldgeschichtliches Forum oder um ein begehbares waldgeschichtliches Buch, möchte ich hier, um nicht allzu beckmesserisch zu erscheinen, nicht weiter verfolgen. Zumal aus dem vorliegenden Neukonzept des Museums ja auch klar erkennbar ist, dass die beiden heute noch nicht zugänglichen Abteilungen, die sich dem Spannungsverhältnis „der Mensch nutzt den Wald“ und „der Wald prägt den Menschen“ widmen, dieses Reliktdefizit der ersten Abteilung wettmachen werden.

Zweifelloos liegt die Besonderheit des Lernortes Museum auch in der Möglichkeit einer sinnlichen Erfahrung. Lernen im Museum ist Lernen mit möglichst vielen Sinnen, ist ästhetisches, emotionales und kognitives Lernen zugleich – gilt diese Feststellung natürlich für alle Museen, so muss sie für das Haus in St. Oswald ganz besonders hervorgehoben werden. Ob die scheinbar aktive Magmakammer oder der begehbare Baum, der gleichsam als Scharnier die drei Ausstellungseinheiten miteinander verbindet, diese zwei herausragenden Beispiele der mitunter aufwendigen Inszenierungen zeigen, dass dieses Museum eben nicht nur ein Ort des Lernens, sondern auch ein Ort der sinnlichen Erfahrung und ein Ort des Erlebens und der Unterhaltung sein soll.

Der emeritierte Bamberger Soziologe Gerhard Schulze hat in einer wegweisenden Publikation unsere heutige Gesellschaft als eine „Erlebnisgesellschaft“¹³ charakterisiert, in der das Museum natürlich auch in harter Konkurrenz mit anderen Freizeitangeboten steht. Vor diesem Hintergrund ist es nur folgerichtig, dass das hier entwickelte Museumskonzept in St. Oswald auch einem heute weit verbreiteten Leitmuster öffentlichen Umgangs mit Geschichte folgt, das man in der geschichtsdidaktischen Literatur mit „Geschichte als Erlebnis“ bezeichnet. Nun setzt man sich dabei natürlich schnell dem Vorwurf aus, statt eines Museums eine Art Disneyland zu kreieren. Ohne auf diese Problematik hier näher eingehen zu können, frage ich mich, warum Wecken von Interesse, neugierig machen, staunen und sich unterhalten lassen im Widerspruch zum historischen Lernen stehen sollen. Neben dem Lernen mit vielen Sinnen muss – und das ist sicher ein Spezifikum des neuen Museums – hier noch die Möglichkeit zum vernetzten Lernen herausgestellt werden. Es wird wohl nur wenige Museen geben, in denen die Thematik der musealen

⁹ Ellen Spickernagel/Brigitte Wabe (Hg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Gießen 1976.

¹⁰ Vgl. Berit Pleitner: „Da kann man so viel lernen, gerade für junge Leute“, Überlegungen zum Verhältnis von Jugendlichen und Museen. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik. Jahresband 2006, S. 93 – 108.

¹¹ Ebd., S. 99.

¹² Gottfried Korff: Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, hg. von Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschöfen. Köln/Weimar/Wien 2002, S. 140-145, hier: S. 142.

¹³ Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursociologie der Gegenwart. Frankfurt a. M./New York 2000.

Ausstellung mit der sie direkt umgebenden Außenwelt, nämlich dem Nationalpark Bayerischer Wald, eine solche Symbiose eingehen kann. Die unmittelbare Anschauung und das Naturerlebnis dieser urwüchsigen Waldlandschaft evozieren bestimmt auch Fragen, wie die nach der Entstehungsgeschichte des Waldes, oder nach dem Verhältnis von Natur und Mensch im Laufe der Zeit, die sich nicht direkt vor Ort beantworten lassen und somit zum Gang in das Museum motivieren. Aber auch der umgekehrte Weg ist hier denkbar: Die mögliche „Spurensuche“ im vorgeschalteten Museumsbesuch, die im Übrigen durch die kluge modulare Dreigliederung ein gezieltes historisches Lernen mit Schulklassen erheblich erleichtert, diese „Spurensuche“ kann anschließend in der Natur fortgeführt werden – ganz nach dem Motto: „Wer mehr weiß, sieht auch mehr!“ Hier wird auf nahezu ideale Weise ein Prinzip historischen Lernens, nämlich der Gegenwartsbezug, mitunter auch ein Bezug zur Lebenswelt mancher Besucher hergestellt.

Nun, das Waldgeschichtliche Museum St. Oswald ist zweifellos ein Ort historischen Lernens. Aber was genau **kann** denn nun hier gelernt, beziehungsweise was **sollte** gelernt werden? Ich möchte aus der Vielzahl möglicher Zielzuschreibungen aus geschichtsdidaktischer Perspektive nur einige wenige hervorheben und bin mir bewusst, dass ich dabei schon angesichts des mir zeitlich vorgegebenen Rahmens sehr an der Oberfläche bleiben muss:

Zum einen werden dem Besucher, egal welcher Altersklasse, natürlich Kenntnisse von Ereignissen, Entwicklungen und Strukturen des Bayerischen Waldes von seiner Entstehungsgeschichte bis in die heutige Zeit vermittelt. Diese in der Geschichtsdidaktik als „Sachkompetenz“ bezeichnete Zielsetzung, die nicht gleichzusetzen ist mit einer bloßen Faktenvermittlung, hilft, historisches Denken, das die Fähigkeit meint, Dauer und Wandel als Merkmale des historischen Prozesses zu erkennen, auszubilden. Zum anderen sollte das Museum dem hier Betrachtenden das Kennenlernen verschiedener Perspektiven in seiner Interpretation von Vergangenheit, und etwas anderes ist ja die museale Ausstellung nicht, ermöglichen. So wie man sich bemüht im Erdgeschoss des Museums die Genese der Landschaft des Bayerischen Waldes vorzustellen, so sollte dies auch in den beiden noch aufzubauenden Ausstellungssektionen umgesetzt werden. Ein einfaches Beispiel wäre etwa die Präsentation unterschiedlicher Lebensverhältnisse, die natürlich auch hier vorzufinden waren. Die Umsetzung multiperspektivischer Präsentationsformen kann unsere Schülerinnen und Schüler, aber natürlich auch die erwachsenen Freizeitbesucher dazu führen, der Darstellung vergangener Sachverhalte differenziert und kritisch zu begegnen. Eine Kompetenz, die sich zweifellos auch auf das Urteilsvermögen in gegenwärtigen lebensweltlichen Situationen positiv auswirken kann.

Neben dem Ziel, Geschichte im Museum auch multiperspektivisch lernen zu lassen, tritt zum dritten die Vermittlung von

Fremdheitserfahrung. Der von mir bereits zitierte Gottfried Korff begründet die Möglichkeit dieser Fremdheitserfahrung im Museum wie folgt: „Mit Fremdem, mit Anderem hat das Museum es deshalb immer zu tun, weil in ihm Dinge aus [...] zeitlich entfernten Welten gesammelt, aufbewahrt und dem Augensinn dargeboten werden.“ Weiter stellt er fest: „Das Museum hat es also eo ipso mit dem Fremden zu tun, mit der Erfahrung des Anderen: mit Alteritätserfahrungen, wie man das heute gerne nennt.“¹⁴ Es liegt mir sehr daran, dieses „Fremdverstehen“, verstanden als die Konfrontation der Schülerinnen und Schüler mit dem kategorial ganz Anderen, als eine wesentliche Aufgabenzuweisung des Geschichtsunterrichts deutlich hervorzuheben. Der Münchner Geschichtsdidaktiker Hans-Michael Körner stellt klar, dass „Fremdverstehen und Anerkenntnis der Legitimität des Anderen als Ziele für einen modernen Geschichtsunterricht [...] nichts mit einer Rückkehr zu einem wertungsfreien Historismus zu tun [hat], sondern sehr viel mit Toleranz und Liberalität und mit Grundprinzipien der politischen Bildung.“¹⁵

Schließlich sehe ich als vierte, wichtige Zielsetzung, dass schon die Schülerinnen und Schüler den Umgang mit dem Museum selbst lernen sollten. Zur Ausbildung eines kritischen Geschichtsbewusstseins gehört es eben auch zu wissen, dass das Museum als ein Feld der Geschichtskultur uns eben nicht mit der Vergangenheit konfrontiert – wie sollte das auch gehen – allenfalls mit Relikten aus dieser, mit deren Hilfe man versucht, Vergangenheit zu rekonstruieren,¹⁶ oder anders formuliert: mit deren Hilfe Geschichte in Form einer Ausstellung erzählt wird. Was das Museum also ausstellt, ist die in aller Regel „wissenschaftlich abgesicherte, das heißt dem Stand der Forschung entsprechende, gleichwohl ganz subjektive Vorstellung der Museumsmacher von Ereignissen, Handlungen, Zusammenhängen und Personen, der interpretierende Versuch, dem Sinn und Gestalt zu verleihen, was nur fragmentarisch auf uns gekommen ist.“¹⁷

Will man den Umgang mit dem Museum erlernen, dann gehört dazu auch, etwas über die Entstehungsgeschichte, das Zustandekommen der Sammlung oder auch etwas über die Konzeptionsidee zu erfahren. Wie spannend so ein Lernen über das Museum sein kann, hat im Frühjahr 2010 eine deutsch-tschechische Studentengruppe erfahren können, die in einem Wochenendseminar in diesen Räumen in St. Oswald mit dem Museumsdirektor über die Ausstellungskonzeption diskutieren durfte.

¹⁴ Gottfried Korff: Fremde (der, die, das) und das Museum. In: Ders.: Museumsdinge. Deponieren – Eponieren, hg. von Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen. Köln/Weimar/Wien 2002, S. 146 – 154, hier: S. 146.

¹⁵ Hans-Michael Körner: Die historische Dimension der gymnasialen Bildung. Statement beim Forum Universität-Gymnasium. Unveröffentlichtes Manuskript 2000.

¹⁶ Vgl. dazu auch Heinrich Theodor Grütter: Die Präsentation der Vergangenheit. Zur Darstellung von Geschichte in historischen Museen und Ausstellungen. In: Klaus Fußmann/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen (Hg.): Historische Faszination. Geschichtskultur heute. Köln/Weimar/Wien 1994, S. 173 – 187.

¹⁷ Gerhard Schneider: Bemerkungen zum Historischen Museum als Lernort. In: Herbert Raisch/Arnim Reese (Hg.): Historia Didactica. Geschichtsdidaktik heute. Idstein 1997, S. 185 – 206, hier S. 190.

Mit den Überlegungen zu Zielsetzungen historischen Lernens im Museum im Allgemeinen und im Waldgeschichtlichen Museum im Besonderen ließe sich problemlos ein ganzes Studiensemester füllen. Deshalb stelle ich hier mit den Worten der Augsburger Geschichtsdidaktikerin Susanne Popp abschließend fest: „Am Lernort ‚historisches Museum‘ geht es wesentlich auch darum, zähleibige Vorurteile, soziokulturelle Hemmnisse und ‚Schwellenängste‘ abzubauen, Interessen und Motivationen zu wecken, erweiterte, besonders auch ästhetische Zugänge zur Geschichte zu öffnen und Grundlagen für eine subjektiv als bereichernd erfahrene Partizipation an öffentlicher Geschichtskultur zu schaffen.“¹⁸ Nicht mehr und nicht weniger!

Nun, was kann man dem neuen Waldgeschichtlichen Museum St. Oswald für die Zukunft wünschen? Zuvorderst natürlich, dass bald auch die beiden anderen Ausstellungsabteilungen eröffnet werden können. Noch viel mehr hege ich aber den Wunsch, dass es gelingen möge, dieses Museum immer wieder neu zu erfinden, aufregende, vielleicht auch provokante Akzente zu setzen, kurzum, das Waldgeschichtliche Museum St. Oswald „permanent von innen heraus zu erneuern [...], ohne seine verpflichtende Tradition aufzugeben.“¹⁹



Eröffnung des Waldgeschichtlichen Museums St. Oswald.

Von rechts nach links: Stefan Prosser (Sparkasse Freyung-Grafenau), Beate Seitz-Weinzierl, Hubert Weinzierl, Prof. Dr. Andreas Michler, Landrat Ludwig Lankl, Bürgermeister Helmut Vogl, MD Wolfgang Lazik. (Foto: Rainer Pöblmann)

¹⁸ Susanne Popp: Historische Bildung und Kompetenzmodelle. Überlegungen zu einer aktuellen Debatte. In: Susanne Popp/Bernd Schönemann (Hg.): Historische Kompetenzen und Museen. Idstein 2009 (= Schriften zur Geschichtsdidaktik, Bd. 25), S. 24–37, hier S. 25.

¹⁹ Uwe M. Schneede: Einführung (wie Anm. 8), S. 15.

DANIEL DRASCEK

„Wie wär's denn mit einem Wolf?“

Waldbilder in Erzählungen über den Wald

In „The New Yorker“, einem Magazin, das für seine Short Storys und Cartoons berühmt ist, erschien 1980 ein fiktives Zwiegespräch zwischen Jacob und Wilhelm Grimm, die gerade in ihrem Arbeitszimmer dabei sind ein neues Märchen zu erfinden:

„Alsdann, Wilhelm, das Kind geht durch den Wald!
 ‚Aber meinst du nicht, Jacob,
 daß wir den Wald ein bißchen überstrapazieren?‘
 ‚Ein Wald ist immer gut. Wen soll das Kind eigentlich treffen?‘
 ‚Vielleicht ein paar Zwerge?‘
 ‚Das haben wir doch schon mal gemacht.‘
 ‚Wie wär's denn mit einem Wolf?‘“¹



Rotkäppchen.

Abb. 1 „Rotkäppchen“, Ludwig Richter (1803-1884). In: *Der Familienschatz*. 3. Aufl. Leipzig o.J., S. 23.

Es ist leicht zu erkennen, dass es sich um das Märchen vom Rotkäppchen handelt, das hier in einem imaginären Werkstattgespräch zwischen den beiden Brüdern entsteht. Die Ausgangssituation ist geschickt gewählt: ein Kind geht allein durch den

Wald, das kann nicht gut gehen und verspricht deshalb von Anfang an Spannung. Zwar wendet Jacob Grimm (1785 – 1863) vorsichtig ein, dass sie den Wald als Handlungsort für ihre Märchen schon ein wenig überstrapaziert haben. Doch Wilhelm Grimm (1786 – 1859) reagiert gelassen: „Ein Wald ist immer gut“. Schwieriger ist da schon die Frage, auf wen das Kind im Wald treffen soll. Doch da haben die Grimms mit dem Wolf eine zündende Idee. Sicher hat diese satirische Sequenz auf die Märchen der Brüder Grimm und deren Arbeitspraxis nichts mit der Wirklichkeit der Zeit zu tun, zumal sich „Le petit chaperon rouge“ schon in der französischen Märchenausgabe von Charles Perrault (1628 – 1703) aus dem Jahre 1697 findet.²

Doch was bringt die Beschäftigung mit Märchen und Sagen, wenn man sich eigentlich für den Wald interessiert? Weit mehr, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn unsere Vorstellungen vom Wald sind nicht nur durch die wirkmächtigen romantischen Bilderwelten und literarischen Topoi geprägt, sondern auch durch die populären Erzählungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Insofern gilt es zu analysieren, wie diese durch Erzählungen ausgeformten Waldbilder beschaffen sind. Dabei ist beim Erzählen mit womöglich erheblichen regionalen, sozialen und zeitlichen Unterschieden in den Waldbildern zu rechnen. Das 19. Jahrhundert kann als eine Art Schwellenzeit zur heutigen Moderne verstanden werden, als eine Zeit, in der sich tradierte Waldbilder unter dem Einfluss von Prozessen der Verstädterung, der Industrialisierung und neuer Formen der Mobilität zu verändern begannen.

Wie sich die Waldbilder in der gehobenen Literatur und in der bildenden Kunst dieser Zeit entwickelt haben, beispielsweise durch die Naturauffassung der Romantiker, kann als relativ gut erforscht gelten. Aber korrespondieren diese auch mit den Waldbildern der breiten Bevölkerung? Gerne wüssten wir, wie sich die Menschen der unteren und mittleren sozialen Schichten den Wald vorgestellt haben und welche Bedeutung der Wald für sie besaß. Darüber geben die besagten literarischen und künstlerischen Zeugnisse jedoch nur bedingt Auskunft. Sicher gibt es eine Fülle archivalischer Dokumente, die zwar für einen

¹ The New Yorker, 10.11.1980, zit. nach Hans Ritz [d.i. Ulrich Erckenbrecht] (Hg.): *Bilder vom Rotkäppchen*. 2. Aufl. Kassel 2007, S. 81.

² Vgl. Charles Perrault: *Sämtliche Märchen*. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas. Stuttgart 1986, S. 70 – 73; Hans-Jörg Uther: *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm*. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin/New York 2008, S. 63 – 69.

gänzlich anderen Zweck angefertigt worden sind (beispielsweise im Zusammenhang mit Rechtsstreitigkeiten um Waldnutzung), aber dennoch berechte Auskunft geben können. Doch deren Auswertung steht erst am Anfang.³ Da sich die historischen Zeugnisse nur selten mit unserem heutigen Erkenntnisinteresse decken, lassen sich die Vorstellungen vom Wald in der breiten Bevölkerung – anders als in jüngerer Zeit, in der man die Menschen direkt befragen kann⁴ – meist nur indirekt ermitteln. Eine besonders aufschlussreiche Quelle bilden in dieser Hinsicht Märchen, Sagen und andere einfache Erzählformen, die einen plastischen Eindruck von gängigen Waldvorstellungen zu vermitteln vermögen.

Da die Wahrnehmung des Waldes und das entsprechende Waldbild sozio-kulturell bedingt sind,⁵ ist es im vorliegenden Kontext problematisch, simplifizierend von „dem“ deutschen Wald oder „dem“ Waldbild zu sprechen. Ein und derselbe Wald kann von verschiedenen Menschen sehr unterschiedlich wahrgenommen werden. Für einen Waldarbeiter sieht derselbe Wald womöglich ganz anders aus, als für einen Waldurlauber und das Waldbild einer Fremdenverkehrsbroschüre deckt sich nicht immer mit den eigenen Eindrücken. Deshalb sollen im Folgenden drei breitenwirksame Erzählgattungen auf ihr Waldbild befragt werden.⁶ Nach einer ersten Annäherung an das Waldbild der „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm wird das literarisch vermittelte Waldbild in Erzählungen aus dem Bayerischen Wald analysiert. Vor diesem Hintergrund gilt es die entsprechenden Vorstellungen in populären Erzählungen aus dem östlichen Bayern herauszuarbeiten, die von der Mitte des 19. bis zum späten 20. Jahrhundert aufgezeichnet worden sind.

Der Märchenwald der Brüder Grimm

Kehren wir zum grimmschen Rotkäppchenwald zurück und springen bis in das frühe 19. Jahrhundert. Es ist eine Zeit, in der die Gedanken der Aufklärung in den breiten Schichten der Bevölkerung allmählich Eingang fanden und damit eine rationalere Einstellung gegenüber der Natur förderten.⁷ Es ist

dies aber auch die Zeit der Romantik, der eine erhöhte Sensibilität, mitunter sogar schwärmerische Einstellung gegenüber der Natur nachgesagt wird. Doch wie sieht das Bild des Waldes in den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm aus, die in erster Auflage 1812/15 und in siebter und letzter Ausgabe zu Lebzeiten der Grimms im Jahre 1857 erschienen sind? Es handelt sich insgesamt um 210 Märchen und Legenden, in denen in der Ausgabe von 1857 immerhin etwa 389 Mal das Wort Wald (Wälder etc.) auftaucht.⁸ Demnach fällt pro Märchen durchschnittlich 1,85 Mal das Wort Wald. Aber was sagt dies schon aus? Denn die eigentliche oder subjektive Bedeutung des Waldes für den Erzähler oder Rezipienten lässt sich kaum quantitativ exakt objektivieren.

Bei Märchen und Wald denkt man vielleicht an „Hänsel und Gretel“, die sich im Wald verirren, an die „Bremer Stadtmusikanten“, die ein Räuberhaus im Wald stürmen oder an das erwähnte „Rotkäppchen“, das im Wald dem Wolf begegnet. Es handelt sich um heute noch relativ bekannte Märchen, wohingegen andere grimmsche Märchen wie „Die drei Männlein im Walde“ oder „Das Waldhaus“ kaum jemand kennt. Doch wie wird der Wald in den drei bekannteren Märchen der Ausgabe letzter Hand geschildert?



Abb. 2 „Hänsel und Gretel“, Prof. Paul Hey, München. In: *Deutsche Märchen. Cigaretten-Bilderdienst. Hamburg 1939, S. 15.*

Das Märchen von „Hänsel und Gretel“ beginnt mit dem Satz: „Vor einem großen Wald wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern“⁹. Die Familie wohnt also nicht im, aber vor einem großen Wald und es ist das Milieu einer Familie, die von der Waldarbeit lebt. Allerdings wird die Arbeit des Mannes als Holzhacker und seiner mithelfenden Ehefrau dergestalt schlecht

³ Vgl. z. B. Rainer Beck: *Ebersberg oder das Ende der Wildnis. Eine Landschaftsgeschichte.* München 2003.

⁴ Vgl. Albrecht Lehmann: Wald als „Lebensstichwort“. Zur biographischen Bedeutung der Landschaft, des Naturerlebnisses. In: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History* 9/1996, Heft 2, S. 143–154; Albrecht Lehmann: Wald. Über seine Erforschung aus volkskundlichen Fachtraditionen. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 92/1996, S. 32–47; Klaus Schriewer: Die Gesichter des Waldes. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 94/1998, S. 72–90; Klaus Schriewer: Die Wahrnehmung des Waldes im Wandel. In: *Vokus* 8/1998, S. 4–17; Klaus Schriewer: Erzählte Natur. Der Wald als Erzählgegenstand und die Bedeutung kultureller Metaphern. In: Thomas Hengartner/Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): *Leben – Erzählen. Beiträge zur Erzähl- und Biographieforschung.* Berlin/Hamburg 2004, S. 43–54.

⁵ Vgl. Helge Gerndt: Kultur und Natur. In: Ders.: *Kulturwissenschaft im Zeitalter der Globalisierung. Volkskundliche Markierungen.* Münster [u. a.] 2002 (= *Münchner Beiträge zur Volkskunde*, Bd. 31), S. 194–198.

⁶ Vgl. Albrecht Lehmann: Wald. Die Volksliteratur und deren Weiterwirken in heutigen Bewusstsein. In: Ute Jung-Kaiser (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos.* Bern 2008, S. 37–52.

⁷ Vgl. Heidrun Alzheimer-Haller: *Handbuch zur narrativen Volksaufklärung. Moralische Geschichten 1780–1848.* Berlin/New York 2004.

⁸ Die positiven Belege erstrecken sich auf 96 Märchen, wobei „Hänsel und Gretel“ mit 21 Belegen das Märchen ist, in dem am häufigsten das Stichwort Wald fällt, gefolgt von „Die zwei Brüder“ und „Der Eisenhans“.

⁹ Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm.* Bd. 1. Stuttgart 1980, S. 100.

bezahlt, dass die Familie so Hunger leidet, dass die Frau darauf drängt, die Kinder im Wald auszusetzen. Damit ist der Mann zunächst nicht einverstanden: „das tue ich nicht; wie sollt' ich's übers Herz bringen, meine Kinder im Walde allein zu lassen, die wilden Tiere würden bald kommen und sie zerreißen“¹⁰. Trotz der wilden Tiere gehen sie bei Tagesanbruch „mitten in den Wald“¹¹ und sammeln zunächst Holz und Reisig für ein Feuer, damit die Kinder nicht frieren, was die emotionale Kälte der Situation geschickt unterstreicht. Als die Kinder realisieren, dass sie von den Eltern im Wald tatsächlich allein zurückgelassen worden sind, weint Gretel und meint: „Wie sollen wir nun aus dem Wald kommen!“¹² Beim ersten Mal klappt die Rückkehr bekanntlich, aber beim zweiten Mal finden die Kinder nicht mehr aus dem Wald heraus, da „vieltausend Vögel“¹³ die zur Orientierung ausgestreuten Brotkrumen weggepickt hatten. So irren die Geschwister hilflos im Wald herum und „hatten nichts als die paar Beeren“¹⁴, die sie auf dem Waldboden finden. Überraschend stoßen sie tief im Wald auf ein merkwürdiges Haus, das von einer Hexe bewohnt wird. Die Kinder können die Hexe jedoch überlisten und es gelingt ihnen „aus dem Hexenwald“¹⁵ herauszukommen. Es ist also kein freundlicher oder schöner Wald, sondern ein düsterer, kalter Wald, der je weiter die Kinder vordringen, umso dichter wird, und mittendrin das Haus einer alten Hexe steht. Es ist ein Ort, an dem die Kinder von den verzweifelten Eltern ausgesetzt werden, dem Tod geweiht sind, wo wilde Tiere leben, die Kinder zerreißen, und es ist ein Ort des Verirrens. Obwohl sie als Kinder einer Holzhackerfamilie mit dem Wald vertraut sein sollten, vermögen sie sich im Wald kaum zu orientieren und mit einigen Waldbeeren auch nur kümmerlich zu ernähren. Vom Wald als Lernort oder romantischem Abenteuerspielplatz kann bei den grimmschen Märchen nicht die Rede sein.

Etwas anders ist die Situation bei den „Bremer Stadtmusikanten“. Da die vier entlaufenen Tiere an einem Tag Bremen nicht erreichen können, entscheiden sie sich aus freien Stücken und ohne Bedenken „abends in einem Wald“¹⁶ zu übernachten. Dazu schlagen sie zunächst unter einem „großen Baum“¹⁷ ihr Nachtquartier auf, bevor sie in der Ferne ein Räuberhaus entdecken. Mitten im Wald ein Haus von Räufern, mehr erfahren wir nicht über diesen Wald, der, einem verbreiteten Erzähltopos der Zeit folgend¹⁸, allein dadurch negativ charakterisiert wird, dass dort Räuber leben.

Wenden wir uns dem „Rotkäppchen“ zu, das bekanntlich die kranke Großmutter besuchen will. „Die Großmutter aber wohnte draußen im Wald, eine halbe Stunde vom Dorf.“¹⁹ Genauer gesagt steht das Haus der Großmutter „im Wald, unter den drei großen Eichbäumen“²⁰. Wie Rotkäppchen in den Wald kommt, „begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wußte nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm.“²¹ Hinterlistig spricht der Wolf zum Mädchen. „Rotkäppchen, sieh einmal die schönen Blumen, die ringsumher stehen, warum guckst du dich nicht um? Ich glaube, du hörst gar nicht, wie die Vöglein so lieblich singen? Du gehst ja für dich hin, als wenn du zur Schule gingst, und ist so lustig haßen in dem Wald.“ Rotkäppchen schlug die Augen auf, und als es sah, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume hin und her tanzten und alles voll schöner Blumen stand, dachte es: „Wenn ich der Großmutter einen frischen Strauß mitbringe, der wird ihr auch Freude machen.“²² Daraufhin geriet das Mädchen beim Blumensuchen „immer tiefer in den Wald hinein“²³. Der Fortgang des Märchens ist bekannt, der Jäger kommt dem Wolf auf die Spur und meint: „Finde ich dich hier, du alter Sünder“²⁴. Rotkäppchen lernt aus der gerade noch gut gegangenen Geschichte und sagt zu sich: „Du willst dein Lebtag nicht wieder allein vom Wege ab in den Wald laufen, wenn dir's die Mutter verboten hat.“²⁵ Es mag seltsam anmuten, dass die alte Großmutter außerhalb des Dorfes allein in einem Haus im Wald wohnt, aber immerhin führt ein Weg dorthin, von dem das Mädchen aber nicht abweichen und in den Wald laufen soll. Im Wald kommt jedoch prompt der böse Wolf und lenkt den Blick Rotkäppchens auf die Schönheit des Waldes, woraufhin das Mädchen die Reize der Natur entdeckt und sich verführen lässt, tiefer in den Wald vorzudringen. Hier soll keine psychologische Interpretation ansetzen²⁶, sondern nur angedeutet werden, dass es sich beim Wald um einen gefährlichen Raum handelt, in dem der böse Wolf lebt.

Es ist kein anmutiges Bild des Waldes, das sich in den grimmschen Märchen präsentiert. Im Wald droht das lebensbedrohliche Verirren und es leben dort reißerische Tiere, die böse Hexe, die wilden Räuber und der böse Wolf. Von den Reizen des Waldes war überraschender Weise nur aus dem Mund des bösen Wolfes zu vernehmen. Es war aber auch kaum etwas von der ökonomischen, sozialen oder alltäglichen Bedeutung des Waldes für die Menschen zu hören. Lediglich bei „Hänsel und Gretel“ deutet sich die höchst problematische wirtschaftliche Situation

¹⁰ Ebd., S. 100.

¹¹ Ebd., S. 101.

¹² Ebd., S. 102.

¹³ Ebd., S. 104.

¹⁴ Ebd., S. 104.

¹⁵ Ebd., S. 107.

¹⁶ Ebd., S. 162.

¹⁷ Ebd., S. 162.

¹⁸ Vgl. Ines Köhler-Zülch/Christine Shojaei Kawan: Räuber, Räubergestalten. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich [u. a.] Bd. 11. Berlin/New York 2004, Sp. 307 – 323; Viktoria Urnersbach: Im Wald, da sind die Räuber. Eine Kulturgeschichte des Waldes. Berlin 2009.

¹⁹ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen (wie Anm. 9), S. 157.

²⁰ Ebd., S. 157.

²¹ Ebd., S. 157.

²² Ebd., S. 157 – 158.

²³ Ebd., S. 158.

²⁴ Ebd., S. 159.

²⁵ Ebd., S. 159.

²⁶ Vgl. Christine Shojaei Kawan: Rotkäppchen. In: Enzyklopädie des Märchens (wie Anm. 18), Sp. 854 – 868.

einer Waldarbeiterfamilie an, die nicht dazu führt, ein positives Bild des Waldes und der Waldarbeit zu entwickeln.

Damit steht das Bild des Märchenwaldes der „Kinder- und Hausmärchen“ in einem scheinbar deutlichen Kontrast zur Naturauffassung der Romantiker, denen die Brüder Grimm nahestanden.²⁷ Das lustvolle Erleben und Schwelgen in der Natur stellten sich die Romantiker jedoch ganz anders vor, eher in Gestalt schöner, solitärer Bäume, lichtdurchfluteter Waldlichtungen, lieblich dahinfließender Bäche oder in Gestalt aufwändig gestalteter Gärten, wo – anders als in der strengen regelmäßigen barocken Gartenkunst – auch die Wildnis sorgfältig konstruiert wurde. Die realen Nutzwälder des 19. Jahrhunderts vermochten diesen Reiz jedoch kaum zu befriedigen.

Der grimmsche Märchenwald ist sicher genauso wenig real, wie der erwähnte sprechende Wolf, der in der französischen Fassung von 1697 noch deutlich als männlicher Verführer erkennbar ist.²⁸ Vielmehr erfuhr das Bild des Waldes und seiner Bewohner durch die Brüder Grimm eine immer stärker mythologische Ausdeutung. So vermuteten die Grimms hinter bestimmten Waldbewohnern, beispielsweise den Riesen, wie Jacob Grimm in seiner „Deutschen Mythologie“ (1835) deutlich formuliert, letzte Zeugnisse einer alten germanischen Kultur.²⁹ Dementsprechend ist auch der „Urwald“ im Sinne der Grimms nicht ohne weiteres mit unseren heutigen Vorstellungen von unberührten Wäldern zu vergleichen, sondern meint, dass es sich um jenen Wald handelt, in dem – wie bereits bei Tacitus beschrieben – schon die alten Germanen vor rund 2000 Jahren gelebt haben.

Die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm waren zeitlebens Städter (geboren in Hanau, aufgewachsen in Steinau, Gymnasium in Kassel, Studium in Marburg, Arbeit vor allem in Kassel, Göttingen und Berlin). Wilhelm Grimm litt seit seiner Jugendzeit an Atemnot und Herzproblemen, weshalb er, von gelegentlichen Spaziergängen und Ausflügen abgesehen, größere Wegstrecken eher zu vermeiden suchte und Jacob Grimm hielt Spazierengehen, zumindest noch in seiner Marburger Studienzeit, für Zeitverschwendung.³⁰ Nach eigenem Bekunden ging er viel lieber „in der Literatur spazieren“³¹. Von ausgedehnten Waldspaziergängen oder einem innigen Verhältnis zum Wald ist bei den Brüdern Grimm nichts zu vernehmen, dafür dürften die immens fleißigen Gelehrten auch kaum Zeit gefunden haben. So bleibt auch das über die „Kinder- und Hausmärchen“ vermit-

telte Waldbild eher diffus und gängigen, vor allem angstbesetzten Erzählmotiven verpflichtet. Letztlich war es für eine breite Rezeption sogar von Vorteil, dass in den Märchen kaum etwas über die konkrete Beschaffenheit des Waldes ausgesagt wird. Denn so konnten und können die jeweiligen Rezipienten ihre eigene Vorstellung vom Wald in die Märchen hineinprojizieren.

„Warum soll der Bayerwald nicht schön seyn“?

Wälder können nicht nur sehr unterschiedlich beschaffen sein, sondern auch höchst verschieden wahrgenommen und beschrieben werden. Das gilt auch für den Bayerischen Wald, der immer wieder literarisch thematisiert worden ist. Doch wie sieht das Waldbild in der Literatur der Zeit der grimmschen „Kinder- und Hausmärchen“ aus?

Unter dem Titel „Der bayrische Wald (Böhmerwald)“ ist im Jahre 1846 einer der frühesten Reiseführer der Region von Bernhard Grueber ([1807 – 1882] Kunsthistoriker und Professor der Baukunst an der Akademie der bildenden Künste in Prag) und Adalbert von Müller ([1802 – 1879] Redakteur der „Regensburger Zeitung“ und Mitglied des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg) im Druck erschienen. Immer wieder finden sich darin auch entsprechende Landschaftsbeschreibungen. „Der Wanderer, welcher am rechten Ufer der Donau die große bayrische Ebene hinab schreitet, gewahrt zu seiner Linken, jenseits des Stromes, eine in unermeßlicher Länge sich ausdehnende Bergkette, deren bewaldete Gipfel, durch ihre runden und weichen Formen an die Gebirge Italiens und Griechenlands erinnernd, amphitheatralisch über einander emporsteigen und gegen Osten mählich in blaue Fernen sich verlieren. [...] man sollte denken, ihren romantischen Thälern, ihren weitausschauenden Kuppen müßten in der guten Jahreszeit Tausende von Naturfreunden zuwallen, und die Touristenzüge des neunzehnten Säkulus hätten schon längst sich hierher ergossen. Dem ist aber nicht so! Vielmehr sind die reichen Schönheiten dieser Gebirgswelt bis zur Stunde dem Nichteingebornen fast gänzlich unbekannt.“³²

Laut Reiseführer bezeichneten sich die damals rund 247.000 Bewohner der Region selbst als „Waldla“³³, also als Waldbewohner. Wobei dieser Wald aus etwa 88 Prozent Nadelhölzer mit einem erheblichen Laubholzanteil (22%) bestanden haben soll.³⁴ „Am kräftigsten zeigt sich die Vegetation in den Wäldern, namentlich in den nun freilich schon sehr durchlichteten Resten ehemaliger Urwaldungen, wo 3 bis 400jährige Tannen und Fichten mit einer Höhe von 120 bis 160' und einem Durchmes-

²⁷ Vgl. Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart 2004, bes. S. 31 – 37.

²⁸ Vgl. Charles Perrault: Sämtliche Märchen. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmair-Haas. Stuttgart 1986, S. 70 – 73.

²⁹ Vgl. Jacob Grimm: Deutsche Mythologie. Einleitung Leopold Kretzenbacher. Bd. I. Wiesbaden 1992, S. 436 – 462.

³⁰ Vgl. Steffen Martus: Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin 2009, S. 43, 62 – 63.

³¹ Zit. nach ebd., S. 63.

³² Bernhard Grueber/Adalbert Müller: Der bayrische Wald (Böhmerwald). Illustriert und beschrieben. Mit 37 Stahlstichen und einer Musikbeilage. Regensburg 1846, S. 1.

³³ Ebd., S. 46.

³⁴ Vgl. ebd., S. 71.

ser von 5 bis 6' unter der Axt des Holzfällers stürzen.“³⁵ „Der bayrische Wald mit seinem außerordentlichen Holzreichthume ist die vorzüglichste und nachhaltigste, vielleicht bald die einzige Zufluchtstätte der holzkonsumirenden Industrie in Süd-deutschland. In den zugänglicheren Theilen des Gebirges hat die Axt freilich schon sehr aufgeräumt“³⁶.

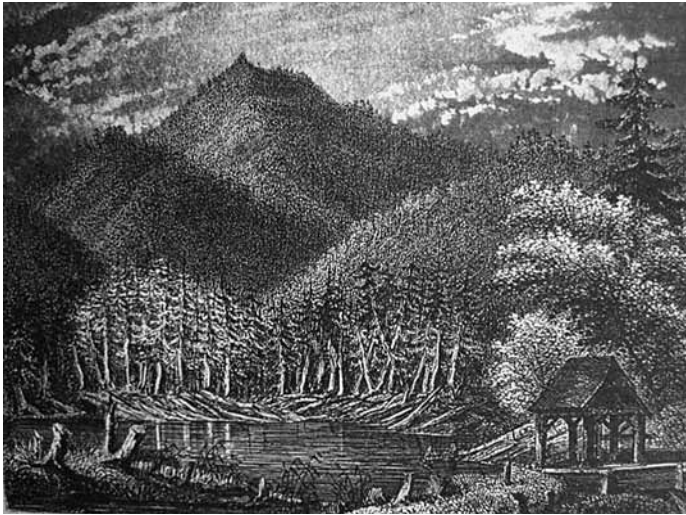


Abb. 3 „Der Rachelsee“, Bernhard Grueber. In: Bernhard Grueber/Adalbert Müller: Der bayerische Wald (Böhmerwald). Regensburg 1846, Reprint 1976, S. 213.

Ob diese Waldregion als wirklich schön empfunden worden ist, darüber mögen die Meinungen auseinanderggegangen sein. Denn fast unvermittelt werfen die Autoren die rhetorische Frage auf: „Warum sollte auch der Bayerwald nicht schön seyn, weil die Alpen ausnehmend schön sind?“³⁷ Zwar wird ein Vergleich mit den Alpen von den Verfassern gleich als Unsinn abgetan, um dann doch den spezifischen Reiz des Bayerischen Waldes noch deutlicher herauszuarbeiten. „Sehr auffallend wechselt der Charakter der Gegend, wenn man von der Donau gegen die Böhmergrenze das Gebirge quer durchwandert. Die Thäler der Vorberge münden gegen die Donau fast immer eng und schluchtenartig aus, und ihre Wände, steil und felsig, sind dicht mit Laub- und Nadelholz bewachsen. In der Tiefe rauscht ein munterer Bergbach, der mit rastlosem Fleiße die Räder einsamer Mühlen- und Hammerwerke in Bewegung setzt. Hat man das Ende einer dieser romantischen Schluchten erreicht [...]. Der Charakter des Lieblichen und Anmuthigen, den die Landschaft bis da getragen, weicht immer mehr dem Ernstern und Rauhen, je näher man vom Regen aus dem Hauptrücken des Gebirges kommt. Die Thäler werden düsterer und einsamer, die Felsmassen drängen sich dichter und kolossaler aus dem Boden hervor, finstere, endlose Wälder umschließen uns von allen Seiten und hemmen den Blick in die Ferne. Mit scheuem Fusse betreten wir diese dichten Forste, deren breitästige Baumriesen keinen

Sonnenstrahl zu uns eindringen lassen, und je weiter wir fortgehen, desto unwegsamer wird der Pfad, desto wilder die Wildniß. [...] durch Jahrhunderte über einander geworfene Windbrüche liegen aufgethürmt auf dem sumpfigen Boden, und aus den vermodernden Baumleichen steigt eine zweite Generation empor, kühn, kräftig, hoch, daß das Auge kaum die Wipfel dieser Giganten zu erreichen vermag. Wir sind am Fusse einer der Hauptkuppen des Gebirges in einen Urwald gerathen, wo die menschliche Hand noch nie gewagt hat, die Natur in ihrem Werke der Vernichtung und des Wiederaufbaues zu stören.“³⁸

Wenn die Autoren des Reiseführers auf den Wald zu sprechen kommen, dann sind es immer wieder die angeblich letzten Reste des einstigen Urwaldes, von denen eine besondere Faszination auszugehen scheint. Weit weniger faszinierte dagegen die Flora und Fauna. „Die reißenden Thiere sind fast ganz ausgerottet. Wölfe trifft man längst keine mehr, Luchse nur äußerst selten. Bären wurden noch 1805 längs der böhmischen Grenze fünf in einem Jahre erlegt; jetzt verirrt sich Freund Petz nur hie und da einmal aus den großen Schwarzenberg'schen Forsten nach Bayern herüber.“³⁹ Fast mit Bedauern wird die Ausrottung der besagten Tiere registriert und der Bär als „Freund Petz“ verniedlicht. Die Zeiten, in denen die Herzöge von Bayern in die Gegend von St. Oswald kamen, „um sich mit der Bärenjagd zu erlustigen“⁴⁰, waren längst vorbei. Wobei der Reiz von St. Oswald folgendermaßen beschrieben wird: „Der Ort, von aller Welt abgeschieden und diese, von seinem höheren Standpunkte aus, nur in der Ferne ihr wirres Treiben vollführen sehend.“⁴¹

Damit deutet sich schon der besondere Reiz dieser Waldregion an, der vor allem darin gesehen wurde, „daß im Ganzen hier noch viel Natürlichkeit herrscht, nicht sehr beeinträchtigt durch Kunst, Politik und Ueberbildung“⁴². Der Reiz des Bayerischen Waldes lag in den Augen der Reiseführerautoren also gerade in der Zivilisationsferne, im Extremfall in den nahezu unzugänglichen urwaldähnlichen Gebirgswäldern. Anders als der Märchenwald der Brüder Grimm erscheint der Bayerische Wald im Reiseführer von 1846 wie ein Gegenentwurf zu industriell geprägten Regionen, wie ein Kompensationsraum für ein naturfernes Leben in der Stadt und wie ein Projektionsraum für bürgerliche Sehnsüchte.

Eine andere, weniger funktionale Sichtweise des Waldes findet sich in der schöngestigen Literatur der Zeit. Zu den populärsten Literaten gehörte damals Adalbert Stifter (1805 – 1868), im böhmischen Oberplan (tschechisch Horní Planá) geboren, der

³⁵ Ebd., S. 23 – 25.

³⁶ Ebd., S. 76 – 77.

⁴⁰ Ebd., S. 177. Zur Jagd vgl. zudem Ludwig Schober: Geschichte des Klosters Sankt Oswald. Von den Anfängen bis zum Dreißigjährigen Krieg. St. Oswald 1997, S. 461 – 469.

⁴¹ Grueber/Müller: Der bayrische Wald (wie Anm. 32), S. 175.

⁴² Ebd., S. 27.

³⁵ Ebd., S. 20 – 21.

³⁶ Ebd., S. 70.

³⁷ Ebd., S. 23.

in seinen Erzählungen den Wald intensiv thematisiert. Zu den bekanntesten Werken gehört „Der Hochwald“ (1841), in dessen Mittelpunkt eine Waldburg steht. Der Weg dorthin wird von Stifter minutiös beschrieben: „Ein dichter Anflug junger Fichten nimmt uns nach einer Stunde Wanderung auf, und von dem schwarzen Samte seines Grundes herausgetreten, steht man an der noch schwärzeren Seesfläche. Ein Gefühl der tiefsten Einsamkeit überkam mich jedesmal unbesieglich, so oft und gern ich zu dem märchenhaften See hinaufstieg. Ein gespanntes Tuch ohne eine einzige Falte liegt er weich zwischen dem harten Geklippe, gesäumt von einem dichten Fichtenbunde, dunkel und ernst, daraus manch einzelner Urstamm den ästelosen Schaft emporstreckt, wie eine einzelne altertümliche Säule. Gegenüber diesem Waldbunde steigt ein Felsentheater lotrecht auf, wie eine graue Mauer, nach jeder Richtung denselben Ernst der Farbe breitend, nur geschnitten durch zarte Streifen grünen Moo- ses, und sparsam bewachsen von Schwarzföhren, die aber von solcher Höhe so klein herabsehen, wie Rosmarinkräutlein. Auch brechen sie häufig aus Mangel des Grundes los, und stürzen in den See hinab; daher man, über ihn hinschauend, der jenseitigen Wand entlang in gräßlicher Verwirrung die alten ausgebleichten Stämme liegen sieht, in traurigem weiß leuchtendem Verhack die dunklen Wasser säumend. [...] Rings um diesen See, vorzüglich gegen Bayern ab, liegen schwere Wälder, manche nie besuchte einsame Talkrümme samt ihren Bächlein zwischen den breiten Rücken führend, manche Felsenwand schiebend mit den tausend an der Sonne glänzenden Flittern, und manche Wald- wiese dem Tagesglanze unterbreitend, einen schimmernden Versammlungssaal des mannigfachsten Wildes.“⁴³ Man könnte solche Schilderungen fast endlos fortsetzen. Spürbar wird die für Stifter typische weitschweifige Darstellung des Waldes, der auch in seiner Düsternis, in seinem natürlichen Zerfallsprozess detailliert beschrieben wird. Wobei die Stimmung des Waldes nicht selten als Spiegel der menschlichen Seele und der Verfasst- heit seiner Protagonisten zu lesen ist. Mitunter geht Stifter noch einen Schritt weiter, indem er andeutet, dass es Menschen gibt, die „die Zeichen und die Sprache der Wälder“ zu dechiffrieren verstehen. Es ist dies ein fast symbiotisches Verhältnis von Mensch und Wald.⁴⁴

Literarisch ähnlich ambitioniert und zeitweise nicht minder populär wie Adalbert Stifter war Maximilian Schmidt, ge- nannt Waldschmidt (1832 – 1919), geboren in Eschlkam, der in seinen Erzählungen, wie der Namenszusatz andeu- tet, immer wieder den Wald thematisiert. So wird in seinen „Glasmacherleut“ (1869) die Geschichte des Bärenkoppengirgls eingeflochten, eines alten Mannes, der gerne erzählt, wie er vor langer Zeit einen Bären erlegt hat. „Wie nacher d' Jaga kom-

ma san und den Bär'n g'seh'n hab'n – den Augenblick vergiß i nimmer, so lang i leb; so a G'fühl kann ma nur im Himmel hab'n, und nöd amal dort, wenn's koane Bär'n z' schieß'n giebt! Zum Jagdküni hab'n's mi g'macht“.⁴⁵ Sein Bedauern über die letzten erlegten Bären und Wölfe liegt nicht darin begründet, dass diese Tiere ausgerottet worden sind, sondern weil es diese Tiere seither nicht mehr zum schießen gibt. Auch wenn bei Waldschmidt die Handlung oft dominiert, so finden sich doch immer wieder Beschreibungen des Waldes. „Ein ungewöhnlich reichgesättigter, blauer Duft war über das schöne Waldgebirge ausgebreitet, eine Ruhe, ein Friede, ein Ernst, eine stille Feier, welche tief die Seel ergreifen mußte. – Vom Gipfel des Falken- steins tritt dem Besucher des Waldes ureigenste Schönheit, der Wald in großartiger Pracht entgegen. Feierlich ernst ist der Anblick der weithin gedehnten, schiefen Flächen des Rachel, Lusen, Dreisessel, Arber, überdeckt in ihrer ganzen Länge und von der Sohle bis zum Scheitel mit dunklem, starrem Walde – unabsehbarem Walde, so weit das Auge reicht nach rechts und nach links, nichts als Wald, nur einmal dort eine Lichtung, nicht groß genug, seine Ganzheit zu unterbrechen, nur geeignet, die Wucht seiner Masse noch deutlicher empfinden zu lassen.“⁴⁶ In Waldschmidts Erzählungen, die gerne von der Pracht des Waldgebirges schwärmen, fungiert der Wald oft als abenteuerli- ches Jagdrevier oder schlicht als dramatische Kulisse.

Sicher könnte man eine ganze Reihe weiterer Autoren in die Analyse des literarisch ausgestalteten Waldbildes des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit einbeziehen. So zum Beispiel den als Dichter des Böhmerwaldes apostrophierten Karel Kloster- mann (1848 – 1923), der den Böhmerwald in seinen Roma- nen und Erzählungen zu beiden Seiten der Grenze in einer realistisch-naturalistischen Weise schildert und die Bewohner des Waldes einfühlsam mit einbezieht. Bereits seine frühen, mittlerweile ins Deutsche übersetzten Romane aus den 1890er Jahren, beispielsweise „Ze světa lesních samot“ („Aus der Welt der Waldeinsamkeit“) oder „V ráji šumavském“ („Im Böhmer- waldparadies“), widmen sich ausführlich dem Wald. Trotz aller Popularität der skizzierten Schriften von Klostermann, Waldschmidt oder Stifter, ist das literarisch gestaltete Bild des Bayerischen Waldes, sei es in einer realistisch-naturalistischen oder schwärmerischen Weise, sei es als stimmungsvolles Bild der menschlichen Seele oder als Gegenentwurf zu einer städtischen Lebensweise, durchgehend einer intellektuell-bildungsbürgerli- chen Sichtweise auf den Wald verpflichtet.

⁴³ Adalbert Stifter: Der Hochwald 1841. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1. Wiesbaden o. J., S. 163 – 248, hier S. 166 – 167.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 204.

⁴⁵ Maximilian Schmidt genannt Waldschmidt: Glasmacherleut'. Erzählung/Kulturbild (1869), S. 25. Zit. nach http://www.chrkoenig.de/schmidt/schmidt_glasmacherleut.html – Zugriff am 12.9.2010.

⁴⁶ Ebd., S. 52.

„da nahm er die Axt und ging hinaus in den Wald“ – sagenhafte Geschichten

Wie sieht es mit dem Waldbild der einfachen Leute aus? Franz Xaver von Schönwerth (1810 – 1886) ist einer der frühesten Forscher, der sein Augenmerk auf die populären Erzählungen im östlichen Bayern gerichtet hat und seine Ergebnisse in dem dreibändigen Werk „Aus der Oberpfalz – Sitten und Sagen“ (1857 – 1859) veröffentlicht hat. Kein geringerer als Jacob Grimm (1785 – 1863) schrieb darüber: „Nirgendwo in ganz Deutschland ist umsichtiger, voller und mit so leisem Gehör gesammelt worden.“⁴⁷ Das ist ein dickes Lob aus berufenem Munde. Dabei ging Grimms Wertschätzung noch weiter, denn er soll gegenüber dem bayerischen König Maximilian II. (1811 – 1864) geäußert haben: „Wenn Einer da ist, der mich dereinst ersetzen kann, so ist es Schönwerth!“⁴⁸ Schönwerth blieb jedoch in München und betrieb von dort aus auch weiterhin seine Forschungen über jenen Landstrich im östlichen Bayern, in dem er 1810 zur Welt gekommen und aufgewachsen war.

Schönwerth glaubte, dass diese Region vor etwa 1000 Jahren noch weitgehend bewaldet gewesen sei, und dass darin „die Germanen wohnten“⁴⁹. Während die aufgeklärten Gelehrten seiner Zeit die Erzählungen der einfachen Bevölkerung als dummes oder abergläubisches Geschwätz missachteten, hatte Jacob Grimm in seiner „Deutschen Mythologie“ (1835) nachzuweisen versucht, dass es sich bei vielen mündlich tradierten Erzählungen der breiten ländlichen Bevölkerung um Überreste aus germanischer Zeit handelt. Von dieser Vorstellung waren viele Zeitgenossen im Zuge des erwachenden deutschen Nationalbewusstseins fasziniert. Jedoch basierte die Grundannahme der Brüder Grimm und von Schönwerth, dass die von ihnen ausgezeichneten Erzählungen bis in die germanische Zeit zurückreichen, auf bis heute unbewiesenen Kontinuitätsvermutungen.⁵⁰

Doch welches Bild des Waldes vermittelt sich, wenn man die von Schönwerth gesammelten populären Erzählungen genauer betrachtet. Dabei überrascht zunächst, dass der Wald durch eine ganze Reihe numinoser Gestalten bevölkert ist. Dazu gehört der „Hoymann“, der seinen Namen davon trägt, dass er laute Rufe wie „hoy, hoy – ha hay – ho ho“⁵¹ ausstößt. Dieser wird als großer, mitunter sogar riesenhafter Mann beschrieben, der einen Scheibenhut auf dem Kopf trägt, den immer selben Weg

geht, mitunter sogar auf den Baumwipfeln dahinschreitet oder sich entlang des Waldsaumes bewegt. Lässt man ihn ungestört, hat man nichts zu befürchten, sonst kann er sehr ungemütlich werden. „Die Leute halten ihn für den Teufel – [...] – auch für eine Arme Seele, die nicht zum Erlösen ist, oder einen verwunschenen Geist.“⁵² Die Gestalt wird von der Bevölkerung selbst also primär christlich gedeutet. Aufschlussreicher noch als dieses Deutungsmuster ist vielfach der Kontext, in dem der Hoymann in Erscheinung tritt. „Ihrer Drey aus Bärnau, sie leben noch, gingen Nachts auf das Holzstehlen und nahmen ein Mädchen mit zum Aufpassen. Sie fangen an, eine Buche abzusägen, und wie sie in Mitte der Arbeit sind, kommt das Mädchen gelauften und meldet, vom Berge da oben komme Etwas herunter. Die Männer aber richten sich zum Kampfe. Da hörten sie das Geschrey: Hemoann, Hemoann, immer näher kommen, sie schauen auf und sehen einen Mann, so groß wie ein Baum, den Berg in Riesenschritten, von denen Einer gleich zehn der Irigen war, herniedersteigen. Er trug einen Stecken. Gehen hörte man ihn nicht. Seine Kleider waren weiß und schwarz gescheckt, und Hosen und Goller wie zusammengenäht. Das Gesicht konnten sie nicht unterscheiden. Als er auf sie zutrat und keine Antwort erhielt – der Schrecken hatte sie gelähmt – ging er rechts ab, immerfort schreyend. – Die Furcht trieb die Diebe noch in derselben Winternacht nach Hause.“⁵³ In den Erzählungen wird jedoch auch von zwergenhaften Gestalten berichtet, die einem im Wald begegnen können. So hatte beispielsweise ein armer Weber „gar nichts mehr zu essen; da nahm er die Axt und ging hinaus in den Wald, um Holz zu stehlen, an eine wegen Geisterspuckes verrufene Stelle, um desto sicherer zu seyn. Da traf er aber auf einen grün gekleideten Zwerg“⁵⁴. Der Zwerg gibt dem Weber zu verstehen, dass wenn er seinen Namen errate, würden ihm all seine Schätze gehören. Ähnlich wie bei „Rumpelstilzchen“ erlauscht die fromme Frau des Webers den Namen des Zwerges.⁵⁵ Als sie an Stelle ihres Mannes den Namen „Spitzbartl“ ausspricht, wird dieser erlöst und es „flog eine weisse Taube von der Stelle auf, wo so eben der Zwerg gestanden hatte, und der Felsen spaltete sich und ließ das Geld erscheinen“⁵⁶. Von eher zwergenhafter Gestalt sind auch die relativ häufig erwähnten „Holzfräulein“ oder „Moosweiblein“, die entweder am ganzen Körper behaart sind oder ein Gewand aus Bartflechte tragen. Sie „gelten als Arme Seelen, welche von den Holzhetzern gar oft gehetzt, gefangen und zerrissen werden“⁵⁷. Sie können aber auch gerettet werden. „Ferner wenn ein Baum gefällt wird, haut man drey Kreuze in den Stock. Wenn nämlich der wilde Jäger jagt

⁴⁷ Literarisches Centralblatt für Deutschland, hg. von Friedrich Zarncke, Nr. 21, 22.5.1858, S. 366 – 367.

⁴⁸ Hans Weinger: Legenden von Christus dem Herrn und Sanct Peter. Aus dem Munde des bayerischen Volkes. In: Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung, 1865, Nr. 241, S. 822, Sp. 1.

⁴⁹ Fr[anz Xaver] Schönwerth: Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen. Bd. 2. Augsburg 1858, S. 38 – 40, hier S. 39.

⁵⁰ Vgl. Wolfgang Brückner: Denkmusterkritik: Volksmythos, Urzeitwahn und Kulturideologien. In: Uwe Puschner/Georg Ulrich Großmann (Hg.): Völkisch und national. Zur Aktualität alter Denkmuster im 21. Jahrhundert. Darmstadt 2009 (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 29), S. 15 – 30.

⁵¹ Schönwerth (wie Anm. 49), S. 342.

⁵² Ebd., S. 343. Schönwerth vermutete dagegen hinter dem „Hoymann“ Wodan oder Freyr. Vgl. ebd., S. 346.

⁵³ Ebd., S. 348 – 349.

⁵⁴ Ebd., S. 353.

⁵⁵ Vgl. Lutz Röhrich: Name des Unholds. In: Enzyklopädie des Märchens (wie Anm. 18), Bd. 9. Berlin/New York 1999, Sp. 1164 – 1175.

⁵⁶ Schönwerth: Aus der Oberpfalz (wie Anm. 49), S. 354 – 355.

⁵⁷ Ebd., S. 359.

und auf ein Holzweibl stößt, so jagt er ihr nach und zerreißt sie. Können sich die armen Weiblein auf ihrer Flucht auf einen so bezeichneten Stock setzen, vermag der Teufel nichts mehr gegen sie.“⁵⁸

Es ist kein romantisch verklärter schöner Wald oder ein mythologischer märchenhafter Zauberwald, der uns in den Erzählungen der breiten Bevölkerung bei Schönwerth entgegentritt. Der Wald wird in seiner Beschaffenheit oder ästhetischen Qualität nicht ausführlich beschrieben, sondern eher beiläufig als ein Raum erwähnt, den man bei verschiedenen Tätigkeiten durchqueren muss oder in dem gearbeitet wird. Eher nüchtern entsteht das Bild eines Nutzwaldes, in dem jedoch eine Reihe bemerkenswerter sagenhafter Gestalten ihr zu Hause haben. Bei diesen handelt es sich häufig um Schreckgestalten, hinter denen sich Arme Seelen oder der Teufel verbergen, die gleichsam als Hüter des Waldes auftreten und so etwas wie einen religiös-numinosen Schutz bilden. Ihre Kontrahenten sind Holzfrevler, bei denen es sich oft um arme Leute handelt, die im Holzdiebstahl einen letzten Ausweg sehen, obwohl ihnen harte Strafen drohen. Dieses Spannungsverhältnis durchzieht das Waldbild vieler populärer Erzählungen. Dagegen mag es überraschen, dass von den Tieren des Waldes in den Erzählungen so gut wie nichts zu hören ist und von diesen offensichtlich weder eine besondere Faszination, noch ein großes Erschrecken ausgeht. Gänzlich anders als in den grimmschen „Kinder- und Hausmärchen“ taucht zum Beispiel der Wolf in keinerlei Form als Schreckgestalt auf.

Wie aber sieht das Bild des Waldes in der jüngeren Überlieferung des Bayerischen Waldes aus? Von vereinzelt Aufzeichnungen abgesehen, setzte im südlichen Teil des Bayerischen Waldes das Sammeln von tradierten Märchen und Sagen, den sogenannten „Sogmandl“, erst nach 1900 ein.⁵⁹ Von einer systematischen Dokumentation kann sogar erst bei Reinhard Haller die Rede sein, der seit den frühen 1960er Jahren Erzählungen zusammentrug und allein bis 1978 noch mehr als 2.146 Erzählungen festhalten konnte.⁶⁰ Sachkundig und wohl reflektiert erfährt man bei Haller erstmals Genaueres über die Gewährspersonen, obwohl auch für ihn der eigentliche Erzählvorgang und der Kontext des Erzählens nur bedingt erfassbar waren.⁶¹ Exemplarisch sei der Blick auf die „Frauenauer Sagen“ (2002) gelenkt, die Haller von 1974 bis 1997 in der rund 3000 Einwohner zählenden Gemeinde gesammelt hat, die durch verschiedene Formen der Glasverarbeitung ein industrialisiertes Gepräge auf-

weist.⁶² Befragt worden sind 107 Personen, von denen 47 Sagen zu erzählen vermochten. Der Wald spielt in 23 der insgesamt 234 Erzählungen eine gewisse Bedeutung.

Analysiert man die Motive, die im Zusammenhang mit dem Wald genannt werden, so steht die Irrwurzel, die einem die Orientierung raubt, an erster Stelle. So erging es beispielsweise dem Glaskugler Karl Wirsich, der sich zu Holzarbeiten im Wald mit einem Mann aus Bärnzell verabredet hatte. Doch Wirsich tritt versehentlich auf besagte Wurzel, so dass ihm alles fremd vorkommt. Wider Willen umschreitet er dreimal den Hollerriegel und kann sich erst wieder orientieren, als er die Axtschläge des Mannes aus Bärnzell vernimmt.⁶³ Ähnlich ergeht es in den Erzählungen auch anderen Personen, die auf die gefürchtete Irrwurzel treten. Ein weiteres wichtiges Motiv ist der Holzdiebstahl. So wird von der Familie Maurer von Reifberg erzählt, wie beim Mittagessen plötzlich der Großvater vom Tisch aufspringt und in den Wald eilt, um den dort festgebannten Holzdieb zu stellen, den er dann aber ungestraft in die Freiheit entlässt.⁶⁴ Ganz ähnlich handelt ein Bauer, der in der Thomas-Nacht (21. Dezember) in seinem Schwarzbuch zwei Holzdiebe entdeckt und diese sofort festbannt. Erst am nächsten Tag geht er zu den Holzdieben in den Wald, denen er, weil bald Weihnachten ist, das Kufenholz für einen Zugschlitten schenkt.⁶⁵ Neben den Holzdieben tauchen auch Wilderer in den Erzählungen auf. So will Otto Sedlmeier aus Oberlüftenegg am Karfreitag im Wald Hasen jagen, aber so viele er auch sieht, er trifft keinen einzigen, im Gegenteil dringen diese auch noch auf ihn ein, weshalb er es fortan unterlässt, am Karfreitag zu wildern.⁶⁶ Ähnlich gelagert ist der Fall eines Wilderers, der in der Mettennacht zum Hasenpassen geht, da in der Heiligen Nacht traditionell von den Jägern das „Christkindl angeschossen“ wird und somit kein Jäger zu fürchten ist. Doch statt der erhofften Hasen stürmt zu seinem Schreck ein mysteriöses Pferd daher.⁶⁷ Einen weiteren Themenkomplex bilden Arme Seelen und geisterhafte Gestalten. So weiß eine Erzählerin davon zu berichten, wie ihre Großmutter am Allerseelentag Baumrinden aus dem Wald holte und dabei ein beinahe am ganzen Körper schwarz gefärbtes „Weiberl“ entdeckte. Es handelte sich dabei, so die Interpretation der Erzählerin, um den Geist eines Holzarbeiters, dessen Seele noch hätte gerettet werden können, wenn die Großmutter in diesem Augenblick nicht gekniffen hätte.⁶⁸ Erfolgreicher war eine arme Frau aus Flanitz, die in den 1930er Jahren im Wald mit zwei Kindern zum Beerensuchen unterwegs war, aber kaum etwas finden konnte. Als sie jedoch die

⁵⁸ Ebd., S. 360–361.

⁵⁹ Vgl. M[ichael] Waltinger: Niederbayerische Sagen u.s.w. Gesammelt und wiedererzählt. (1. Aufl. 1901) 2. Aufl. Straubing 1927; Gustav Jungbauer (Hg.): Böhmerwald-Sagen. Jena 1924; Emmi Böck (Hg.): Sagen aus Niederbayern. Regensburg 1977.

⁶⁰ Vgl. Reinhard Haller: Grünhütl. Teufelssagen aus dem Bayerischen Wald. Mit Illustrationen von Josef Fruth. Grafenau 1978, S. 7.

⁶¹ Vgl. ebd.; Reinhard Haller: Baamlange Sogmandl. Volksmärchen aus dem Bayerischen Wald. Illustration von Josef Fruth. Grafenau 1984.

⁶² Vgl. Reinhard Haller: Frauenauer Sagen. Erzählen im Bayerischen Wald. Münster [u. a.] 2002 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 32).

⁶³ Vgl. ebd., S. 34, Nr. 3. Ähnlich auch Nr. 41, 42, 138, 161 und 194.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 39, Nr. 13.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 61–62, Nr. 50.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 34–35, Nr. 5.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 68–69, Nr. 65.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 79, Nr. 90.

magere Ausbeute am nächsten Tag nach Zwiesel tragen wollte, war ihr Korb randvoll mit fast kirschgroßen Beeren, was ihr Mann dahingehend deutete, dass dies der Waldschrat gewesen sein müsse, der schon öfters armen Leuten geholfen habe.⁶⁹

In der Zusammenschau lässt sich festhalten, dass der Wald in den Erzählungen aus Frauenau und Umgebung keine herausragende Bedeutung besitzt und keine ganz spezifische lokale oder regionale Ausprägung aufweist. Der Wald wird eher beiläufig als Handlungsraum erwähnt, nicht aber in seiner Bedeutung für die Region hervorgehoben oder in seiner Schönheit gepriesen. Thematisch kreisen die Erzählungen vor allem um die alptraumhafte Vorstellung vom Verirren im Wald, um Holzdiebstahl und Wilderei. Bei den beiden letzten Delikten überrascht der milde Umgang mit den Frevlern. Obwohl durch sie die rechtliche Ordnung für die (gemeinschaftliche) Nutzung des Waldes in Frage gestellt wird, werden die Holzdiebe und Wilderer nur erschreckt und vor einem erneuten Vergehen gewarnt. Wobei das eigentliche Delikt mitunter primär darin bestand, dass die christliche Feiertagsordnung und die damit verbundene Arbeitsruhe missachtet worden ist. Der armen Bevölkerung, die in ihrer Notlage wildert oder Holz stiehlt, wird in diesem Zusammenhang Verständnis, mitunter sogar unverhohlene Sympathie entgegen gebracht. Bevölkert wird der Wald nicht von Räubern oder gefährlichen Tieren, sondern von numinosen Gestalten, die häufig bei einem frevelhaften Umgang mit dem Wald oder den Tieren des Waldes schützend in Aktion treten und von den Erzählern meist christlich gedeutet werden. Allerdings spiegeln die von Haller erhobenen Erzählungen kein aktuelles Waldbild, sondern das eher nüchterne Bild eines Nutzwaldes, wie es in ähnlicher Form auch schon in den von Schönwerth aufgezeichneten Erzählungen zu finden ist.

Die im 19. und 20. Jahrhundert empirisch erhobenen populären Erzählungen aus der Region des Bayerischen Waldes stehen in einem bemerkenswerten Kontrast zum Bild des Waldes in den grimmschen „Kinder- und Hausmärchen“ und den literarisch geformten Erzählungen. Weder werden der Wald oder seine Bewohner mythologisch oder schwärmerisch überhöht, noch dient der Wald als städtischer Projektionsraum, noch fungiert er als Kulisse oder als Medium zur Dramatisierung von Handlung. In der mündlichen Überlieferung der breiten Bevölkerung ist nichts von der Faszination des „Urwaldes“ zu spüren und die reißerischen Waldtiere (Bär, Wolf, Luchs) treten so gut wie nicht in Erscheinung. Dafür ist von Holzfrevlern und Wilddieben die Rede, von numinosen Gestalten und Armen Seelen, die solche Freveltaten ahnden und es wird von Waldarbeit und vom Verirren im Wald erzählt. Insofern korrespondiert das literarisch geformte Bild des Waldes als bürgerlich-intellektuelle

Projektionsfläche nur bedingt mit dem eher nüchternen Bild eines Nutzwaldes populärer Erzählungen der breiten Bevölkerung. Die Wahrnehmung des Waldes ist unterschiedlich perspektiviert und durchzieht selbst noch die Argumentation von Befürwortern oder Gegnern des Bayerischen Nationalparks mit seinem Konzept, die „Natur Natur sein [zu] lassen“⁷⁰.

Vom „Grenzwald“ zum „grünen Dach“ Mitteleuropas

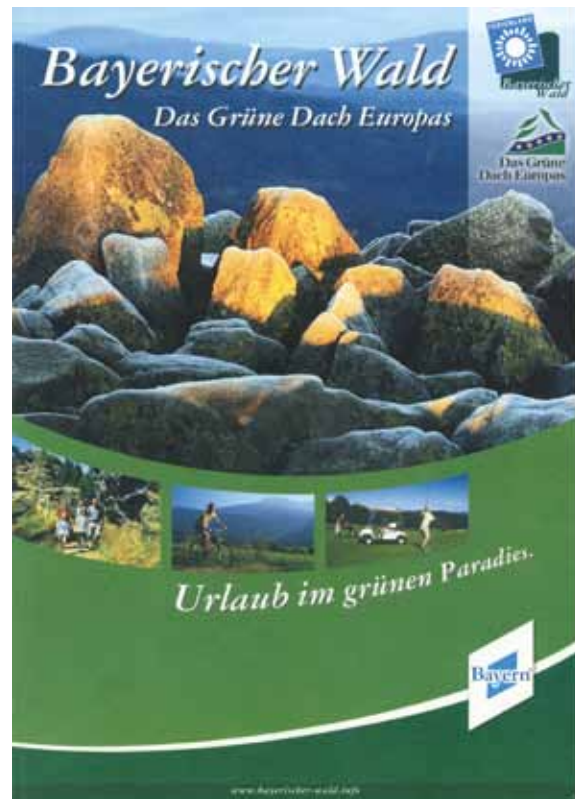


Abb. 4 Werbeprospekt von 2005.

Kaum zur Sprache kam bisher die starke Ideologisierung des Waldes, dessen Umwertung zum germanischen oder zum deutschen Wald⁷¹, wie dies in den erwähnten Urwalddiskursen und der Mythologisierung bestimmter Erzählfiguren angeklungen ist. Ausgeblendet blieb auch der Grenzwald, als der Bayerische Wald nach dem Ersten Weltkrieg zu einer Grenzregion gegenüber der neu gegründeten Tschechoslowakei geworden war. In Abwehr gegen die sogenannte ‚slawische Gefahr‘ erfuhren die Region und der Wald eine patriotische Heimatpflege.⁷²

⁷⁰ Hans Bibelriether: Herzlich willkommen. In: Adalbert Pongratz: Der Nationalpark Bayerischer Wald. Eröffnet am 7. Oktober 1970. Erweitert am 1. August 1997. Eine Einführung für Nationalparkbesucher. Grafenau 1998, S. 7.

⁷¹ Vgl. Albrecht Lehmann: Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald. Reinbek 1999; Albrecht Lehmann/Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas. Berlin/Hamburg 2000.

⁷² Vgl. Jörg Haller: „Wald Heil!“ Der Bayerische Wald-Verein und die kulturelle Entwicklung der ostbayerischen Grenzregion 1883 bis 1945. Grafenau 1995 (= Regensburger Schriften zur Volkskunde, Bd. 11), hier bes. S. 366–368; vgl. Daniel Drascek: Ostbayern im kulturellen Transformationsprozess. Von der Grenzregion zum Osten Europas zur Region in der Mitte Europas. In: Helmut Groschwitz (Hg.): Ostbayern. Ein Begriff in der Diskussion. Regensburg 2008, S. 47–63, hier bes. S. 53–57.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 144, Nr. 230.

Engagiert daran beteiligt war der 1883 gegründete Bayerische Wald-Verein, der seine neue Zielsetzung im Neujahrsgruß 1931 folgendermaßen zum Ausdruck brachte: „Früher war der Bayerische Waldverein nicht viel mehr als eine Vereinigung naturliebender Wanderer. Die Zeiten sind vorbei: Heute ist er zum Schutz- und Trutzbund für alle deutschen Belange der bayerischen Ostmark geworden.“⁷³ Auch der Fremdenverkehr wurde verstärkt in den Dienst des Vaterlandes eingespannt. Die Berghäuser der Waldvereine wurden als „Bollwerke gegen Osten“⁷⁴ verstanden und durch das Wandern in den Grenz-wäldern sollte der deutsche Gebietsanspruch gegenüber dem Nachbarn laufend symbolisch untermauert werden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg fiel schon bald der Eiserner Vorhang, so dass sich wenig am Gefühl änderte, in einer Region zu leben, in der die Welt in den Grenz-wäldern zu Ende ist. So schrieb die in den 1960/70er Jahren in Frauenau aufgewachsene Kulturwissenschaftlerin Katharina Eisch: „Zur Grenze, oben in den Grenz-wäldern dem alltäglichen Ansehen verborgen, führten keine Straßen – kaum in der Landschaft und noch weniger im Bewußtsein der Bevölkerung.“⁷⁵ Der durch die Grenze determinierte Erfahrungsraum und das entsprechende Waldbild löste sich nach dem Fall des Eisernen Vorhanges im Jahre 1989 allmählich auf. Immer häufiger war vom Wald in der Mitte Europas die Rede oder, wie es der Tourismusverband 1991 formulierte, von einem grenzüberschreitenden „grünen Dach Europas“. Hier deutet sich eine Umwertung des offiziellen Waldbildes an, zu der auch ökonomische und ökologische Diskurse beigetragen haben. Dazu gehören die Waldsterbensdebatte und die Gründung des Bayerischen Nationalparks vor vier Jahrzehnten mit den sich anschließenden Auseinandersetzungen um den ‚richtigen‘ Wald, wobei unterschiedlich codierte und kulturell tradierte Waldbilder teilweise heftig aufeinanderprallten.

So unterliegt das Waldbild einem laufenden kulturellen Wertewandel. Das Waldbild, wie es in populären Erzählungen des 19. und 20. Jahrhunderts ausmachbar war, in denen sich Vorstellungen der breiten Bevölkerung spiegeln, hat sich in den letzten Jahrzehnten teilweise sicher stark verändert. Aber auch der mythologische Zauberwald der grimmschen „Kinder- und Hausmärchen“ unterliegt durch deren Medialisierung laufenden Veränderungen. Das gilt beispielsweise für das Bild des Wolfes in der global außerordentlich erfolgreichen Märchenverfilmung „SimsalaGrimm“ (Sendestart 1999), in der ein Wolfskind sogar zum überzeugten Vegetarier mutiert und damit kaum mehr etwas mit dem Wolfsbild des eingangs skizzierten Rotkäppchen

Märchens zu tun hat.⁷⁶ Vielfach ist das heutige Bild des Waldes und seiner Tiere durch erfolgreiche Filmproduktionen oder die moderne Phantasiliteratur geprägt, beispielsweise durch Harry Potters magischen Zauberwald in der Nähe der Zaubererschule von Hogwarts, bewacht von dem Halbriesen Hagrid, damit die Schüler nicht unbedacht in den Wald gehen, in dem es von magischen Tieren und diabolischen Mächten wimmelt. Es sind Zentauren, Einhörner, Werwölfe und Riesenspinnen, die diesen magischen Wald bevölkern und entsprechende Waldbilder generieren. „Der Wald birgt viele Geheimnisse.“⁷⁷

Das gilt letztlich auch für den Bayerischen Wald, in dem, wenn man aktuellen Werbeschriften glauben darf, Bär, Wolf und Luchs die charakteristischen Waldbewohner darstellen. So erweist sich der Wald als eine Projektionsfläche von sich laufend verändernden kulturellen Wertvorstellungen und entsprechenden menschlichen Sehnsüchten oder Ängsten. Das ist kein homogenes Bild und das ist kein reales Bild. Im Gegenteil scheint es gerade die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit zu sein, die den Reiz des jeweils imaginierten Waldes für den Menschen mit seinen unterschiedlichen Bedürfnissen ausmacht.

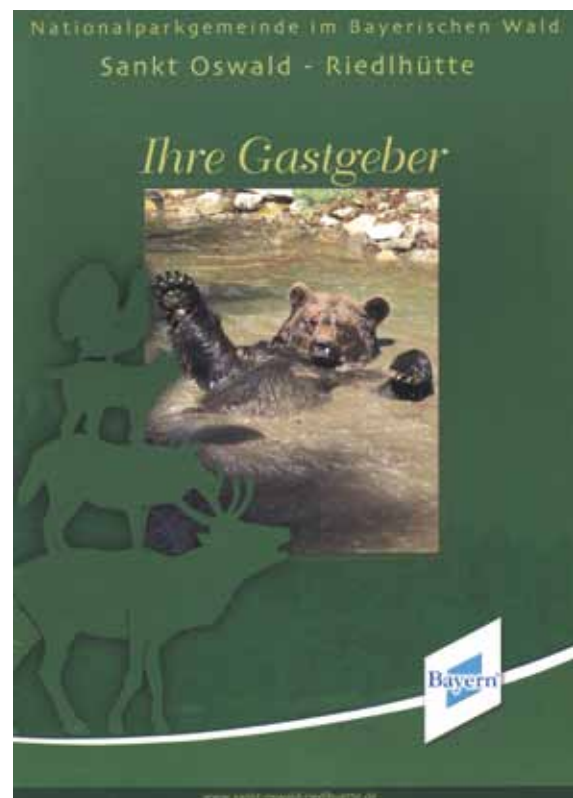


Abb. 5 Werbeprospekt von 2005.

⁷³ Der Bayerwald 1 (1931), S. 2–4. Zit. nach Haller: „Wald Heil!“ (wie Anm. 72), S. 198.

⁷⁴ Jörg Haller: „Bayerische Ostmark“. Geschichte einer künstlichen Region in den 20er und 30er Jahren. Manuskript. Sendereihe „Bayern – Land und Leute“. Bayerischer Rundfunk, Sendung am 16.5.1999, S. 8.

⁷⁵ Katharina Eisch: Grenze. Eine Ethnographie des bayerisch-böhmischen Grenzraums. München 1996 (= Bayerische Schriften zur Volkskunde, Bd. 5), S. 97.

⁷⁶ Vgl. Daniel Drascek: „SimsalaGrimm“. Zur Adaption und Modernisierung der Märchenwelt. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 97/2001, Heft 1, S. 79–89.

⁷⁷ Joanne K. Rowling: Harry Potter und der Stein der Weisen. (1. Aufl. 1997) Hamburg 2000, S. 276.

HELGE GERNDT

„Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben ...“

Waldwahrnehmung und Waldbewusstsein im Spiegel der Karikatur

Dieser Beitrag will sich dem Wald aus kulturwissenschaftlicher Perspektive nähern und – von Bildbeispielen ausgehend – eine Reihe von Betrachtungsaspekten skizzieren, die für das Gesamtphänomen „Wald“ wichtig erscheinen. Es geht um die Entwicklung knapper Thesen als Orientierungspunkte für eine vertiefte Diskussion über die soziokulturelle Bedeutung des Waldes. Wir fragen: Welche Rolle kommt dem menschlichen Bewusstsein in Geschichte und Gegenwart des Waldes zu?

welt. Oder schärfer formuliert: Zivilisation vernichtet die Natur. Sobald wir diesen Gedanken erwägen, hören wir die Uhr ticken. Der ungarische Karikaturist Jenő Dallos zeigt uns: Es ist Viertel vor zwölf. – *Noch* aber gibt es Wald.

Die Geschichte des Waldes ist älter als die des Menschen. Die biologische Evolution hat, seit der *Homo sapiens* existiert, auch eine kulturgeschichtliche Komponente. Von diesem Beginn an sind natürliche und kulturelle Aspekte in der Waldentwicklung eng miteinander verzahnt. Darum muss zum Beispiel die pflanzenökologische Erforschung des Waldes berücksichtigen wann, wo und inwiefern menschliches Denken und Handeln das Waldleben beeinflusst (hat). Ein Kulturwissenschaftler muss wiederum fragen, was die natürliche Umwelt etwa für Geist und Gemüt der Menschen bedeutet und weiter, was sich daraus für den menschlichen Umgang mit dem Wald ergibt. Die Gegebenheiten der Natur sind die Grundbedingungen des kulturellen Handelns, und umgekehrt färbt schon das natürliche Sehen, unser Blick, weil er durch Tradition und Gewohnheiten geprägt ist, den Wald kulturell ein. So gesehen ist Natur, die wir wahrnehmen, immer ein Kulturprodukt.

Unstreitig ist der Wald von der Sache her ein natürliches Objekt: eine zusammenhängende mit hochstämmigen Bäumen bestandene Fläche. Doch erst im Kopf eines Subjekts wird er zu einem Gegenstand, der betrachtet werden kann. Kulturelle Fragen haben mit unseren Bildern im Kopf zu tun, die unsere Zielvorstellungen und Handlungen leiten. Da jeder von uns, unter anderem aufgrund eigener Wald-Erfahrungen, seine eigenen Bilder von Wäldern im Kopf hat, können wir die kollektiven Waldbilder nie exakt erschließen. Gleichwohl müssen wir von ihnen sprechen und zum Beispiel danach fragen, wie sie auf die äußere Realität zurückwirken.

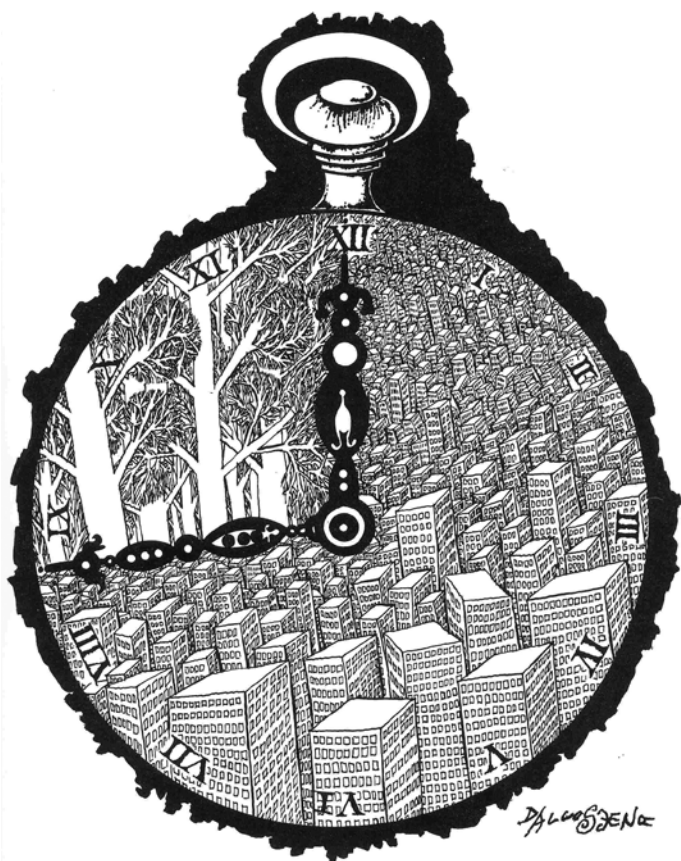


Abb. 1 Jenő Dallos.

Eine Taschenuhr (Abb. 1) demonstriert, dass der geschichtliche Zeitablauf den natürlichen Raum verändert. Unser Lebensraum, das ist die begrenzte Oberfläche der Erde. Je stärker sich die Städte ausbreiten, umso weniger Platz bleibt für den Wald übrig. Der kulturelle Fortschritt verwandelt die natürliche Um-

Annäherungen



„Na endlich, die Regierung unternimmt etwas gegen den sauren Regen!“

Abb. 2 Horst Haitzinger (1982).

Das Phänomen „Wald“:

Als man in Deutschland den sauren Regen entdeckte und allenthalben vom Waldsterben zu sprechen begann, erschien 1982 eine Zeichnung von Horst Haitzinger (Abb. 2), auf der die sterbenden Bäume durch Regenschirme geschützt werden. Das Bild wurde in einer Zeitung veröffentlicht und ist, wie die meisten Karikaturen, ein gesellschaftspolitischer Kommentar in visualisierter Form. Ein Karikaturist sieht schärfer hin als wir es normalerweise tun und akzentuiert die gesellschaftskritischen Problemlagen. Er lässt seine Bildfantasie schweifen und spitzt seine Gedanken bildlich derart zu, dass wir die gezeichnete Waldsituation befremdlich und komisch empfinden.

Alles, was wir wahrnehmen, und vieles, was wir denken, wird in unserem Bewusstsein zu einem Bild. Haitzingers Zeichnung besitzt einen politischen Akzent, indem sie die Lethargie und die Unzulänglichkeit der Verantwortlichen gegenüber dem Wald kritisch wiedergibt. Solche imaginierten Bilder sind kulturabhängig. Eine Bildkomposition wie diese, die in Deutschland Schmunzeln oder Nachdenken, bei manchen Betrachtern vielleicht auch Ärger auslöst, kann in ganz anderen Regionen, wo das „Waldsterben“ kein Begriff ist oder wo man keine Regenschirme kennt, völlig unverständlich sein.

Wir halten fest: These 1 – *Bildwahrnehmung*.

Der Wald begegnet uns nicht nur in der freien Natur als ein reales Objekt. Wir nehmen das Phänomen „Wald“ auch als Bild-

darstellung wahr: auf Gemälden oder Fotografien, als Idylle oder Karikatur. Deren Betrachtung ruft in unseren Köpfen subjektive oder kollektive Wald-Vorstellungen wach. Solche inneren Bilder nun sind im alltäglichen Leben keineswegs weniger bedeutsam als es die gegenständliche Umwelt ist, in der der Wald einen Erholungsraum und z. B. für Haus- oder Schiffbau, oder als Feuerholz einer Glasfabrik, eine nutzbare Ressource darstellt.

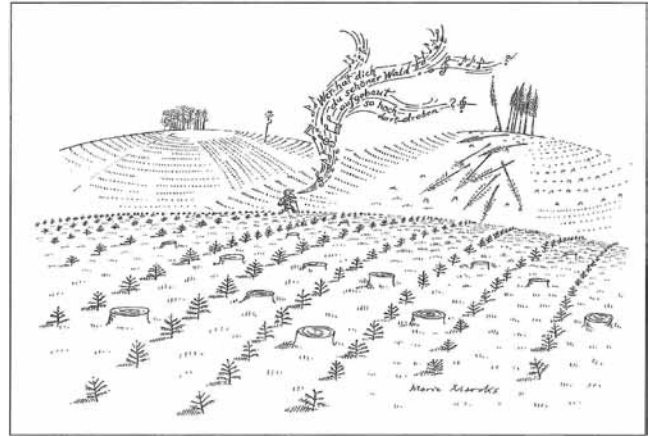


Abb. 3 Marie Marcks: *Schöner Wald* (1968).

Der Wald als Mythos.

Auf der Abbildung 3 schreitet ein munterer Wanderer, dem Schöpfer des Waldes sein Loblied schmetternd, durch eine abgeholzte Welt. Marie Marcks zitiert (minimal „zersungen“) Eichendorffs gefühlvolles Lied von 1810: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben...“. In dieser abgeholzten Umgebung wirkt das komisch. Aus dem Liedtext wie auch aus Mendelssohn-Bartholdys Melodie strömt der Geist der Romantik. Unsere heutige Waldvorstellung, die meist schon in früher Kindheit durch das Märchenerzählen geprägt wurde, ist romantischen Traditionen verpflichtet. Das gilt auch für die *Vision* des Waldes als ein Spiegel und Resonanzraum der Seele, wie sie seit rund zwei Jahrhunderten in unzähligen Liedern und Gedichten, Romanen und Gemälden beschworen wird.

Nicht etwa nur der Waldesrand, die Grenze zwischen einer offenen Welt und einem schwer zugänglichen Gebiet, ist Bestandteil einer mythischen Topologie, sondern auch die *Tiefe* des Waldes, in der im Mittelalter ‚Wilde Leute‘ und Geister hausten und die mit Verwandlungen lockend drohte: wo zum Beispiel Wölfe zu Werwölfen, Riesen zu Räubern und Mörder zu Sumpfgespinnern wurden. Der Sagenwald ist eine mythisch befrachtete Realität. Bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde (vom Journalisten und Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl) behauptet, dass dem Wald in Deutschland eine die Mentalität und die Kultur prägende Bedeutung zukomme. Die Deutschen seien eine „Waldnation“. In Riehls Spuren postulierte im 20. Jahrhundert der Nationalsozialismus, dass „deutsch-völkische Kultur“ ohne Wald nicht vorstellbar sei.

These 2 – Romantisches Erbe.

Für die Deutschen ist der Wald seit der Romantik stärker als für andere Völker ein Mythos. Unser mit mythischen Bildern durchsetztes Waldbewusstsein floss aus Literatur, bildender Kunst und Musik in die Allgemeinbildung. Es äußert sich bis heute in politischen Statements, in Alltagsgesprächen und alltäglichen Verhaltensweisen, in Liedern, Waldfesten oder Waldspaziergängen. Darin spiegeln sich guten Teils nostalgische Sehnsüchte; so erscheint das Engagement zum Beispiel für Umweltorganisationen wie Robin Wood stark durch Gefühle bestimmt und nicht immer nur das Ergebnis nüchterner Sachentscheidungen.



Abb. 4 Rafal Oblinski (2002).

Der Wald als Symbol.

Im Herbst 2002 hat sich eine Titelgeschichte des „Spiegel“ (Abb. 4) mit dem Reformbedarf in der Gesellschaft befasst, der auch heute noch aktuell ist (z. B. im Bildungs- und Gesundheitswesen), und auf dem Umschlag der Zeitschrift die Blockierung von Reformvorhaben, die hartnäckige Verteidigung des Status quo, mit dem Abschnüren eines Baums durch

Parteien und Verbände symbolisiert. Das Schicksal von Mensch und Gesellschaft scheint in einer tief verankerten Vorstellung dem Schicksal von Wald und Baum zu gleichen. Der Wald setzt sich aus vielen einzelnen Bäumen zusammen, und zum Baum empfinden die Menschen nicht selten eine magische Beziehung. Man sagt: stirbt der Baum, so stirbt auch der Mensch, das heißt hier – im Spiegel-Kontext – die bundesrepublikanische Gesellschaft.

Der Wald steht als lebendiger Organismus für ein intaktes, ursprüngliches Gesellschaftsleben, für eine Schicksalsgemeinschaft. Doch Symbole und ihre Bedeutung verändern sich. In der Gegenwart können wir überdies eine Globalisierung der Symbolik beobachten, so wenn im übernationalen Wertesystem zum Beispiel das offene Meer oder die uns herausfordernde Bergwelt modern erscheinen, der Wald dagegen als alteuropäisch-konservativ. Wer will, könnte die Verlagerung des sinnbildlichen Gehalts des Waldes auf einen Baum, wie sie im Spiegeltitelbild erscheint, auch quasi als einen Reflex des Individualisierungsprozesses in der Moderne begreifen.

These 3 – Bedeutungsgehalte.

Der Symbolgehalt des Waldes ist ein höchst differenzierter Sinnkomplex, der sich regional unterscheidet und zeitlichem Wandel unterliegt. Die in der Gegenwart vorherrschende Waldsymbolik gründet unseren Umgang mit den natürlichen Waldbeständen. Solange der Wald im europäischen Kollektivbewusstsein etwas Heiliges repräsentiert hat oder heute etwas

Schönes darstellt, also ästhetische Werte transportiert, stellt kaum jemand seine Notwendigkeit in Frage. Sobald aber säkulare oder materialistische Einstellungen die Oberhand gewinnen, wird er rasch einer wirtschaftlichen Verwertung unterworfen.

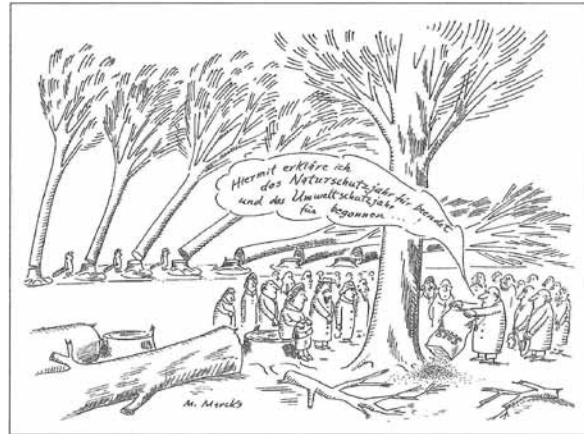


Abb. 5 Marie Marcks: Feierliche Einweihung (1971).

Wald und Gewohnheit.

Eine Karikatur von Marie Marcks (Abb. 5) glossiert gesellschaftliche Rituale. Auf die Feier des Naturschutzjahrs folgt die des Umweltschutzjahrs. Doch faktisch werden, wie das Bild zeigt, die proklamierten Ziele konterkariert: was zu schützen wäre, wird reihenweise gefällt, und was dann noch übrig bleibt, mit massiver Salzdüngung „beglückt“. Die traditionelle Rhythmisierung des Alltags mittels Brauch- und Festtagen ist in jüngerer Zeit durch so viele Gedenkfeiern des „schlechten Gewissens“ – z. B. auch einen Tag des Baumes – aufgebläht worden, dass das Gedenken sich zu einer sinnentleerten Phrase abgenutzt hat.

Auch in früheren Zeiten wurde Wald bis zur Ausrottung gerodet, so dass für das Heilige nur noch ein Hain oder letztlich ein Baum übrig blieb. Generell wechseln die Sehgewohnheiten und sind in unterschiedlichen sozialen Gruppierungen verschieden: Städter sehen anders als Landbewohner und auch Männer anders als Frauen. Albrecht Lehmann hat zum Beispiel einen eher männlich-distanzierten, weiten Landschaftsblick (wie in den Bildern Caspar David Friedrichs) gegenüber einem weiblich-detaillierten Blick auf die Bodenpflanzen des Waldes unterscheiden wollen. Jedenfalls tragen wir alle auf Grund einer langen Künstler-Tradition Idealvorstellungen mit uns herum: die Sehnsuchtsprojektionen urwüchsigen Naturwaldes oder die Imaginationen von Waldatmosphäre, die mit typischen Geräuschen und einem spezifischen Verhältnis von Geräusch und Stille verbunden ist.

These 4 – Macht der Tradition.

Unsere Vorstellungen vom Wald sind der Macht kultureller Traditionen sowie kaum reflektierten Gewohnheiten unterworfen. Leibliche Walderfahrung tritt demgegenüber oft zurück.

Historische Entwicklungen und geistesgeschichtliche Urteile und Visionen wirken lange nach und überlagern sich; sie können wachsen und sich verstärken oder abstumpfen und verflachen. In geistesgeschichtlichen Strömungen hat sich die symbolische Überhöhung des Waldes manchmal zu einer Ideologie entwickelt, in der kollektive Waldbilder den Eiferern unterworfen wurden und in Einseitigkeiten erstarrt sind.

Differenzierungen



Umwandlung von nutzlosem Rohstoff in Veredelungsprodukte

Abb. 6 Horst Haitzinger (1987).

Der Wald als Wildnis.

In einem farbkraftigen Aquarell Horst Haitzingers (Abb. 6) fasziniert die wilde Schönheit des Urwalds. Sie wird hier durch den Fleischwolf der Industriekonzerne gedreht, um Naturschätze für anonyme Shareholder in Geld zu verwandeln. Eines unserer Sehnsuchtsbilder wird so zu schnödem Mammon verhackstückt. In unserem Bewusstsein repräsentiert der Wald – wie hier – häufig die Natur ganz allgemein. Die Natur bildet das unverzichtbare Rohstoffreservoir der Kulturentwicklung. Wirtschaftsrational betrachtet erscheint die Naturausbeutung unter dem Stichwort „Veredelung“ durchaus legitim. Doch mit dem Blick auf die Schönheit des Bildes spricht unser Gefühl entschieden gegen einen solchen Umwandlungsprozess.

Das Ursprüngliche ist seit der Romantik ein herausgehobener Wert, vergleichbar mit dem der Schöpfung im Mittelalter. Der ursprüngliche Wald ist Urwald, Natur pur sozusagen. „Wild“ – d.h. unbändig, rau, eigensinnig, unfreundlich – leitet sich etymologisch möglicherweise von Wald ab. Wie viel Wildnis braucht der Mensch? Der Begriff ist zugleich positiv und negativ besetzt. Die Wildnis erzeugt in uns ein Spannungsfeld, das uns zwischen Furcht und Ehrfurcht, Sehnsucht und Angst, Geborgenheit und Hilflosigkeit schwanken lässt. Darum sind auch die Gründe, sich in die Wildnis oder in den Wald zu begeben, individuell so verschieden und spiegeln unsere eigenen innersten Projektionen wider.

These 5 – Die „natürliche“ Bildvorstellung.

Der Wald als Wildnis erscheint uns Enkeln der Romantik als die „natürlichste“ Vorstellung des Waldes. Aber unsere positiven Konnotationen mit der Wildnis sind durchaus nicht selbstverständlich. Noch bis ins 18. Jahrhundert haben die Menschen die Wildnis in der Regel negativ bewertet; Wildnis stand für unberechenbar, grausam, ungezähmt, gesetzlos, unmoralisch, bedrohlich; sie war mit Angst besetzt und wurde gemieden. Die faszinierende, anziehende Wildnis ist ein historisches Produkt: eben eine Geistesfrucht von Aufklärung und Romantik.



Abb. 7 Marie Marcks: Waldbegehung (1981).

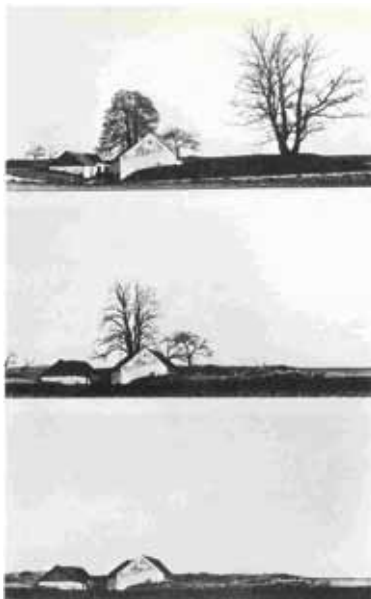
Der Wald als Forst.

Nicht etwa einen Waldspaziergang stellt Marie Marcks auf der Abbildung 7 vor Augen, sondern eine Waldbegehung. Die Waldbegehung ist keine Frucht der Romantik, sondern des aufklärten ökonomischen Denkens. Der Wald des Homo oeconomicus ist der Forst. Die systematische Waldbewirtschaftung dient in erster Linie der Holzproduktion, sie folgt dem Prinzip der Effektivität und schafft in ihrer Anpflanzungsform Gleichförmigkeit. Dort ist für die Menschen als sinnliche und kontemplative Wesen kein Platz. Gefühlvoller Liedgesang scheint uns mit einer Baumschulordnung unvereinbar.

Die Wunschbilder, die wir mit dem Wald verbinden, sind von sozialen Vorstellungen geprägt. Die Bevölkerungsmehrheit rückt heute Freizeitaktivitäten in den Vordergrund. Nach ihrer Meinung sollten Wälder eine wohlgeordnete Wildnis sein. Der typische Waldspaziergang in der Gegenwart, ob allein, in der Freundesgruppe oder mit der Familie, changiert zwischen der Erwartung ästhetisch-heimeliger Empfindungen und einem (zuvorderst durch Schulbesuch) naturwissenschaftlich gebildeten Blick in vielfältig modifizierter Form. Das Waldbewusstsein einer flexiblen Erlebnisgesellschaft kann wohl kaum einen bürokratisch geregelten Forst akzeptieren.

These 6 – Die „kultürliche“ Bildvorstellung.

Der Wald als Forst, die schematisch gepflanzte Baumschule, präsentiert sich als die extremste Form einer „kultürlichen“ Vorstellung des Waldes. Der kultivierte Wald ist aber genereller zu beschreiben: das ist ein pflegerisch betreuter Wald, der nicht ausschließlich nur den Maximen der Ökonomie unterliegen muss, sondern jenseits der Forstwirtschaft zum Beispiel auch eine Waldparklandschaft, eine gepflegte Wildnis, bedeuten kann.



Grün kaputt
Landschaft und Gärten der Deutschen

Abb. 8 Grün kaputt (1983).

Der Wald als Symptom.

1983 wurde in München eine kritische Fotoausstellung über „Landschaft und Gärten der Deutschen“ präsentiert. Der Katalogumschlag (Abb. 8) veranschaulichte die Grundthese der Ausstellungsmacher in einer dreiteiligen Bildfolge. Geradezu schlagartig – eins, zwei, drei – verschwinden die Bäume, geht „Grün kaputt“. Die fotografierte Wirklichkeit wirkt hier scharf wie eine Karikatur. Sie spitzt eine generelle Behauptung exemplarisch zu.

Das moderne Waldbewusstsein lässt sich von ökologischen Programmen kaum mehr trennen. Der „sterbende“ Wald war und ist zum Teil immer noch – zumindest in Deutschland (das Wort „Waldsterben“ wurde in die englische und französische Sprache übernommen) – die wirkungsvollste Metapher für die weltweite Umweltzerstörung. Inzwischen haben aber die Umweltprobleme im Bild von ölverschmierten Vögeln eine noch stärkere und anrühendere Verbildlichung gefunden. Die besondere Kraft, die in der Visu-

alisierung liegt, zeigt sich bei den großen Umweltorganisationen wie Greenpeace oder Robin Wood nicht zuletzt in dem vielfältigen kreativen Einsatz bildlicher Mittel bei ihren Protestaktionen.

These 7 – Visualisierung eines Verlusts.

Aus dem Blickwinkel des Natur- und Umweltschutzes ist das Erscheinungsbild des Waldes ein aussagekräftiges Symptom für Zukunftsentwicklungen. Tote Bäume gelten als Anzeichen für den Gesundheitszustand der Natur insgesamt. Als in einer Ausgabe des Robin-Wood-Magazins die Fieberkurve des Waldes herausgestellt werden sollte, diente dort der kranke Wald als Exempel für die erkrankte Umwelt; der Waldschaden visualisiert einen generellen Verlust.



„1000 neue Arbeitsplätze, man muss das Waldsterben auch mal positiv sehen!“

Abb. 9 Horst Haitzinger (1982).

Was ist Realität?

Die Abbildung 9 rückt das Waldsterben in eine gesellschaftspolitische Perspektive. Vom Feldherrnhügel der Wirtschaftsmanager sieht die Lage eindeutig aus. Wenn man in der Natur keine Bäume mehr findet, können stattdessen Arbeitsplätze entstehen, um künstliche Bäume herzustellen. „Man muss das Waldsterben auch mal positiv sehen!“ Denn überall dort, wo die Natur ihre Aufgabe nicht mehr erfüllt, entsteht Platz für kulturelle Wertschöpfung.

Unsere Realitätsvorstellung setzt sich aus vielen Erfahrungen zusammen. Was etwa – wie die Abholzung der Wälder – nach

unserem Empfinden das Klima verschlechtert, hilft zugleich der Entwicklung des Arbeitsmarktes. Realität ist ein sehr komplexes Phänomen, in das erst die Menschen Widersprüche hinein-denken, die aber dann oft in einem erweiterten Überblick auch wieder verschwinden. So sah Charles Darwin in seiner Evolutionstheorie keinen Widerspruch zwischen dem symbiotischen Zusammenleben vieler Lebewesen und dem generellen Kampf der Arten ums Dasein.

These 8 – Sehen und Bewerten.

Unsere Alltagsrealität ist unlösbar mit unseren verinnerlichten Normen und Werten sowie unseren Zukunftsahnungen verknüpft. Für die Übergänge von Sein und Schein, für das, was wir als real oder als Täuschung ansehen müssen, gibt es keinen absoluten Maßstab. Entsprechend variabel ist auch die Bewertung. Etwas sehen und etwas bewerten ist zweierlei und nicht immer kongruent. Eine negativ besetzte Vorstellung erscheint vor einem anderen Horizont positiv. Realität, d.h. an Sachen (lat. res) gebundenes Sein, gewinnt erst im je gegebenen gesellschaftlichen Lebenskontext ihre Wirklichkeit, d.h. ihre Ausstrahlungskraft, die so oder so *wirkt*.



Abb. 10 Marie Marcks: Beseitigung von Wissenslücken (1982).

Was ist Wald?

Die Abbildung 10 zeigt einen Experten bei seiner fortschreitenden Arbeit: Wissen zu gewinnen bzw. Wissenslücken zu schließen. Die Zeichnung karikiert eine Form von Wissenschaft, die mit stetig erhöhtem technischen Aufwand aus einer belanglos erscheinenden Auffälligkeit den gewaltigen Schaden erst hervorruft (wobei im Übrigen der Einsatz von Frauen nur dazu dient, das Image der Herren aufzuputzen). Die Beischrift persifliert darüber hinaus das instrumentelle Denken und die phrasenhafte Ausdrucksweise der Wissenschaftspolitik.

Die schwedische Schriftstellerin Kerstin Ekman, geboren 1933, eine große Waldkennerin und Waldliebhaberin, hat die Summe ihrer Einsichten in einem enzyklopädischen Wald-Buch kon-

densiert. Sie kommt zu dem Schluss: „Ich weiß tatsächlich nicht, was ein Wald ist. Dem Wort entspricht in der Welt der Sinne nichts. Jeder Wald ist Wälder. Er ist Sumpf und Morast, Heide, Schwende, Kahlschlag, Fällung, Hain und Gehölz.“ Ebenso erscheint der Wald in der Dichtung, z. B. in Stifters Romanen, und in den Gemälden Courbets oder anderer Maler auf eine je eigene Weise. Unser begriffliches Wissen stimmt mit unserem bildlichen Wissen kaum, allenfalls partiell und vage überein.

These 9 – Sehen und Verstehen.

Der Wald darf als definiertes Objekt nicht allein auf seine kognitiv erkundeten Komponenten eingeeengt werden. Manches verstehen wir nur, wenn wir es fühlen, es sinnlich wahrnehmen. Wald bedeutet vielerlei: pflanzlicher und tierischer Lebensraum, Jagdrevier, Holzreservoir, Schattenspendler. Seine Funktion ist mit Bildern verknüpft, die aus unserem Bildgedächtnis stammen, das sich (durch neue Wald-Erlebnisse) immer wieder erneuert hat und weiter verändert. Genaues Hinsehen, nicht nur Nachdenken, schafft uns Einsicht, d.h. Verstehen. Wenn der reale Wald verschwindet – so ist zu befürchten –, verblassen mit der Zeit auch die von ihm geprägten Bilder in Dichtung und Kunst und die damit verbundenen Empfindungen und Erkenntnismöglichkeiten.

Folgerungen



Abb. 11 Marie Marcks (1980er Jahre).

Lehren des Waldes.

Der Kahlschlag auf der Abbildung 11 demonstriert, dass mit der Abholzung des Waldes auch ein pädagogisches Instrument, der Waldlehrpfad, verschwunden ist. Der Lehrpfad hat sich – wie hier ironisch dargestellt – in einen „Leerpfad“ verwandelt und provoziert nun statt einer Sachfrage eine Meta-Frage des Lehrers: „Hier ist was falsch – wer merkt's?“ Nicht nur die Schulkinder *im* Bild, auch wir Betrachter vor dem Bild sind gefragt, genauer über den Wald nachzusinnen, und mehr noch: darüber nachzudenken, was uns sein Schicksal lehren kann.

„Die große Lücke, die in der Lückenanalyse über den Waldzustand nie berücksichtigt wird“, schreibt Ekman, „ist die Wissenslücke über den Wald. [...] Man kann nichts vermissen oder schützen, von dem man nicht weiß, dass es existiert.“ Im Programm deutsch-nationaler Strömungen wurde der Wald explizit als Erzieher propagiert, das Miteinander der Pflanzen und Tiere sollte Vorbild für ein „organisches Gemeinschaftsleben“, die nationalsozialistische „Volksgemeinschaft“ werden. Aber auch bei einer nüchterneren Betrachtung behält der Wald seine Faszination für soziale Konzepte, so wenn man heute zum Beispiel versucht, das alte forstliche Prinzip der Nachhaltigkeit auf andere Bereiche der Gesellschaft zu übertragen.

These 10 – Bildliches Wissen.

Das über den Wald vermittelte Wissen ist, wenn man von naturwissenschaftlichen Lehrbüchern und Statistiken absieht, zu einem wesentlichen Teil ein visuell vermitteltes Wissen. Waldlehrpfade, zum Beispiel, veranschaulichen Waldprobleme an den Bäumen selbst und stellen die Einsichten ergänzend auf Tafeln mittels Fotografien, Diagrammen und Karten vor Augen. All das ist hauptsächlich Bildwissen. Allgemein gesagt: Kulturelles Wissen ist gegenüber dem Erklärungswissen der Naturwissenschaften wesentlich bildliches Wissen. Dieses genauer zu erkunden, verlangt die „weichen“ Kompetenzen einer Kulturwissenschaft.



„Erfreulicherweise hat sich der Zustand des Nadelwaldes um 1,4 % verbessert!“

Abb. 12 Horst Haitzinger (1988).

Zustand des Waldes.

Im November 1987 stellte der damalige Minister für Landwirtschaft und Forsten Kiechle einen Waldschadensbericht vor (Abb. 12). Seine Grundlage bildeten Spezialuntersuchungen mit einer Fülle von Messungen. Das Zahlenmaterial ergab ein statistisches Bild, das sich in Diagramm- oder Kurvendarstellungen veranschaulichen ließ. Ein folgenreiches Problem liegt freilich in der *Deutung und Bewertung* der Zahlenbilder. Haitzingers Darstellung relativiert und persifliert die aus dem Bericht abgeleitete Freude über den vermeintlich positiven Zustand des Waldes.

Oben wurde schon angedeutet, dass unterschiedliche Gruppen – Pfadfinder, Pilzsammler, Förster – unterschiedliche Waldvorstellungen mit je eigenen Bedeutungsnuancen besitzen. Spaziergänger und Wanderer wünschen sich abwechslungsreiche Wälder mit knorrigen Bäumen und Lichtungen. Auch Ökologen bevorzugen bestimmte Milieus. Unsere Interessen bestimmen unser Handeln, aber eben auch die Wahrnehmung, unsere Aufmerksamkeit und unsere Sehgewohnheiten. Und diese wieder prägen unsere äußeren und inneren Bilder.

These 11 – Der ikonografische Zugang.

Die kulturwissenschaftliche Bildanalyse befasst sich bisher im Wesentlichen fast ausschließlich mit objektivierten Bildern und bedient sich dabei ikonografischer und ikonologischer Interpretationsmethoden. Wie aber können wir innere Bilder fassen? Es ist schwierig, sie empirisch zu beschreiben und im Hinblick auf bestimmte Sachverhalte, auslösende Motive oder Intentionen auszudeuten. Innere Bilder objektivieren sich in Bilddarstellungen; indirekt aber auch in Texten, Gesprächen oder Handlungen. Doch selbst die verbildlichte Idee eines Karikaturisten muss keineswegs bei *jedem* Betrachter gleichermaßen zünden oder *überall* auf fruchtbaren Boden fallen. Ein Tannenbäumchen unter hundert abgeholzten Bäumen macht die Erfolgsmeldung lächerlich; nun ja –, doch es gilt weiterzudenken und es nicht beim Schmunzeln zu belassen.



Sein oder Nichtsein
Die industrielle Zerstörung der Natur

Abb. 13 Sein oder Nichtsein (1990).

Zerstörung des Waldes.

Im Jahre 1990, sieben Jahre nach „Grün kaputt“, wurde in München eine Folgeausstellung arrangiert, dessen Katalogumschlag ebenfalls mit einer Bildreihe für sein Thema warb (Abb. 13). Während „Grün kaputt“ betrübliche Gegebenheiten

vor allem erst einmal ins Bewusstsein heben sollte, ging es nun stärker um die Analyse der Ursachen des aufgezeigten Verlusts; Hauptthese: die *industrielle* Zerstörung der Natur. Die Vorher-Nachher-Foto-Kombination zeigt, wie der Spaziergänger-Wald zu einem Strommasten-Wald mutiert. Das Ausstellungsprojekt betonte dezidiert die Verantwortung gegenüber der Umwelt und verknüpfte sie mit der Frage von „Sein oder Nichtsein“ menschlichen Lebens.

Als im 19. Jahrhundert die kulturhistorischen Museen entstanden, wurden darin Kultur und Geschichte zur Betrachtung aufbereitet, während der pädagogische Impetus der Gegenwart ergänzend auf Ausstellungsprojekte zur Erhaltung und Wiederherstellung von *Natur* zielt. Auch dies ist ein *kulturelles* Projekt, eben weil hier die zeitgenössischen Vorstellungen von Natur oder Wald (oft unbewusst) eingehen, ja als Leitschnur dienen. Und ferner, weil darin in aller Regel auch eine Sehnsucht nach Konsum und Unterhaltung, die unsere Gesellschaft beherrscht, zur Darstellung kommt (der wohl unumgängliche Zwang zum Verzicht freilich kaum).

These 12 – Der bildpragmatische Zugang.

Die kulturwissenschaftliche Bildanalyse darf nicht bei den gängigen ikonografisch-ikonologischen Deutungen stehen bleiben. Wir müssen die semantische Betrachtung durch eine pragmatische ergänzen. Das bedeutet eine Verschiebung des Erkenntnisinteresses vom Bildgegenstand zur Bildhandhabung, weg vom isolierten Bild als „Menschenwerk“ hin zum Menschen als „Bildwerker“, als *Homo pictor* im weitesten Sinne, der auch in der Bildpraxis des Rezipienten zum Ausdruck kommt. Die rezipierte Bildbedeutung ist von der jeweiligen Situation abhängig und muss mit dem intendierten Sinn durchaus nicht übereinstimmen. Wenn ein Katalogumschlag eine Waldbild-Folge mit dem Problem von „Sein oder Nichtsein“ auflädt, so bleibt die Frage, ob das von jedermann so akzeptiert wird, doch offen.



„Da – schau Dir das an! Das also ist die Zukunft des Waldes!“

Abb. 14 Horst Haitzinger (1997).

Zukunft des Waldes.

In der Abbildung 14 hat Horst Haitzinger zwei Belehrungen über die Zukunft des Waldes in eine einzige Zeichnung hineinkomponiert. Wie sollte man das Doppelbild lesen, und wie lesen wir es tatsächlich? Schauen wir zuerst auf die Fichte oder in die gelichteten Wipfel, und wo verharret das Auge? Dass die linke Hälfte als hoffnungsvoll, die rechte als deprimierend zu deuten wäre, erscheint keineswegs eindeutig; denn man kann auch eine verdorrte Baumspitze als positives Zeichen werten: wo Junges wachsen soll, muss Altes sterben.

Der reale Wald wird, sobald man ihn zum Gegenstand der Diskussion erhebt, in Teilansichten zerlegt, die sich je nach den Interessen scheiden. Politiker und Gesetzgeber können dem Wald zum Beispiel eine bestimmte Alltagsfunktion (Nutzwald, Bannwald) zuteilen und damit eine natürliche Gegebenheit einem kulturellen Anspruch unterwerfen. Im Rahmen politischer Regionalplanung kann es etwa heißen: aus alpinem Bergwald sollen Almwiesen werden. In Schweden hat die dortige Gesetzgebung dem Wald die Naturschutz-Aufgabe übertragen, *allen* natürlich vorkommenden Pflanzen- und Tierarten ein Lebensumfeld zu bieten.

These 13 – Perspektivenvielfalt.

Der gesellschaftliche Blick auf den Wald ist unabdingbar von Perspektivenvielfalt gekennzeichnet. Ein einziger Blickpunkt führt immer zu einer einseitigen Erkenntnis. Unsere Lebensrealität verlangt eine Vielzahl von Sichtweisen, die freilich nicht unbedingt alle gleich bedeutsam sein müssen. Wir brauchen sowohl den Kennerblick auf den Waldboden als auch den Blick in die Wipfel; den Blick aufs Detail und den Blick aufs Ganze. Viele Augen ergänzen einander. Das gilt insbesondere für die unterschiedlichen Blickweisen auf die kulturellen und die natürlichen Gegebenheiten des Waldes. Kulturwissenschaft jedenfalls, die nachdrücklich die Perspektive der wertenden und handelnden Menschen einnimmt, muss versuchen, dieser lebendigen Vielfalt *insgesamt* gerecht zu werden.



Abb. 15 Freimut Wössner (2010).

Schluss

„Ja meinst Du denn im Ernst, da wäre auch nur *einer* noch in sein Auto gestiegen, wenn wir das gewusst hätten damals?!“ Der Blickwechsel zwischen Vater und Tochter (Abb. 15) in einer nicht allzu fernen Zukunft ist mit Worten nicht völlig auszuloten. Man könnte auf der einen Seite enttäushtes Vertrauen und auf der anderen Seite verdrängtes Schuldbewusstsein aus dem Bild herauslesen, aber das sind nur zwei von vielen diffizilen Möglichkeiten der Auslegung. Am Wichtigsten erscheint, dass der Cartoon von Freimut Wössner sich stärker als viele wortreiche Erklärungen in unserem Gedächtnis zu verankern vermag – und hoffentlich auch in unserem Gewissen.

Der kulturwissenschaftliche Beitrag zur Waldanalyse lenkt den Blick auf die Aktivitäten der betroffenen Bevölkerung in Gegenwart und Geschichte, auf deren Befindlichkeiten und Wünsche. Der Mensch in seiner Leiblichkeit und in seinen geistigen Vorstellungshorizonten ist hier das Maß aller Dinge. Das heißt: Wie wir konkret mit dem Wald umgehen, wird in der Realität durch Geschlecht und Lebensalter, Traditionsbindung und Körpererfahrung und nicht zuletzt von unseren Erinnerungsbildern und Zukunftsvisionen entscheidend bestimmt.

Der kulturelle Faktor: Das ist der Faktor „Mensch“, der durch gesellschaftliche Bindungen und Traditionen geprägt ist, also Normen und historischen Wertvorgaben unterliegt, der sich an kollektiven Vorstellungen orientiert und sowohl eigenen Gefühlen als auch individuellen Gedankengängen folgen kann. Das spezifisch Menschliche ist ein Bewusstseinsphänomen. Hierin gründet die Kultur. Kultur aber ist Dilemma, ein notgedrungen zwiespältiges Handeln, da immer unübersehbar viele Fakten und Aspekte zu berücksichtigen wären, die in einer je gegebenen Situation niemals alle auszuloten sind. Das gilt am Ende auch für den praktischen Umgang mit dem Wald und – selbstverständlich – für unsere kulturwissenschaftliche Reflexion über den Wald.

Anmerkung: Dieser Beitrag ist der nur leicht auf Lesegewohnheiten hin redigierte Text eines Vortrags beim Symposium „Wald: Mensch: Museum: Wildnis“ vom 17.–19. September 2010 im Waldgeschichtlichen Museum St. Oswald.

Literatur

Ekman, Kerstin: Der Wald. Eine literarische Wanderung. München/Zürich 2008.

Gerndt, Helge: Vom bildlichen Wissen. In: Gerndt, Helge (Hg.): Kulturwissenschaft im Zeitalter der Globalisierung. Volkskundliche Markierungen. Münster [u. a.] 2002, S. 207 – 234.

Hamberger, Sylvia [u. a.] (Hg.): Sein oder Nichtsein. Die industrielle Zerstörung der Natur. München 1990.

Harrison, Robert P.: Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur. München 1992.

Lehmann, Albrecht: Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald. Reinbek 1999.

Riehl, Wilhelm Heinrich: Land und Leute. Stuttgart 1854.

Wieland, Dieter [u. a.] (Hg.): Grün kaputt. Landschaft und Gärten der Deutschen. München 1983.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Dallos, Jenö. In: Muster, Hans Peter: Who's who in Satire und Humour. Basel 1989, S. 47.

Abb. 2: Haitzinger, Horst. In: Haitzinger, Horst: Globetrottler. Karikaturen zur Umwelt. München 1989, S. 68.

Abb. 3: Marcks, Marie. In: Werner, Thomas (Hg.): Marie Marcks. Karikaturen der letzten 50 Jahre. Heidelberg 2000, S. 142.

Abb. 4: Oblinski, Rafal. In: Aust, Stefan/Kiefer, Stefan (Hg.): Die Kunst des Spiegel. Titel-Illustrationen aus fünf Jahrzehnten. Kempen/Hamburg 2004, S. 206.

Abb. 5: Marcks, Marie. In: Werner, Thomas (Hg.): Marie Marcks. Karikaturen der letzten 50 Jahre. Heidelberg 2000, S. 143.

Abb. 6: Haitzinger, Horst. In: Haitzinger, Horst: Globetrottler. Karikaturen zur Umwelt. München 1989, S. 69.

Abb. 7: Marcks, Marie. In: Werner, Thomas (Hg.): Marie Marcks. Karikaturen der letzten 50 Jahre. Heidelberg 2000, S. 128.

Abb. 8: Wieland Dieter [u. a.] (Hg.): Grün kaputt. Landschaft und Gärten der Deutschen. München 1983, Umschlag.

Abb. 9: Marcks, Marie. In: Werner, Thomas (Hg.): Marie Marcks. Karikaturen der letzten 50 Jahre. Heidelberg 2000, S. 129.

Abb. 10: Haitzinger, Horst. In: Haitzinger, Horst: Globetrottler. Karikaturen zur Umwelt. München 1989, S. 71.

Abb. 11: Marcks, Marie. Aus der Süddeutschen Zeitung, 1980er Jahre.

Abb. 12: Haitzinger, Horst. In: Haitzinger, Horst: Globetrottler. Karikaturen zur Umwelt. München 1989, S. 62.

Abb. 13: Hamberger, Sylvia [u. a.] (Hg.): Sein oder Nichtsein. Die industrielle Zerstörung der Natur. München 1990, Umschlag.

Abb. 14: Haitzinger, Horst. In: Wildnis überschreitet Grenzen, hg. vom Nationalpark Bayerischer Wald. Grafenau 2007, S. 44.

Abb. 15: Wössner, Freimut. Aus einem Prospekt des Museums Wald und Umwelt in Ebersberg 2010.

ROLAND GIRTLER

Die Faszination der Wildnis für noble Leute, einstige Wildschützen, moderne Wanderer und Bergsteiger – Betrachtungen eines Kulturanthropologen

Um sich dem Thema Wildnis als Kulturwissenschaftler zu nähern, bedarf es zunächst einiger philosophischer Überlegungen, denn die Beschäftigung mit Wildnis hängt eng mit dem Werden menschlicher Kultur zusammen. An diese Überlegungen werde ich etwas über das Bergsteigen als eine Form des Auseinandersetzens mit Wildnis zu sagen haben, und schließlich seien mir noch ein paar Hinweise auf die Figur des Wildschützen als jemanden, der die Wildnis in verwegener und verbotener Weise aufsucht, gestattet.

Die Auseinandersetzung mit der Wildnis – das Urverlangen des Menschen

Der Mensch unterscheidet sich vom Tier dadurch – der Philosoph Johann Gottfried Herder meinte ähnliches –, dass er als unvollkommenes Wesen zur Welt kommt und er lange Zeit braucht, um selbständig überleben zu können. Der Mensch ist demnach so etwas wie ein dauerndes Embryo, denn von seiner körperlichen Veranlagung sind ihm Tiere von Natur aus bei Weitem überlegen. So läuft der Gepard um vieles schneller als der Mensch und der Vogel kann zum Staunen des Menschen von sich aus durch die Lüfte ziehen. Es gelingt jedoch dem Menschen, aus der Natur etwas zu machen, die Natur sich ihm unterzuordnen, sich also über alle Tiere zu erheben. Der Mensch bebaut den Boden und er erzeugt Flugzeuge. Der Mensch passt sich grundsätzlich also nicht wie das Tier der Natur an, sondern passt die Natur sich an. Darin liegt das Spannende des Menschen. Der Mensch ist also seit Anbeginn in Auseinandersetzung mit der Natur, oder besser: mit der ihn umgebenden Wildnis, um sie in seinem Drang nach Kultur unterzuordnen. Der Mensch ordnet das Chaos, die Wildnis, er gliedert das Jahr, er schafft Wochentage, er setzt geografische Grenzen, er beflügt Äcker, setzt Wälder und so weiter. Diese Auseinandersetzung mit der Natur als der Wildnis bestimmt durch die Jahrtausende die menschliche Geschichte. Der Mensch ist dabei fasziniert von der Wildnis, die in den Griff zu bekommen, ihm Freude und Lust zu bereiten scheint. Die

Wildnis zieht den Menschen in seinen Bann, gerade in einer Zeit, in der der direkte Kontakt zur Wildnis nicht mehr zum Überleben nötig ist.

Darüber wird einiges zu sagen sein.

Der weite Begriff der Wildnis und ihr Zauber

Der Begriff der Wildnis ist nicht so einfach festzumachen. Dies wird auch im Wörterbuch der Brüder Grimm angedeutet. So ist unter Wildnis die unbewohnte und unwegsame Gegend zu verstehen, worunter auch eine verwilderte Kulturgegend – als solche ist wohl der Nationalpark zu sehen – einzuordnen ist. Wildnis kann aber ebenso als eine Stätte der Buße und Entbehrung begriffen werden, in die Menschen verbannt werden. Genauso kann sie von Menschen aufgesucht werden, um sich zu läutern, wie es Christus tat oder fromme Einsiedler es heute noch tun. Aus einem ähnlichen Grund werden oft bei sogenannten Initiationsritualen, den Übergangsritualen, bei denen junge Burschen zu erwachsenen Männern werden, diese in die Wildnis geschickt, um Mut, den der fertige Mann benötigt, zu beweisen.

Auch als Zufluchtsort des Traurigen und Trostsuchenden wird Wildnis gesehen. Demnach mag die Flucht in die Wildnis gleichbedeutend mit der Flucht vor Menschen aufgefasst werden. Schließlich ist die Wildnis auch mit heiligem Schauer verbunden, den der empfindet, der auf der Suche nach dem Überirdischen ist. So marschierte Moses auf den unwegsamen Berg Sinai, um Gott zu treffen. Auch den Göttern wird ihr Platz in der Wildnis zugewiesen, zu der auch der hohe Olymp gehört, auf dem Zeus mit den anderen Göttern nobel residiert. Ebenso ist die Wildnis als die Gegend der Wälder und Berge außerhalb der Dörfer der Ort geheimnisvoller und tückischer Wesen, wie Hexen und Zwerge.

Wildnis als Gegenstück zur Zivilisation übt gerade auf jenen Menschen eine besondere Anziehungskraft aus, der der Wildnis entronnen und tief in die Zivilisation eingetaucht ist. Wildnis umfasst also ein weites Feld, sie hat aber stets etwas mit dem

Schaudern des Menschen zu tun. Und es ist dieser Schauder, der den Menschen fasziniert. Die Bezwingung der so durch die Wildnis hervorgerufenen Beklemmung erfüllt den Menschen mit Befriedigung und Freude. In diesem Sinn wird das Herz des Kletterers nach dem mit Angst begleiteten Durchstieg einer hohen Wand mit freudigem Stolz erfüllt.

Die Wildnis in den Köpfen von Philosophen

Die Wildnis bietet wegen ihrer Unsicherheit aber oft auch wegen ihrer Undurchdringlichkeit Abenteuer an, die gerade den Städter und den zivilisierten Menschen locken. Frühe Seefahrten und Reisen der Entdecker sind ebenso vor diesem Hintergrund zu sehen. Aber auch moderne Reiseunternehmungen, die den Teilnehmern mit dem Aufsuchen wilder Gegenden, wie Feuerland, der Antarktis, der Tundra oder dem Karakorum Abenteuer versprechen.

Wildnis fasziniert nicht nur den modernen Alltags-Menschen, sondern auch den Philosophen – etwa Friedrich Nietzsche, der in Sills Maria im Engadin seinen „Zarathustra“ schrieb. Dieser Zarathustra kommt vom Berg, also aus der Wildnis. Wohl in diesem Zusammenhang hielt Nietzsche fest: „So wenig als möglich sitzen, keinem Gedanken Glauben schenken, der nicht im Freien geboren ist und bei freier Bewegung, in dem nicht auch die Muskeln ein Fest spielen. Das Sitzfleisch ist die eigentliche Sünde wider den Geist.“

Auf Nietzsche beruft sich auch Eugen Guido Lammer, ein Mann mit weitem Geist, der um die Jahrhundertwende ein hervorragender Bergsteiger und Kletterer war. Im Bezwingen des Berges – und damit der unberührten Wildnis – sieht er geradezu ein menschliches Grundbedürfnis. Und mit Nietzsche meint er: „Das Geheimnis um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuß von Dasein einzuernten, heißt: Gefährlich leben! Baut eure Häuser an den Vesuv!“

Die Gefahr der Wildnis ist es also, die den Menschen zur Tätigkeit und zum Nachdenken anhält. Der Mensch nimmt viel Mühe auf sich, um Herr der Wildnis zu werden. Dazu schreibt Lammer: „Warum nehmen wir Leid (in der Wildnis) auf uns? Weil wir die Elemente kämpfend bezwingen wollen.“

Heldentum in der Wildnis

In der Wildnis vermag der Mensch zum Held zu werden, indem er sich mit dieser kämpfend, so Lammer, auseinandersetzt. Lammer beruft sich dabei auf das Goethe-Zitat aus „Faust“: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich es erobern muß.“

Dieser stete Kampf vor allem mit der Wildnis, die in der Berg-einsamkeit dem Kletterer begegnet, verleiht ein eigentümliches Glücksgefühl, von dem eine ganze Industrie heute zu leben scheint. Es werden laufend Dinge und Sportarten erfunden, mit

denen Menschen sich bestens umbringen können. Dazu zählen das Befahren reißender Bäche mit teuren Kanus oder das freie Klettern über steile Felswände mit nur wenig, aber edler Ausrüstung.

Die menschliche Geschichte ist auch eine Geschichte der Überwindung des durch Wildnis vorgegebenen Risikos und der Todesgefahr. Zu dieser Geschichte gehören wilde Kriegszüge der Antike, die Überquerung des Ozeans durch Columbus und die Besteigung der Achttausender.

Das Erleben der Wildnis erhebt den Menschen aus dem Alltag und er empfindet grenzenlose Freude, wenn er heil aus der Gefahr als Held zurückkehrt. Diese Freude, nicht in der Gefahr der Wildnis umgekommen zu sein, ist es, die der Mensch sich ersehnt.

Der Mensch hat somit zwei Seiten: eine ängstliche und eine kämpferische. Das Glückserlebnis entsteht, wenn letztere über erstere gesiegt hat.

Die Berge als „hoheitsvolle Gegner“ in der Wildnis und die noblen Leute

Das Bergsteigen und speziell das Klettern sind eng mit der Lust an der Gefahr verknüpft. Und es sind vornehmlich intellektuelle Städter, die die Gefahren der Berge als erste suchten, um die Außeralltäglichkeit der Gefahr, das Risiko auszukosten, um über die Angst in der Wildnis zu dominieren.

So ist es bemerkenswert, dass der Österreichische Alpenverein 1862 von drei jungen Studenten der Wiener juristischen Fakultät gegründet worden ist. Es waren dies die Herren Paul Grohmann, Guido Freiherr von Samaruga und Edmund von Mojsisovics. Letzterer war ein bedeutender Geologe. Als Kletterer führte er einige Erstbesteigungen in den Karnischen Alpen und im Gebiet des Ortlers durch.

Ein Zeitgenosse dieser Herren war der Münchner Hermann von Barth, in dessen Schriften das Klettern als kühne Auseinandersetzung mit den Gefahren der Gebirgswildnis begriffen wird. Er studierte Jus und war von 1868 bis 1871 Rechtspraktikant in Gebirgsnähe. Dabei entwickelte er sich zu einem der Erschließer der Nördlichen Kalkalpen. In knöchellangen Bundhosen und Allgäuer Griffschuhen, mit Steigeisen und langem Bergstock durchstreifte Hermann von Barth die Hochkare und überkletterte die Grate des Karwendelgebirges und der Allgäuer Alpen. Aufgrund seines Aussehens bezeichnete er sich selbst einmal als „urweltliche Stammform von Tourist, Jäger und Handwerksbursch“. In seinem Gepäck führte er mit: Fernglas, Trinkbecher, Feuerzeug, ein Farbfläschchen mit Pinsel, um auf die Gipfelfelsen seinen Namen zu malen, und eine Pistole für das Notsignal. Auf seinen Alleingängen führte er stets ein Giftfläschchen mit sich, „als letzten Trost, wenn er einmal unrettbar abstürzen sollte“ (Alpenvereinsjahrbuch, 1981, S. 461).

Barths Liebe zu den Bergen kannten auch die Menschen, mit denen er als Rechtspraktikant im Gebirge zu tun hatte, sie dichteten daher über ihn:

„Da rennt er auf’ d Höh!
Recht hat er eh.
Uns san a die Berg allesamt
Lieber als’ s Amt.“

Das Bergsteigen bestimmt das Leben von Barth, die Berge sind für ihn stolze Gegner.

Pathetisch ruft er daher in seinem 1874 erschienenen Buch „Aus den Nördlichen Kalkalpen“ den Karwendelbergen zu:

„Unberührt bleibt keiner der Gewaltigen von meinem Eisen, solange der Fuss sich regt, die Faust den Bergstock führt, gerichtet wird die Frage: Du oder ich? an ihrer jeden, und mit den Felssplintern, die von der Schneide des Brandjochs ins Hippartal hinunterklappern, fällt auch der Fehdehandschuh in ihre Mitte.“

Und über seine Karwendelbesteigungen schreibt Barth: „Das Bewusstsein, dort kenne ich jeden Zacken und keiner kennt ihn als ich, war das einzige Resultat meiner Entdeckungszüge geblieben.“

Hier wird von Barth die Bedeutung der Berge als Wildnis betont, um sich einer Bewährung auszusetzen und die eigene wagemutige Person stolz herauszustreichen.

Die Auseinandersetzung mit den steilen Bergen, die den „gewöhnlichen“ Menschen mit Schrecken erfüllen, wird bei Barth zum kühnen Sieg über sich selbst und zum exklusiven Abenteuer. Aufgrund seiner Abenteuerlust und seines bergsteigerischen Könnens wird Barth von der portugiesischen Regierung zu einer Expedition nach Angola eingeladen, wo er sich 1876, erst 31 Jahre alt, im Fieberwahn erschießt. Sein Grab ist in Luanda, das Grab eines Mannes, der in der unberührten Wildnis des Berges seine große Herausforderung sah.

Eine ganz ähnliche Beziehung zu den Bergen mit ihrer Wildnis hatte der 1872 in Liesing bei Wien geborene Eduard Pichl, der viele Erstbegehungen durchgeführt hat. Seinen Namen trägt ein Durchstieg einer der schönsten Wände der Kalkalpen, die Dachsteinsüdwand, die er 1901 mit Freunden durchklettert hatte. Angeblich war Pichl der beste Säbelfechter seiner Zeit. Das Klettern wird bei Pichl zu einer beinahe mystischen Handlung mit Duellcharakter. Der Berg in seiner Wildheit wird als ehrenhafter Gegner gesehen, der zu ehren ist, genauso wie beim klassischen Duell. Daher ruft Pichl den jungen Mitgliedern seiner Bergsteigergruppe einmal zu:

„Die Mitglieder (dieser Gruppe) sollen ganze Männer sein, wie die Berge und ihre Gefahren sie fordern. Die Berge sind keine

Turngerüste oder Sportgeräte, sondern hoheitsvolle Gegner [!], denen mit grösstem Können und eherner Willensstärke [!], aber ebenso mit Selbstzucht und eherner Willensstärke gegenüberzutreten ist. Der Jungmann muss heldischen Geist erwerben und besitzen.“

Ähnlich äusserte sich auch der bereits erwähnte Eugen Guido Lammer :

„Nichts mehr liessen wir gelten als das ungehemmte Ausleben der starken Persönlichkeit [!] nach den innersten Gesetzen ihrer eigenen Natur [...] damals aber 1887 war ich splinternackter Individualist und stieg auch darum in die Berge, um den ungestümen Leidenschaften meines Busens freien Lauf zu lassen. Und die Alpinistik, in der sich mein ganzes Ich frei auswirken durfte, rücksichtslos bis zur Selbstvernichtung[!] war meine einzige Religion.“

Das Bergsteigen wird hier nicht bloß als eine sportliche Betätigung der üblichen Art beschrieben, sondern als ein Kampf gegen Naturgewalten, also gegen die Wildnis, betrachtet, in dem sich der Mensch bewähren kann.

Das Bergsteigen als Herausforderung mit der Wildnis mobilisiert, wie Viktor Frankl, Psychiater und Bergsteiger es formuliert, die „Trotzmacht des Geistes“, die hilft, mit der Gefahr fertig zu werden.

Die verbotene Jagd der Wildschützen

Die Jagd ist von ihrer Geschichte her eng mit der Auseinandersetzung mit der Wildnis verknüpft. Kühne Jäger mussten sich in unwegsames und gefährliches Gelände begeben, um dem Wild nachstellen zu können. Dabei konnten sie zu hohem Ansehen gelangen.

Schon sehr früh wird die Jagd als noble Angelegenheit feiner Leute gesehen. Daher versuchte die Aristokratie den „kleinen“ Bauern von der Jagd fernzuhalten, obwohl nach altem deutschen Recht jeder freie Bauer das Recht zur Jagd hatte. Wurde der Bauer bei der Jagd erwischt, musste er mit schweren Strafen rechnen. Er konnte zur Galeerenstrafe, zur Zwangsarbeit, zum Gefängnis und zum Tod verurteilt werden. Trotz dieser harten Strafen erhoben sich Bauernburschen und wurden zu Rebellen. Sie schossen den hohen Herren das Wild, vor allem die Gams weg. Als Rebellen beriefen sie sich auf ihr altes Recht der Jagd und genossen gerade daher in den Gebirgsdörfern bis in die fünfziger und sechziger Jahre, in einer Zeit der Armut, hohes Ansehen. Sie begaben sich mutig in die Wildnis der Berge, um auf verbotene Weise der Gams nachzustellen. Ein solcher Wilderer musste ein guter Kletterer sein, um überhaupt in die Nähe der Gams zu gelangen, und er benötigte einige Kraft, um das erlegte Tier dann zu Tale zu tragen.

Der Wilderer entflieht der Enge des Dorfes und wird zum Symbol der Freiheit und Außeralltäglichkeit – er ist es heute noch, verklärt in Liedern und Wilderergerichten.

Die Nähe des Wildschützen zur Wildnis wird prächtig von dem spanischen Kulturphilosophen Ortega y Gasset in seinem Werk „Über die Jagd“ dargestellt: „Der Wilderer ist ein entferntes Abbild des Steinzeitmenschen, er ist der von der Kultur berührte Steinzeitmensch. Sein häufiges Verweilen in den Gebirgseinsamkeiten hat wieder ein wenig die Instinkte ausgebildet, die beim Städter nur noch in Überresten vorhanden sind. Der Wilderer riecht immer ein wenig nach Raubtier, und sein Auge ist das des Fuchses, des Marders oder des Frettchens. Wenn der zivilisierte Jäger den Wilderer draußen am Werke sieht, entdeckt er, daß er selbst kein Jäger ist, daß er mit all seinen Anstrengungen und all seiner Begeisterung nicht in die solide Tiefe jagdlichen Wissens und Könnens eindringen kann, die den Reichtum des Wilderers ausmachen.“

Den intellektuellen Städter fasziniert der Wildschütz, den er als jemanden sieht, der sich auf altes archaisches Recht beruft und der zur Wildnis, wie sie sich der Städter vielleicht vorstellt, gehört.

Holzknechte und Sennerinnen als Angehörige wilder Gegenden

Für den Städter hat und hatte aber auch die alte bäuerliche Welt ihre besondere Anziehungskraft, zumal man sie mit Wildnis in Verbindung brachte. Daher wurden die Menschen auf dem Bauernhof und auf der Alm auch als urtümliche Typen gesehen. Dies tat auch ein gewisser Joseph August Schultes in seinem Bericht über eine Wanderung über Österreichs Berge. In diesem schreibt er über Sennerinnen und Holzknechte: „Es wurde in der Alpenhütte fortgeschwätzt, bis männiglich und weibiglich die Zunge nicht mehr heben konnte und alles schlafen ging in die benachbarten Hütten. Die Sennerin unserer Hütte, wir lagen in einem Verschlag derselben, blieb allein bei uns und wachte beim Feuer. Kaum waren wir eingeschlafen, als ungefähr in der zweiten Stunde nach Mitternacht ein rüstiger Bursche, ein Holzknecht, mit Steigeisen an den Beinen und einem mächtigen Griespeile hereintrat und durch die Gewalt seiner Tritte uns weckte. Wir stutzten anfangs über diesen Besuch, als wir aber gar bald sahen, daß er nicht uns, sondern unserer Hausjungfer galt, waren wir beruhigt, und wir wären wieder eingeschlafen, wenn nicht Szenen, die kein Dichter üppiger und derber mahlen kann und die wir unglücklicher Weise durch die offen stehenden Fugen unseres Verschlages sehen mußten, uns hätten ein Auge schließen lassen. Wenn ein Dichter mir solche Szenen erzählt, so eckeln sie mich an, wenn ein Wüstling mir davon spricht, so empört er mich und hier konnte ich sie sehen und der Kraft mich wundern, die noch in des Mannes Lenden ist. Diaboli virtus in lumbis est (die Kraft des Teufels liegt in den Lenden), sagt

der heilige Hyronimus, der war aber noch nicht einmal auf einer Alpenhütte. Wenn die Menschenrasse einst ganz ausgeartet sein wird und ausgemergelt in den Städten, so mögen wir uns damit trösten, daß sie sich auf den Alpen verjüngt. Ich habe ähnliche Orgien oft gesehen auf den Alpen vom Schneeberg bei Wien bis zum Untersberge, sie scheinen allgemein Sitte zu sein unter den Nomadinnen, und ich glaube, noch darf man von ihnen sagen: honni soit qui mal y pense.“

Die wilde Gegend der Alpen fasziniert den Städter, mit ihr verbindet er Gefahr und Mühe, aber auch ein „natürliches“ Leben der Menschen dort – ein Leben, das noch nach den Gesetzen der Wildnis zu funktionieren scheint, wie eben die freudvoll ungenierten Aktivitäten des Holzknechtes mit der Sennerin.

Wildnis und Glücksgefühl

Wildnis, dies wollte ich zeigen, fasziniert den modernen Menschen. Die Wildnis der Berge, auch wenn sie schon zum Teil eine gezähmte ist, bietet Gefahr und Mühe, die auf sich zu nehmen und zu bewältigen, erschauern, aber auch anziehen. Die Auseinandersetzung mit der Wildnis und ihre Bewältigung, sei es als Kletterer in einer Felsenwand, sei es als Wanderer durch einsame Wälder eines Nationalparks oder sei es als Wildschütz auf unwegsamen Bergen, vermag ein besonders Glücksgefühl zu vermitteln. Nämlich ein Glücksgefühl, das der Mensch, der seit Anbeginn mit der Wildnis kämpfen muss und auch kämpfen will, sich ersehnt und dessen er sich erfreut.

Literatur:

Barth, Hermann von: Aus den Nördlichen Kalkalpen. Gera 1824.

Girtler, Roland: Wilderer, Rebellen der Berge. Wien 1998.

Lammer, Eugen Guido: Jungborn, Bergfahrten und Höhengedanken eines einsamen Pfadsuchers. München 1929.

Ortega y Gasset, Jose: Über die Jagd. Hamburg 1957.

Pichl, Eduard: Wiens Bergsteigertum. Wien 1927.

Schultes, Joseph August: Ausflüge nach dem Schneeberge in Unterösterreich. Wien 1802.

BRIGITTE HECK

WaldKULTur. Ein Rückblick auf 200 Jahre kulturelle Aneignung

Schon in den geistigen Aufbrüchen der frühen Neuzeit war der Wald Gegenstand gelehrter Diskurse und wurde er politisch instrumentalisiert. Der Wald ist „wild“ – das war die Sicht von Kosmographen wie Sebastian Münster¹, die sich ihm wissenschaftlich beschreibend näherten. Der Wald ist „deutsch“ – das war die Sicht von Humanisten und Reformatoren, denn sie erkannten in ihm den Wald der „Germania“ von Tacitus² und entdeckten ihn als Hort nationaler Eigenheit und Widerständigkeit. Eine solche Wahrnehmung des Waldes, in Abgrenzung wiederholte sich programmatisch auch in der Bewegung der Romantik und zwar in kultureller wie politischer Hinsicht. Ideell grenzten sich die Romantiker vom Rationalismus der Aufklärung und den Idealen der Klassik ab und politisch opponierten sie gegen die napoleonische Expansionspolitik. Der Naturraum Wald war als Ideallandschaft Symbol dieses Widerstands geworden und als Mittel dazu diente die Kunst. Der Wald wurde zum Topos und er wurde Symbol für das Andere: für nationalen Freiheitsdrang, reine Natur und Frieden.

Es war letztlich die Romantik, die den entscheidenden Schritt leistete von der Wahrnehmung und Nutzung des Waldes als reinem Natur- und Wirtschaftsraum zu seiner Erschließung als Kulturraum. Diese Bewegung brachte eine ungeheure Dynamik in das Verhältnis Natur – Kultur und etablierte den Wald als Ort der Ideale. Er wurde positiv besetzte Gegenwelt und Medium religiöser Hingabe. Zwar waren die Künstler der Romantik nicht die ersten, die den Naturraum Wald – als vermeintlich ‚letztes‘ Paradies – entdeckten, aber diese taten es in besonderem Maße. Die folgenden 200 Jahre wurde der Wald emotionalisiert, sublimiert und kulturell „erobert“. Damit erhielt er eine emblematische Bedeutung, die auch aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken ist und die den gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Diskurs prägt.

Viele künstlerische und philosophische Strömungen schufen dafür die Grundlage. So etwa die „Donauschule“ mit der durch Albrecht Altdorfer begründeten reinen Landschaftsmalerei im frühen 16. Jahrhundert, die anakreontische Lyrik des 18.

Jahrhunderts³, oder etwa die Naturphilosophie Jean Jacques Rousseaus. Erst in der Romantik allerdings wandelte sich der Wald vom Objekt der Illustration zum Gegenstand intensiver Betrachtung mit quasi poetischem Eigenwert.

1. Der Wald der Romantik

Sicher: der Wald war und ist in erster Linie Natur. Er ist pflanzlicher und tierischer Lebensraum. Er liefert dem Menschen Rohstoffe und Nahrung, bot ihm aber immer auch Schutz und seinen Nutztieren Weideraum. Er ist Standort vieler primärer und sekundärer Handwerke und Gewerbe. Die Industrialisierung gründete geradezu auf Holz und der Ausbeutung des Waldes, und „[...] so gehörten Terpentin, Holzessig und Pottasche mindestens ebenso zur Realität des Waldes wie Schneewittchen und die sieben Zwerge“, formulierte Hans Magnus Enzensberger 1988 pointiert.⁴ Diesem primären Waldnutzen setzte die Romantik einen sekundären zur Seite. Der Wald wurde Kulminationspunkt einer ausgeprägten Naturempfindsamkeit⁵ und diese hinterließ Spuren, denn Wälder sind – wie Harrison formuliert – „in den fossilen Zeugnissen des kulturellen Gedächtnisses allgegenwärtig“⁶.

Die Romantik war eine die ganze Gesellschaft durchdringende Universalbewegung, deren Wirkkraft sich zwischen den beiden Revolutionen von 1789 und 1848 entfaltete. In kaum einer anderen Zeit kam es zu einer so produktiven Kommunikation verschiedener Disziplinen. In nahezu allen Kunstgattungen propagierten die „Romantiker“ eine emphatische Hinwendung zur Natur, und dies bezog sich gleichermaßen auf den äußeren, den Menschen umgebenden, Raum wie auch auf sein innerstes Wesen. Viele Phänomene der ansonsten so disparaten Bewegung der Romantik erklären sich aus einer Reaktion auf die beginnende Industrialisierung und den gesellschaftlichen Wandel. Eine substantielle Klammer der Bewegung war jedoch die programmatische Abgrenzung der Romantik von der vorangegangenen

¹ Seine „Cosmographia universalis“ ist in Basel von 1540 bis 1552 in mehreren Ausgaben erschienen.

² 1455 war eine Abschrift der „Germania“ aus dem Codex Hersfeldensis im mittelalterlichen Jesi gefunden worden. Diese Schrift entwickelte sich schnell zum deutschen Nationalmythos. Dazu Dieter Mertens: Die Instrumentalisierung der „Germania“ des Tacitus durch die deutschen Humanisten. In: Heinrich Beck (Hg.): Zur Geschichte der Gleichung „germanisch – deutsch“: Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen. Berlin [u. a.] 2004, S. 37 – 101.

³ Der frühlinggrüne Laubwald etwa wurde als bukolische Szenenerie zum „locus amoenus“ der höfischen Lyrik des Rokoko.

⁴ Hans Magnus Enzensberger: Der Wald im Kopf. In: Ders.: Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen. Frankfurt 1988, S. 187 – 194, hier S. 188.

⁵ Zur „Authentizität“ der Naturwahrnehmung und des Naturerlebens siehe: Karen Gloy: Grundtypen des menschlichen Naturverständnisses. In: Michael Gebauer/Ulrich Gebhard (Hg.): Naturerfahrung. Wege zu einer Hermeneutik der Natur. Kusterdingen 2005, S. 179 – 196.

⁶ Robert Pogue Harrison: Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur. München/Wien 1992, S. 10.

Klassik. In Abkehr von deren „Antikenbegeisterung“ und damit in Abkehr von der „romanischen Welt“ suchte und erforschte man nun die eigene Geschichte: die germanische Frühzeit, das deutsche Mittelalter sowie autochthone Traditionen und Mentalitäten.⁷ Als Ausdruck der romantischen Mittelalterverehrung wurde in den bildenden Künsten das Burgen- und Ruinenmotiv beliebt und kam es in der Architektur zur Aufnahme historischer Burgen und Schlösser, aber auch zu historisierenden Neukreationen in neogotischem Stil.⁸ In der Literatur und Musik entdeckte man die mittelalterlichen Epen wieder und nicht nur Richard Wagner begeisterte sich für die Naturmystik des Nibelungenliedes. Diese materiellen und ideellen Zeugnisse begriff man als „nationale Altertümer“ und man betrachtete sie auf dem Weg zum Nationalstaat als identitätsstiftend. Germanische Rechtszeugnisse wurden als Quellen erforscht und man edierte die ideellen Wurzeln deutscher Kultur, wie Lieder, Sagen und Märchen. Zugleich betrieb man im engeren Sinn Denkmalpflege und sicherte bauhistorische Monumente oder archäologische Funde. So haben die Altertumswissenschaften, die Denkmalpflege und die deutsche Philologie in der Romantik ihren Ausgang. Die Befreiungskriege gegen Napoleon schließlich waren Auslöser und Folie der nach dem Humanismus wieder auflebenden Begeisterung für den Cheruskerfürsten Arminius. Zwar führte schon Martin Luther „Arminius“ als „Hermann“ in die deutsche Sprache ein. Erst die Romantik jedoch verankerte diesen dann auch fest in der deutschen Kultur. Es bildete sich ein literarischer Hermann-Kult aus, der in Dramen, Erzählungen und Liedern Ausdruck und Popularisierung fand. Mit der Liebe für Armin, den Schrecken Roms, verband sich motivisch zwingend auch die hymnische Verehrung des Waldes – nicht nur des Teutoburger Waldes.

Einen wesentlichen Anteil am ideellen Fundament der Romantik hatte der schwäbische Philosoph des Idealismus, Friedrich Wilhelm Schelling (1775 – 1854). Sein Werk beeinflusste den Kreis der Frühromantiker in Jena stark, und vor seinen dortigen Studenten führte er 1802 aus seiner „Philosophie der Kunst“ referierend aus: „Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. [...] Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, dass die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und ideale Welt trennt [...]“⁹ Unter Natur verstand Schelling dabei

den Urgrund aller Dinge. Und die Kunst betrachtete er als die am besten geeignete Disziplin, das poetische Wesen der Natur zu erfassen und in eine verständliche Form zu bringen. Diese Haltung machten sich Literaten, Musiker und Bildende Künstler der Romantik zu Eigen und nahmen die ihnen von philosophischer Warte zugesprochene Mittlerfunktion an. Sie machten es sich zur Aufgabe, die Welt der Poesie wieder freizulegen, die sie durch den zivilisatorischen Fortschritt verborgen sahen. Natur erlebten die „Romantiker“ als genuine, aus sich heraus schon poetische Erscheinung. Als Musterlandschaft kultivierten sie Gebirge und Wald.

1.1. „Kuckuck, Kuckuck, ruft aus dem Wald“ – Das Volkslied

Neben der Philosophie Schellings beeinflusste das Wirken eines anderen Universalgelehrten das Erscheinungsbild der Romantik. Mit seiner ab 1778 veröffentlichten Volksliedsammlung „Stimmen der Völker in Liedern“ gab Johann Gottfried Herder (1744 – 1803) sozusagen den ‚Startschuss‘ für diese Bewegung. Das Wort „Volkslied“ freilich hatte er bereits 1771 aus dem Englischen („popular song“) übernommen und in den deutschen Wortschatz eingebracht. Herders Liedsammlung beinhaltete Belege aus ganz Europa. Einer seiner Zuträger war der junge Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), den Herder bei einem Treffen in Straßburg 1770 für das Volkslied als Genre begeistern und zum Sammeln desselben anregen konnte. In Herders Sammlung finden sich erzählende Lieder, wie die Erlkönig-Geschichte (2. Teil, 2. Buch, Lied 27), aber eben auch Lieder mit Naturimpressionen, wie etwa das später durch die Schubert-Vertonung so bekannt gewordene „Röschen auf der Heide“ (2. Teil, 2. Buch, Lied 23). Auch Lieder mit Waldmotiven sind darunter, wie die beiden aus Shakespeare-Stücken abgeleiteten Lieder „Waldgesang“ und „Waldlied“ (1. Teil, 3. Buch, Lied 3 und 4).

Volkslieder transportierten für Herder Natürlichkeit und Einfachheit der menschlichen Empfindung. Die Suche nach solchen Zeugnissen der Lebenskultur einfacher Leute wurde zur Triebfeder der Romantik. Als Ausdruck ihres scheinbar ‚unverfälschten‘ Lebens erforschte man Mythen sowie populäre Lieder und Erzählformen: Lieder und Balladen, Märchen, Sagen, Schwänke, Sprichwörtliche Redensarten, Witz, etc. Die Arbeit Herders hatte eine breite Bewegung des „Sammelns und Rettens“ ausgelöst, die zu großen Volkslied-, Märchen- und Sageneditionen führte. Eines der bekanntesten Beispiele ist die Liedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“. Von 1805 an war sie von den Mitgliedern des „Heidelberger Kreises“, Achim von Arnim (1781 – 1831) und Clemens Brentano (1778 – 1842), zusammengetragen worden. Diese Edition von 723 Liedern fand unter den Zeitgenossen ein enormes Echo und gilt als zentrales Werk der Hochromantik. In dessen dritten Teil beginnt das Lied 83, „Waldvögelein“, mit

⁷ Den „Triumph des deutschen Grüns über das lateinische Mauerwerk“ nennt Simon Schama diesen Prozess. Vgl. Simon Schama: Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination. München 1996, S. 120.

⁸ Es sind dabei zwei gleichwertige Tendenzen zu beobachten: Man schätzte das historische Original, initiierte aber auch Rekonstruktionen und mittelalterlich idealisierte Neubauten. Bei letzterem wurden im Rheintal etwa im Zuge der „Rheinromantik“ Burgen und Schlösser im neogotischen Burgenstil oder ‚Ruinenstil‘ überbaut, aber auch neu errichtet. Und bis heute werden die authentische wie die rekonstruierte Architektur gleichermaßen als mythische Orte der Romantik verehrt. So etwa die authentische Ruine des 1689 zerstörten Heidelberger Schlosses wie auch der Schlossneubau im romantisch-mittelalterlichen Stil in Neuschwanstein von 1869.

⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: System des transzendentalen Idealismus. Hg. von Horst D. Brandt und Peter Müller. Hamburg 1992, S. 299 (6. Hauptabschnitt, § 3, Punkt 2).

den Worten: „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald, ich hört die Vöglein singen [...]“. Bereits in diesem Liedanfang findet sich ein zentraler Aspekt der Naturbegegnung mit dem Wald: Der Wald ist Quelle heiterer, oft überbordender Gefühle. Text und Melodie wurden dabei zu unmittelbarem Ausdruck des Empfindens.

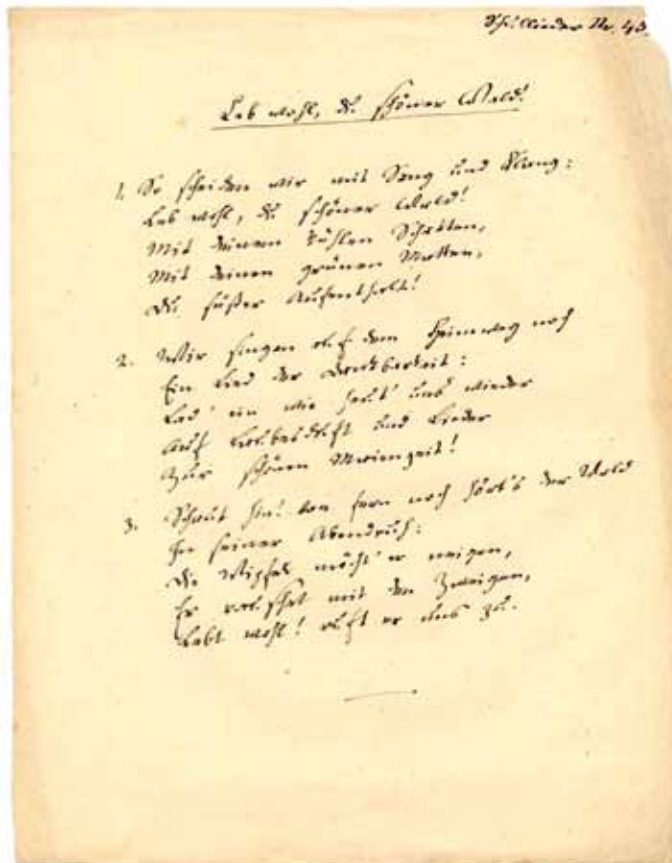


Abb. 1 Niederschrift des Gedichtes „Leb wohl, du schöner Wald“ durch Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Undatiert. Aus: Nürnberg, Historisches Archiv des Germanischen Nationalmuseums, Autographen K. 20, B 43. Erstveröffentlichung als Lied Nr. 32 in: „37 Lieder für das junge Deutschland“. Leipzig 1848, S. 32.

Neben von Arnim/Brentano und Goethe sammelten weitere Dichterinnen und Dichter in dieser Zeit Volkslieder, so etwa Annette von Droste-Hülshoff (1797 – 1848)¹⁰ oder August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 – 1874). Gerade am literarischen wie editorischen Werk Hoffmann von Fallerslebens zeigt sich, welche politische Bedeutung dem Sammeln und Herausgeben von Volksliedern zukommen konnte. Im Vormärz schienen vor dem Hintergrund politischer Repression und Zensur selbst die harmlosen Naturbilder und Metaphern der Volkslieder eine politische Sprache zu sprechen, und so wurde

Hoffmann von Fallersleben 1842 auf der Grundlage seiner 1840/41 erschienenen Gedichtsammlung „Unpolitische Lieder“ nicht nur seiner Professur an der Universität Breslau enthoben, sondern auch der preußischen Staatsbürgerschaft. Der Autor des 1841 erstmals in Hamburg aufgeführten „Lied der Deutschen“ zog über Jahre hinweg „heimatlos“ durch Deutschland. Während dieser Emigration gab Hoffmann von Fallersleben unterstützt von Freunden beharrlich weitere Liededitionen heraus. So veröffentlichte er 1842 „Deutsche Lieder aus der Schweiz“, 1843 eine Neuedition der 1826 erstmals erschienen „Allemannische[n] Lieder“ und im selben Jahr „Fünzig Kinderlieder“, die Erweiterung einer bereits 1827 erschienenen Liededition. 1844 erschienen „Die Deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts“ sowie 1847 „Vierzig Kinderlieder“. In den Letztgenannten finden sich die von ihm bereits 1837 erstveröffentlichten Gedichte und heute als Volkslieder bekannten „Winter adé“, „Alle Vöglein sind schon da“, „Summ, summ, summ...“, „Kuckuck, Kuckuck, ruft aus dem Wald“ oder etwa das Rätsellied „Das Männlein im Walde“. Wie sehr die damals notwendige naive „Verkleidung“ auch heute noch greift, zeigt sich daran, dass Hoffmann von Fallerslebens Naturlyrik, wenn sie ihm überhaupt zugeschrieben wird, als „Kinderlied“ tradiert ist.¹¹ In den „Deutschen Gesellschaftliedern“ ist auch das Liebeslied „Entlaubet ist der Walde“ (auf Versionen des 15. und 16. Jahrhunderts fußend) enthalten. In diesem spiegelt sich die Gemütsverfassung im Naturbild, und in einem eher düsteren, melancholischen Ton sind Natur- und Waldbilder symbolisch eingesetzt. Unschwer erkannte der liberale und nationale Freundes- und Sympathisantenkreis darin aber auch ein Stimmungsbild der politischen Stagnation in den Staaten des Deutschen Bundes im Vorfeld der Revolution von 1848/49:

„Entlaubet ist der Walde,
gen diesem Winter kalt.
Beraubet wird ich balde,
mein Lieb das macht mich alt.
Dass ich die Schön muss meiden,
die mir gefallen thut,
bringt mir mannigfältig Leiden,
macht mir ein schweren Muth.“¹²

Die meisten der heute bekannten Volkslieder wurden im 19. Jahrhundert in regionalen Liedsammlungen¹³ zusammengetra-

¹⁰ 1842 zeichnete Droste-Hülshoff im Münsterland westfälische Märchen, Sagen und Volkslieder wie „Die zwei Königskinder“ auf und schrieb im selben Jahr von Ortssagen inspiriert die Novelle „Die Judenbuche“. Droste-Hülshoff gehörte neben Clemens Brentano sowie Wilhelm und Jacob Grimm dem „Böckendorfer Romantikerkreis“ (1810 – 1834) an, der mit Schloss Böckerhof ein spirituelles Zentrum besaß.

¹¹ Dieses Erscheinungsbild des Kindlichen rührt mitunter auch daher, dass im lyrischen Lied wie im Märchen die Dinge gerne verniedlicht wiedergegeben werden und daher eine „kindlich“ harmlose Fassade haben.

¹² Aus: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: „Entlaubet ist der Wald“. In: Deutsche Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1844, S. 9f.

¹³ Siehe dazu Lutz Röhrich/Rolf-Wilhelm Brednich (Hg.): Deutsche Volkslieder. Texte und Melodien. Band 1. Düsseldorf 1965, S. 16 – 25. Über die Homepage des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg können neben den Dokumentationen des Historisch-Kritischen Liederlexikons auch in einem Online-Katalog Digitalisate der bisher überspielten Volkslieder mit motivischem Waldbezug abgerufen bzw. abgehört werden: http://pollux.bsz-bw.de/DB=2.316/SET=4/TTL=1/ADVANCED_SEARCHFILTER – Zugriff am 15.02.2011.

gen. In allen Liedtypen – Balladen, Schwanklieder, Moritaten, Geistliche Lieder, Sagenlieder und historische Ereignislieder – finden sich Volkslieder mit Waldmotiven. Viele von ihnen sind jedoch Liebes- oder Jagdlieder, wie das seit 1794 nachweisbare Lied „Ein Jäger aus Kurpfalz“¹⁴ oder etwa das 1825 in Westfalen belegte Lied:

„Und als ich in den Wald ´nein kam,
traf ich ein schönes Mägdlein an.
Ei, wie kommst du in den Wald,
in den Wald hinein,
du strahlenäugig Mägdelein,
wie kommst du in den Wald hinein.“¹⁵

Weil „Jagd“ auch mehrdeutig als Jagd auf das andere Geschlecht verstanden wurde, sind nicht zufällig viele Jagdlieder jedoch nur Fassade und eigentlich Liebeslieder. Der Wald wandelt sich dabei zur Kulisse des Nachstellens und zum klassischen „locus amoenus“.

1.2. „Ich stehe im Waldesschatten wie an des Lebens Rand“¹⁶ – der Wald in der Dichtung

Die Herausgeber der Volkslieder, waren selbst produktive Dichter und ihre eigenen Gedichte verbanden mit dem Volkslied viele Motive. Zu den bekanntesten Lyrikern der Romantik gehören Clemens Brentano (1778 – 1842), Joseph von Eichendorff (1788 – 1857), Ludwig Uhland (1787 – 1862) und Eduard Mörike (1804 – 1875). Ihre Dichtung schwelgt im Naturerleben und ist in schwärmerischem Ton gehalten:

„Waldeinsamkeit¹⁷,
Die mich erfreut,
So morgen wie heut
In ewiger Zeit,
O wie mich freut
Waldeinsamkeit.“¹⁸

Ein beliebtes Motiv romantischer Lyrik ist die Ruhe und Abgeschiedenheit sowie der Schutz des Waldes vor den Turbulen-

zen des Lebens. Bewusst wird reiner Naturgenuss hier schon geschäftiger Unruhe gegenübergestellt. In Distanzierung zur bürgerlichen, von der Industrialisierung geprägten Gesellschaft, soll der Waldaufenthalt den Menschen läutern und ihm seine ‚Natürlichkeit‘ zurückgeben. So dichtet Eichendorff in „Abschied“ 1810:

„O Täler weit, o Höhen,
o schöner grüner Wald,
du meiner Lust und Wehen
andächtiger Aufenthalt!
Da draußen stets betrogen,
saust die geschäftige Welt,
schlag´ noch einmal die Bogen
um mich, du grünes Zelt!“¹⁹

Um 1835 formuliert er im Gedicht „Lockung“:

„Kennst du noch die irren Lieder
Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit“²⁰

Ironisch gebrochen erscheint diese gleichermaßen gesuchte wie begehrte „Waldeinsamkeit“ in Heinrich Heines gleichnamigem Gedicht aus dem Jahr 1850:

„Im Wald, im Wald, da konnt ich führen
Ein freies Leben mit Geistern und Tieren;
Feen und Hochwild von stolzem Geweih,
Sie nahten sich mir ganz ohne Scheu.“²¹

Einerseits leisteten in der Romantik Lied, Lyrik und Malerei eine Art Kulturvermittlung des Waldes. Andererseits erschloss sich die bürgerliche Gesellschaft dieser Zeit den Wald aber auch sukzessive selbst. Ende des 18. Jhs. wurden zunehmend feudale Garten- und Parkanlagen öffentlich zugänglich gemacht und entwickelten sich dort zu Volkspark oder Stadtwald, wo diese Flächen ganz in öffentlichen Besitz übergingen.²² Man befriedigte damit das Bedürfnis einer wachsenden stadtbürgerlichen Öffentlichkeit nach Naturnähe und Erholung. Als geplante und in urbanen Grenzen domestizierte Natur sind diese Wälder in gewisser Weise künstliche Produkte und oft als Parkanlage in die Architektur des öffentlichen Raums eingepasst. So wandelte sich feudale Gartenkunst in urbane

¹⁴ Siehe dazu die Dokumentation des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg: http://www.liederlexikon.de/lieder/ein_jaeger_aus_kurpfalz/ – Zugriff am 15.02.2011.

¹⁵ Erste Strophe aus „Der Jäger in dem grünen Wald“, einem für 1825 belegtes Westfälisches Volkslied. Verzeichnet und als elektronische Ressource online verfügbar im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg.

¹⁶ Joseph von Eichendorff: „Auf den Bergen“ (1839). In: Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden, Bd. 1., hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt 1987, S. 429.

¹⁷ Als Neuschöpfung taucht dieses Wort erstmals bei Tieck auf, wird dann aber in der Lyrik bedeutungsvoll und z. B. von Heinrich Heine in seinem gleichnamigen Gedicht 1851 in die Lyrikanthologie „Romanzero“ aufgenommen. Dort findet es sich im zweiten Buch „Lamentationen“. Hamburg 1851, S. 119 – 126. Im Jahr 1880 dann nennt auch Joseph Viktor von Scheffel ein Gedicht „Waldeinsamkeit“ und betitelt damit seine ganze Sammlung von „Zwölf landschaftlichen Stimmungsbildern“.

¹⁸ Strophe aus dem Gedicht „Waldeinsamkeit“ von Ludwig Tieck; erstmals 1797 als Teil seiner frühromantischen Erzählung „Der blonde Eckbert“ veröffentlicht.

¹⁹ Joseph von Eichendorff: „Abschied“ (1810). In: Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden, Bd. 1., hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt 1987, S. 346 – 347.

²⁰ Joseph von Eichendorff: „Lockung“ (vor 1835). In: Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden, Bd. 1., hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt 1987, S. 308 – 309.

²¹ Aus: Heinrich Heine: „Waldeinsamkeit“ (1850) (siehe Anm. 17).

²² 1792 wurde der „Englische Garten“ in München allen Bürgern zugänglich gemacht, 1851 der „Hyde Park“ in London, 1864 der „Bois de Boulogne“ in Paris etc.

Landschaftsplanung. Hinzu kam, dass die Art und Qualität der Naturwahrnehmung auch eine Frage der Perspektive war und ist. Die Künstler der Romantik zogen am liebsten in stadtnahe Waldlandschaften und an die Waldränder. Der Wald war zunächst das Fremde, das man in bewusster Abgrenzung zum Alltag aufsuchte, um kontrastreiche Abgeschiedenheit zu erleben. Bewusstes Sich-Ergehen im Wald zeitigte zumindest beim Künstler eine unmittelbar reinigende Wirkung, der Wald diente dabei quasi als Katalysator: „Im Walde, im Walde, da wird mir so licht“, beschreibt dies Achim von Arnim dichtend. So erscheint das in der Kunst der Romantik omnipräsente Thema Wald als Projektion der Städter und ihr Drang nach Natur als sublimer Reflex auf den Verlust derselben in Folge der Industrialisierung. Durch diesen konzeptionell eingegengten Blick blieb die Not und Härte des waldbäuerlichen Alltags ausgeblendet, hätte diese Facette doch den idealisierten Gegenentwurf zur eigenen Welt gestört. Denn Leben und Arbeiten im Wald war alles andere als idyllisch. Es war hart und gefährlich, und nicht wenige Waldbauern und Tagelöhner sehnten sich ihrerseits nach einem anderen Leben und zogen als Fabrikarbeiter in die wachsenden Städte. In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. ermöglichten im Kontext der einsetzenden Naturschutzbewegung die Wald- und Wandervereine, dass sich größere Bevölkerungsgruppen selbst ein Bild vom Wald machen konnten. In Deutschland gründete sich 1864 der „Schwarzwaldverein“ als erster dieser Gebirgs- und Wandervereine in Freiburg.²³ Ende des 19. Jhs. waren als Erbe der Romantik die Sommerfrische, verstanden als saisonaler Landaufenthalt der Städter, und der Waldspaziergang eine Mode und buchstäblich eine breite „Bewegung“ geworden. Mit dieser Sozialgeschichte des Hinausgehens ändert sich die populäre Wahrnehmung des Waldes als Landschaft. Man machte ihn sich selbst und unmittelbar zu eigen, man konsumierte ihn, der Wald verlor das Fremde. Zu Beginn des 19. Jhs. ermöglichten auch eine sich ausbildende Forstwissenschaft entscheidende Fortschritte bei der Bewirtschaftung und Pflege der Forste. Auch von dieser Seite begann nun eine systematische Erschließung des Waldes und verlor dieses heimische Biotop seine letzten Geheimnisse. So lebte das Unheimliche und Geheimnisvolle des Waldes danach vor allem im Märchen fort.

Der Wald in Lied und Lyrik der Romantik ist in der Regel nicht der dunkle Nadelwald – besungen und beschrieben wird der lichte Laubwald, ein heller Waldsaum oder eine Lichtung. In geradezu mystischer Einheit sehen viele romantische Dichter Gott und Natur miteinander verwoben. Gerade Eichendorff setzt den Naturraum Wald bevorzugt als Chiffre für göttliche Harmonie und kosmische Ordnung ein – so in seinem Gedicht „Der Jäger Abschied“ aus dem Jahr 1810:

„Wer hat Dich Du schöner Wald
aufgebaut so hoch da droben?
Wohl den Meister will ich loben,
so lang noch mein‘ Stimm‘ erschallt.“²⁴

1.3. Die Bildkünste

Wie in der romantischen Lyrik, so zeichnet sich die Sakralisierung von Natur oder der Einsatz von Natur als politischem Symbol auch in der romantischen Malerei ab. Verfestigt hat sich in Deutschland das Bild vom Wald im Schaffen eines relativ kleinen Kreises von Künstlern, die besonders wirkmächtig wurden und zur Ausbildung eines fast klischeehaften Waldbildes beigetragen haben. Zu nennen sind hier Werke von Caspar David Friedrich (1774 – 1840) und Moritz von Schwind (1804 – 1871), aber auch die Illustrationen der Grimmschen Märchen durch Adrian Ludwig Richter (1803 – 1884) und Eugen Napoleon Neureuther (1806 – 1882). Vor allem die Gemälde Caspar David Friedrichs zeigen den Wald als Idylle und Quelle leidenschaftlichen Gefühls, illustrieren aber auch den sakralen Charakter der reinen Natur. Das stark subjektive Empfinden der Natur durch den Künstler, der sich ihr hingibt, hinterlässt Spuren. Zu den Motiven romantischer Malerei und Grafik gehören Baumstudien, Park, Wald- und Flusslandschaften, Einsamkeit und Einsiedelei, Nacht, Todessehnsucht, Kindheit als Sinnbild eines naturreinen Wesenzustands oder etwa wuchernde Vegetation als Ausdruck göttlicher Vorsehung. Freilich geht es dabei nicht um das detailgenaue Abbilden von Natur, sondern um das bewusste Einsetzen der Motive als Symbol, Konfrontation oder psychologisches Mittel. So weist etwa Caspar David Friedrichs Bildkunst eine zweideutige, mitunter sogar unheimliche Atmosphäre auf. Sie zelebriert eine meditative Naturbetrachtung, in deren Symbolik für seine Zeitgenossen freilich leicht dechiffrierbare konkrete Bezüge verborgen lagen. Baumstümpfe erinnern an die in den Freiheitskriegen gefallenen Freunde, und auf der Grundlage von Friedrichs demokratischer Gesinnung verweisen christliche Motive auf die Erwartung (politisch) besserer Zeiten.

1.4. Das Kunstlied

Die Lyrik ist per se die „musikalischste“ Form der Literatur, und schon in der griechischen Antike wurden Gedichte begleitend zum Spiel der Lyra vorgetragen. So verwundert nicht, dass die romantische Lyrik zum einen von manchem Volkslied inspiriert scheint und andererseits Komponisten der Romantik als Inspiration diente. Die Melodik der poetischen Sprache wurde kongenial in eine musikalische Form gekleidet und vertont. So

²³ Die erste Gründung dieser Art im alpinen Bereich geschah 1857 in England, 1862 in Österreich und 1863 in der Schweiz. Der deutsche Alpenverein wurde 1869 gegründet.

²⁴ Joseph von Eichendorff: „Der Jäger Abschied“ (1810). In: Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden, Bd. 1., hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt 1987, S. 121 – 122.

entstand das Kunstlied, und eine Vielzahl von Komponisten wandte sich dieser musikalischen Form zu. Franz Schubert (1797 – 1828) und Robert Schumann (1810 – 1856) sind deren exponierteste Vertreter, doch neben ihnen gehören zu den produktivsten Komponisten von Kunstliedern Fanny Hensel (1805 – 1847), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847), Johannes Brahms (1833 – 1897), Gustav Mahler (1860 – 1911), Hugo Wolf (1860 – 1903), Richard Strauss (1864 – 1949), Max Reger (1873 – 1916), Arnold Schönberg (1874 – 1951), Anton von Webern (1883 – 1945) und Alban Berg (1885 – 1935). Sie nutzten gezielt die hohe emotionale Ausdruckskraft des Kunstliedes, das als typisch deutsches Musikgenre und als Kennzeichen unserer Kultur gilt. Wie sehr deutsche Komponisten dieses Genre international prägten, zeigt sich daran, dass diese musikalische Gattungsbezeichnung in vielen Sprachen aus dem Deutschen übernommen wurde, so im Französischen „le lied“, oder im Englischen: „the lied“.



Abb. 2 Liedkomposition „Waldeinsamkeit“ von C. J. Oberhoffer, Sänger und Dirigent des Großherzoglich Badischen Hoftheaters. Aus: *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, hg. von August Lewald, Karlsruhe 1842, Bd. 1, S. 560. Oberhoffer vertonte dazu das Gedicht „Im Englischen Garten“, das in der Zeitschrift „Der Bazar für München und Bayern. Ein Frühstücksbblatt für Jedermann und jede Frau“, Nr. 207, am 4. September 1833, S. 832, erschienen war. Die *Impressionen des seit 1792 der Öffentlichkeit zugänglichen Münchner Stadtgartens* überführt Oberhoffer in das unspezifische Bild der „Waldeinsamkeit“, das als literarischer Topos in Biedermeier und Vormärz sehr beliebt war und blieb (siehe Anm. 17).

Im Kunstlied stellt der Wald einen viel und gerne genutzten „Empfindungsraum“ dar. Mitunter nutzten Komponisten die Abgeschiedenheit des Waldes zur Konzentration auf ihre Arbeit: „Wald aussen, Musik innen“²⁵ formuliert dies die damals im Schwarzwald verborgen komponierende Clara Schumann. Der bedeutendste Vertreter des romantischen Kunstliedes ist Franz Schubert, dessen tonmalerische Liedkompositionen mitunter zu ganzen „Liederzyklen“ wachsen – vergleichbar der „Programm-Musik“ jener Zeit, der „Sinfonischen Dichtung“. Schubert komponierte Lieder zu Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Wilhelm Müller und Johann Mayrhofer.²⁶ Neben ihm ist es Robert Schumann, der sich den Wald als Motivfeld seiner Kompositionen systematisch erschließt. Seine Tondichtungen greifen vornehmlich auf Eichendorffs Lyrik zurück, in dessen Gedichten der Wald personalisiert und beseelt erscheint und folgerichtig „rauscht“, „rührt“, „wogt“ und „klingt“: „Wie schön, hier zu verträumen / die Nacht im stillen Wald, / wenn in den dunklen Bäumen / das alte Märchen hallt.“²⁷ Auch Clemens Brentano steht für solches Naturempfinden und wird ebenfalls reichlich vertont: „Es rauscht der grüne Wald, / vor wildentbrannten Weisen, / der Vogelsang erschallt.“²⁸

Vor allem Eichendorffs bildstarke, melodische Dichtung schien geeignet zur kongenialen Rezeption als Liedvertonung, so etwa in Schumanns Liederkreis op. 39 aus dem Jahr 1840.²⁹ Acht Jahre später legte Schumann auch eine instrumentale Waldkomposition vor, den Klavierzyklus „Waldszenen“ op. 82 für Klavier Solo, bestehend aus neun Stücken mit Waldmotivik.³⁰ Wie bei den Dichtern der Romantik, so findet sich auch bei deren Komponisten vielfach eine Haltung, die die künstlerische Produktion von Naturillusionen und Waldbildern als Distanzierung von und Kritik an der Gegenwart ansieht. Folgerichtig sieht Robert Schumann im Kunstlied das gedankenvolle Kunstwerk als Gegenposition zum vorherrschenden Geschmack.³¹

Eine Gemeinsamkeit der Wald-Lieder liegt darin, dass die Naturdarstellung zum Abbild der Seele wird. Diese Natursicht verbindet die Komponisten der Romantik auch mit den Malern. Aber auch als symbolischer Ort der Handlung ist der Wald im Lied emotional eingesetzt. Die hohe Sentimentalität

²⁵ Aus dem Brief Clara Schumanns an Theodor Kirchner vom 27. Juli 1859 während ihres Aufenthaltes in Wildbad im Schwarzwald, zit. n. Renate Hofmann: Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten. Tutzing 1996, S. 58.

²⁶ Als eines seiner ersten Lieder mit Wald-Motivik wäre aus dem Jahr 1811/12 „Des Mädchens Klage: Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn“ (op. D 191b) und als eines seiner letzten aus dem Jahr 1828 das Lied „Aufenthal: Rauschender Strom, brausender Wald“ aus dem Zyklus „Schwanengesang“ (op. D 957 Nr. 5) zu nennen.

²⁷ Joseph von Eichendorff, „Nacht“ (vor 1835). In: Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden, Bd. 1., hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt 1987, S. 293 – 294.

²⁸ Clemens Brentano, „Auf dem Rhein“ (um 1800). In: Clemens Brentano. Werke, Bd. 1., hg. von Wolfgang Frühwald. München 1963, S. 98 – 101.

²⁹ Vgl. dazu die 2003 erschienene Dissertation von Christiane Tewinkel: Vom Rauschen Singen. Robert Schumanns „Liederkreis“ op. 39 nach Gedichten von Joseph von Eichendorff. Würzburg 2003.

³⁰ Vgl. dazu die Dissertation von Peter Jost: Robert Schumanns ‚Waldszenen‘ op. 82. Zum Thema Wald in der romantischen Klaviermusik. Saarbrücken 1989.

³¹ Vgl. Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Band 4. Leipzig 1854, S. 264.

des besungenen Waldes reicht als Tradition der Romantik bis in die Moderne und färbt auch noch unsere heutige Waldwahrnehmung. Als zwei von vielen möglichen Beispielen seien hier Robert Schumanns Lied „Ich wandelte unter den Bäumen“ von 1840 (op. 24, Nr. 3) genannt, das ein Liebesgedicht Heinrich Heines (1797 – 1856) vertont:

„Ich wandelte unter den Bäumen
mit meinem Gram allein;
Da kam das alte Träumen,
und schlich mir ins Herz hinein.“³²

sowie die Lieder „Waldesnacht“ zweier Komponisten nach dem gleichnamigen Liebesgedicht von Paul Heyse (1830 – 1914)³³. Nach Johannes Brahms (Chorsatz Nr. 3 der „Weltlichen Gesänge“ op. 62 aus dem Jahr 1873/74) vertonte auch Arnold Schönberg (Lied Nr. 4 der „Sieben frühe Lieder“, entstanden in den Jahren 1894 – 1903) dieses frühe lyrische Werk des späteren deutschen Literaturnobelpreisträgers.

„Waldesnacht, du wunderkühle,
die ich tausend Male grüß,
nach dem lauten Weltgewühle,
o wie ist dein Rauschen süß!
Träumerisch die müden Glieder,
berg' ich weich ins Moos,
und mir ist, als würd' ich wieder
all der irren Qualen los.“³⁴

Auch 100 Jahre später wird der Wald im Kunstlied durchaus noch musikalisch illustriert. Der Karlsruher Komponist Wolfgang Rihm vertonte 1997 das Gedicht „Das ist der Teutoburger Wald“ von Heinrich Heine.³⁵ Drei Jahre zuvor, 1994, hatte er mit einem Lied zu Else Lasker-Schülers gleichnamigem Gedicht „O meine Seele war ein Wald“ bereits eine „Wald“-Komposition vorgelegt. Seine modernen, gebrochenen Harmonien, wie auch der textliche Zugriff auf den romantikkritischen Heinrich Heine wie die expressionistisch-moderne Else Lasker-Schüler zeigen die andere Tradition, in die sich Rihm stellt, die der Gegen-Romantik.

Eines der romantischen Kunstlieder nimmt wegen seiner politischen Zusammenhänge und kämpferischen Stimmung eine Sonderstellung ein. Es ist „Lützows wilde Jagd“ aus dem Jahr 1814 von Carl Maria von Weber (1786 – 1826). Weber vertonte

Theodor Körners ein Jahr zuvor entstandenes gleichnamiges Gedicht als Chorwerk (Werkverzeichnis J 168) und erhob es damit zu einem patriotischen Bekenntnis und einem der meist aufgeführten Stücke deutschen Chorgesangs.

„Was zieht dort rasch durch den finsternen Wald
und streift von Bergen zu Bergen?
Es legt sich in nächtlichen Hinterhalt;
Das Hurrah jauchzt und die Büchse knallt:
Es fallen die fränkischen Schergen.
Und wenn ihr die schwarzen Schergen fragt:
Das ist Lützow's wilde verwegene Jagd.“³⁶

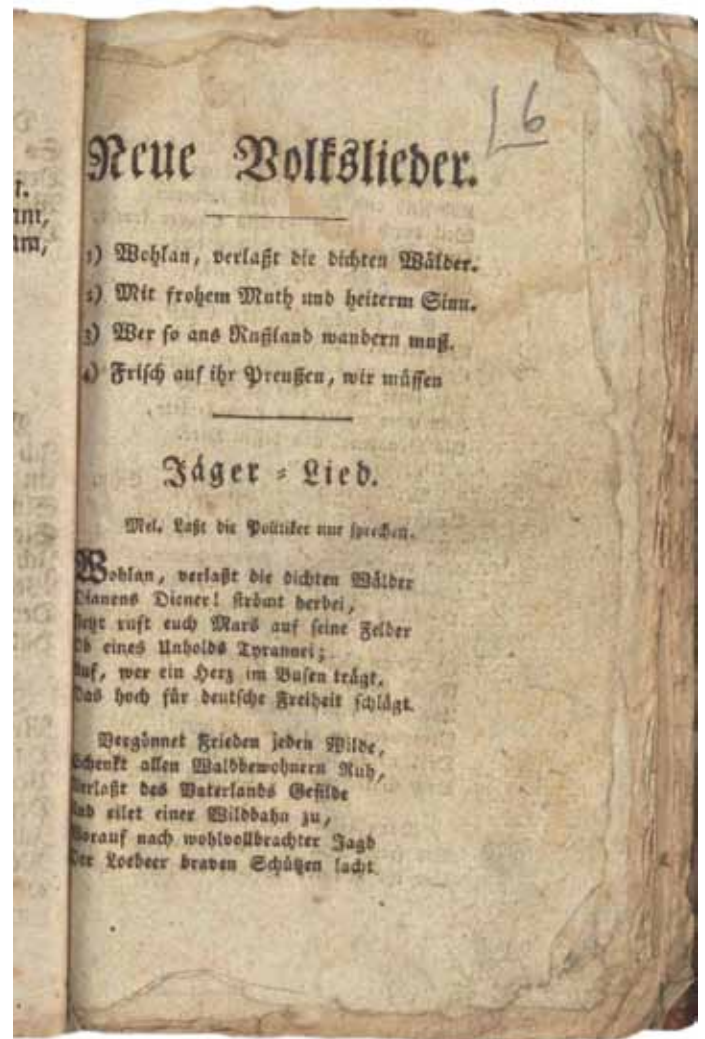


Abb. 3 Druckschrift mit Liedern zu den Befreiungskriegen, um 1813.
Aus: Deutsches Volksliedarchiv Freiburg, V1/1144, Nr. 6.

Hier ist bereits jenes Motiv angestoßen, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine hohe Bedeutung in der deutschen Geistesgeschichte erhalten sollte: Im Widerstand gegen Napoleon erinnerte man sich des Kampfes der Germanen gegen das Imperium

³² Aus: Heinrich Heine: „Buch der Lieder“, „Junge Leiden, Lieder“, Nr. 3. Leipzig 1817 – 21. Hamburg 1827, S. 40.

³³ Die Gedichte Paul Heyses sind außerordentlich oft vertont worden. Von seinem Gedicht „Im Walde“ existieren alleine 32 Vertonungen.

³⁴ Paul Heyse: „Waldesnacht“. In: Der Jungbrunnen. Berlin 1850. Aus dem „Jungbrunnen“ vertonte Johannes Brahms ab 1874 auch das Gedicht „Es geht ein Wehen durch den Wald“ als Lied mit dem Titel „Es geht ein Wehen“ (op. 62, Sieben Lieder, Nr. 6).

³⁵ Aus dem Zyklus „Deutsches Stück mit Hamlet“, Lied Nr. 6, erschienen 1998.

³⁶ 2. Strophe des 1813 entstandenen Gedichts „Lützows wilde, verwegene Jagd“ von Theodor Körner (1771 – 1813), der als Teilnehmer des Lützower Freikorps in einem Gefecht gegen Napoleons Truppen starb.

Romanum und zitierte symbolhaft die „Schlacht im Teutoburger Wald“, auch „Hermannsschlacht“ genannt. Die zeitgebundene Aufnahme dieses historischen Ereignisses führte zur Verherrlichung des Waldes, der somit zum politischen Mythos sowie zum Ort und Hort ‚deutschen Wesens‘ wurde. Seine Verteidigung wurde mit dem Ringen um die deutsche Nation gleichgesetzt, und zu dessen beliebtestem Baum stieg die („deutsche“) Eiche auf. In Wirklichkeit jedoch hatte die historische „Varusschlacht“ 9. n. Chr. zwischen den Legionen des römischen Statthalters Quintilius Varus und dem Heer des Germanenfeldherrn Arminius gar nicht im Wald selbst, sondern in einem ausgedehnten Sumpfgebiet stattgefunden, der Kalkrieser Senke im Osnabrücker Land. So trug eine kollektive Bildschöpfung dazu bei, dass der Wald zur „Heimat“ der Deutschen aufsteigen konnte.³⁷

Carl Maria von Weber wurde jedoch mit einer ganz anderen Waldkomposition bekannt. 1821 hatte er mit dem „Freischütz“, die romantische Waldoper schlechthin komponiert und vollzog damit eine programmatische Abkehr von der italienischen Oper, der Zelebration höfischen Lebens und französischer Etikette. Webers Publikum nahm das Werk als nationales Ereignis wahr und feierte dessen Waldszenen. Fröhliches, naturnahes Landleben von Jägern und Bauern wurde mit dämonischen Waldsequenzen kontrastiert, die viele bekannte Sagen- und Märchenbilder projizierten. Kein Wunder: Weber hatte sich in seiner Heidelberger Zeit mit Sagen und Märchen, aber auch Volksliedern lange beschäftigt und gestaltete mit der „Wolfsschlucht“ eine der berühmtesten Szenen der deutschen Operngeschichte.



Abb. 4 Bühnenbild für Papiertheater mit Darstellung der „Wolfsschlucht“-Szene aus dem „Freischütz“. Bilderbogen des Verlages Josef Scholz, Mainz, 2. Hälfte 19. Jh., Badisches Landesmuseum Inv. Nr. 79/741 – 790.

Im „Freischütz“ ist der Wald Ort der Gefahr und des Schreckens, aber auch der Frömmigkeit und der Erlösung. Die musikalische Natur-Illustration wurde beim Publikum euphorisch aufgenommen: Nicht nur das Bühnenbild, auch die Musik zelebrierte mit den ihr eigenen Mitteln die Natur und erschien aus einem Guss. Die am 18. Juni 1821 im königlichen Schauspielhaus Berlin uraufgeführte Oper war eine Sensation. Zarte Lieder und kräftige Chöre wie der „Jungfernkranz“ und der „Jägerchor“ wurden schnell zu Gassenhauern, von jedermann weit über Berlin hinaus nachgeträllert und Teil einer populären Chorliteratur. Der „Freischütz“ bot nicht nur Traumwelten, die den Nerv des deutschen Publikums trafen, sondern auch ganz gegenständlich beliebte Kulissenbilder, die als Papiertheater popularisiert wurden und bürgerliche Haushalte dekorierten. Dass neben der kompositorischen Kunst auch das Bühnenbild selbst zum Kunstwerk werden konnte, ist ebenfalls ein Phänomen der Romantik und deren breiter bürgerlicher Rezeption.³⁸

1.5. „Es war einmal ...“³⁹ – Romantik und Märchen

So sehr Webers Oper über die Romantik hinauswirkt, so sehr tut dies das Märchen, und ganz verwandt den Waldbildern des „Freischütz“ sind auch die der deutschen Märchen. Im Gegensatz zu den Volks- und Kunstliedern, deren Autoren und Sänger im Wald eher Geborgenheit, Ruhe und Inspiration als Wildnis suchten und fanden, zelebrieren Märchen und Sage die Wildheit, Rohheit und Gefahr dieses Naturraumes. Der Wald im Märchen ist Grenzraum der Zivilisation.

Dass gerade die Romantik zur Popularisierung der Märchen in allen Bevölkerungskreisen erheblich beitrug, ist nicht weiter erstaunlich. Den Romantikern galten Märchen und Sage neben dem Volkslied als Hort von „Naturpoesie“ und „Volksseele“. Diese betrachteten sie als Teil einer verlorengegangenen Welt, die es zu bergen und zu sichern galt. So widmeten sich, inspiriert durch Herder, zuerst Johann Karl August Musäus (1735 – 1787)⁴⁰ und Ludwig Tieck (1773 – 1853) dem Sammeln der populären Erzählformen. Während Musäus noch der Bewegung der Aufklärung verhaftet blieb, gehörte Tieck dem Jenaer Kreis der Frühromantiker an und veröffentlichte 1797 eine dreibändige Sammlung von Volksmärchen. Im selben Jahr legte er auch seine eigenen Kunstmärchen bzw. Erzählungen: „Der gestiefelte Kater“, „Ritter Blaubart“ und „Der blonde Eckbert“ vor, die ihm schnell eine breite Leserschaft erschlossen. Aus der Eckbert-Erzählung ragt das Gedicht „Waldeinsamkeit“⁴¹ heraus,

³⁸ Vgl. dazu Heinz-Georg Held: Romantik. Literatur, Kunst und Musik 1790 bis 1840. Köln 2003, S. 97.

³⁹ Mit eben dieser unbestimmten Formulierung beginnen viele Märchen. Gerade diese Unbestimmtheit und damit Offenheit in Raum und Zeit macht die Wirkungsmacht dieser Erzählungen aus. Was einmal war, ist auch auf andere Zeiten und Situationen übertragen denkbar und insofern mit einem Lehrstück vergleichbar.

⁴⁰ 1782 – 1786 veröffentlichte er seine „Volksmärchen der Deutschen“.

⁴¹ Siehe Anmerkungen 17 und 18.

³⁷ Gleichzeitig manifestierte sich das Bild von Heimat auch in der aufkommenden „Heimatliteratur“ und ihrem manchmal ironischen Blick auf die integrale bäuerliche Welt des städtischen Hinterlandes und der Mittelgebirgslandschaft Schwarzwald sowie der bayerischen Bergwaldregionen. Zu deren meist gelesenen Schriftstellern gehörten Berthold Auerbach und Heinrich Hansjakob sowie Peter Rossegger und Ludwig Ganghofer.

das in zeittypischer Form Schönheit und Ruhe des Waldes feiert und die lyrischen Sentenzen einem singenden Vogel in den Mund legt. Diese Verbindung von Erzählung und Lyrik sowie das Märchen als Erzählform übernimmt auch Tiecks jüngerer Schriftstellerkollege Joseph von Eichendorff (1788 – 1857) in sein Schaffen. Er wird dem Kreis der Heidelberger Hochromantiker zugerechnet und veröffentlicht noch während seines Jurastudiums in Heidelberg 1808 das Rittermärchen „Die Zauberei im Herbst“. Mit dem Thema Ritter, das dem Mittelalter huldigte, der mitschwingenden Frage nach der Religion sowie mit dem Handlungsort Wald trifft Eichendorff drei zentrale Motive der Romantik, die sich in dieser Zeit als stilbildend herauskristallisierten.

Die bedeutendste Märchen- und Sagenedition initiierten jedoch Jakob und Wilhelm Grimm. Ihr herausgeberisches Werk wurde zum größten und wirkungsreichsten der Romantik.⁴² 1812 bis 15 erschienen die „Kinder- und Hausmärchen“ [KHM] und die „Deutschen Sagen“ in den Jahren 1816 bis 18. Ergänzend zur Textedition der Märchen und Sagen gaben die Grimms ab 1813 auch die Zeitschrift „Altdeutsche Wälder“ als Periodikum für rechtsgeschichtliche und historische Beiträge heraus, aber auch für mittelalterliche und „naturpoetische“, also traditionelle Dichtung und Folklore im weitesten Sinn. Der Titel macht ganz deutlich: Der hier versammelten volkstümlichen Überlieferung kommt wie den statutarischen Wäldern ein Denkmalcharakter zu, sie besitzen quasi „Quellenwert“ und symbolisieren die kulturelle Eigenheit der Deutschen. Von der editorischen Gesamtleistung der Grimms und der literarischen wie psychologischen Kraft der Märchen fasziniert, widmeten sich in den 1820er Jahren auch Wilhelm Hauff (seine Märchen erschienen 1826 bis 28, und bekannt wurde vor allem sein Schwarzwaldmärchen „Das kalte Herz“) sowie Ludwig Bechstein (seine ab 1823 verstreut veröffentlichten Märchen erschienen gesammelt erstmals 1845) der Sammlung und Herausgabe von Märchen als populärer Erzählform.

Harrison bezeichnet den Effekt der Grimmschen Märchen als „philologische Mystifizierung der deutschen Wälder“⁴³, und das zu Recht, denn die Märchen wurden zu einem der bedeutendsten literarischen Denkmale des Waldes. Der Wald ist ein elementarer Handlungsort der deutschen Volksmärchen, und in keinem anderen Land nimmt er eine so wesentliche Funktion ein.⁴⁴ Etwa ein Viertel der 200 bei Grimm verzeichneten „Kinder- und Hausmärchen“ [KHM] thematisieren den Wald als zentrales Motiv bzw. verlegen die Handlung ganz oder teilweise dorthin.

Dieser Wald jedoch ist nicht idyllisch, er ist wild und elementar. Menschen wohnen kaum welche in ihm, selten arbeiten oder ernten sie dort als Holzhauer, Jäger, Köhler, Beeren- oder Reissammler. Aus ihren waldnahen Schlössern heraus gehen auch Könige und deren Söhne in ihm auf die Pirsch („Das Rätsel“ [KHM 22], „Fundevogel“ [KHM 51], „Die sechs Schwäne“ [KHM 49], „Allerleirauh“ [KHM 65]). Manchmal lauern Räuber oder Mörder drohend im Hinterhalt („Die Bremer Stadtmusikanten“ [KHM 27], „Der Räuberbräutigam“ [KHM 40]).

Der Märchenwald ist dunkel und unbekannt. Menschen verlieren sich darin („Hänsel und Gretel“ [KHM 15] und „Das Waldhaus“ [KHM 169]), werden in die Irre gelockt oder geraten in Angst und Schrecken, denn dort hausen dunkle, unheimliche Mächte: Geister und Dämonen, Hexen, Zauberer, Riesen, ‚Wilde Männer‘, Drachen und Spukgestalten, oder einfach nur verzauberte Wesen und wilde Tiere (etwa „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“ [KHM 1], „Der Wolf und die sieben jungen Geißlein“ [KHM 5], „Das tapfere Schneiderlein“ [KHM 20], „Rotkäppchen“ [KHM 26] oder „Rumpelstilzchen“ [KHM 55]). Seltener finden sich dort gute Wesen wie Elfen, Feen, Nymphen, Haulemännchen oder Zwerge („Die drei Männlein im Walde“ [KHM 13] oder etwa „Schneewittchen“ [KHM 53]). Der Wald stellt den Menschen oft auf eine Bewährungsprobe, manche Menschen verwandeln sich in ihm (so in „Die zwölf Brüder“ [KHM 9], „Jorinde und Joringel“ [KHM 69] oder in „Schneeweißchen und Rosenrot“ [KHM 161]). Gerade Kinder werden im Märchen in den Wald geschickt, um sich ihrer dort zu entledigen („Brüderchen und Schwesterchen“ [KHM 11] oder „Hänsel und Gretel“ [KHM 15]). Durch Überwindung ihrer Angst, die Anwendung einer List oder durch ein Opfer entkommen sie ihm wieder – um eine Grenzerfahrung reicher. Diesen Aspekt haben Märchen noch mit ihren alten Vorlagen gemein, den mittelalterlichen „âventuren“, wo das Abenteuer ebenfalls eine Prüfung und ein Eintrittsritual, also eine Initiati-on darstellt.⁴⁵

Damit verbunden sahen und erforschten die Brüder Grimm auch Rituale und Kulte um Baum und Wald, deren Reste sie in den Märchen beobachteten: Der Baum galt als Ort dämonischer Wesen („Die zwei Brüder“ [KHM 60], „Der Geist im Glas“ [KHM 99]), als Wohnsitz der Seelen Verstorbener und Ort des

⁴² Fortlaufende, moderne Sageneditionen im deutschsprachigen Raum sind etwa das Sagen-Archiv im Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde, Freiburg oder das Volltext-Internetarchiv der Universität Innsbruck: <http://www.sagen.at/> – Zugriff am 24.02.2011

⁴³ Harrison (wie Anm. 6), S. 197.

⁴⁴ Den französischen Volksmärchen etwa fehlt der Wald fast ganz. Sie handeln in heiterer Obstbaumlandschaft, wo das Unheimliche groteske Züge annimmt. Vgl. Lutz Röhrich: Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung. Wiesbaden 1974, S. 187.

⁴⁵ Viele der Waldmärchen können mehreren motivischen Aspekten zugeordnet werden und sind der obigen Aufzählung noch hinzuzurechnen: „Der singende Knochen“ [KHM 28], „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ [KHM 29], „Der Ranzen, das Hütlein und das Hörnlein“ [KHM 54], „Die goldene Gans“ [KHM 64], „Die Goldkinder“ [KHM 85], „Das singende springende Löweneckerchen“ [KHM 88], „Des Teufels rußiger Bruder“ [KHM 100], „Der arme Müllerbursch und das Kätzchen“ [KHM 106], „Der gelernte Jäger“ [KHM 111], „Das blaue Licht“ [KHM 116], „Der Krautesel“ [KHM 122], „Der Teufel und seine Großmutter“ [KHM 125], „Der Eisenofen“ [KHM 127], „Der Eisenhans“ [KHM 136], „Simeliberg“ [KHM 142], „Der gläserne Sarg“ [KHM 163], „Der starke Hans“ [KHM 166], „Die Gänsehirtin am Brunnen“ [KHM 179], „Die Kristallkugel“ [KHM 197], „Der Stiefel von Büffelder“ [KHM 199], „Der heilige Joseph im Walde“ [KHM, Kinderlegenden 1], „Die zwölf Apostel“ [KHM, Kinderlegenden 2], und „Die drei grünen Zweige“ [KHM, Kinderlegenden 6].

Todes („Aschenputtel“ [KHM 21]), als Ort der Heilung und Liebe („Das Mädchen ohne Hände“ [KHM 31]), als Ort des Schutzes („Marienkind“ [KHM 3], „Die Alte im Wald“ [KHM 123]) oder als Ort der Kommunikation („Die faule Spinnerin“ [KHM 128]).

Einige Rituale der Übertragung oder Gleichsetzung kennen wir noch heute, so das Einschnitzen von Initialen in Baumrinden oder das „auf Holz klopfen“, das Pflanzen und Aufsuchen bestimmter Bäume als Schutzbäume oder den Brauch Festbäume (Richtbaum, Maibaum, Tannenbaum, Narrenbaum, Hochzeits- oder Geburtsbäume) zu errichten.



Abb. 5 Richtbaum auf einem Bürogebäude in der Karlsruher „Nordstadt“, Februar 2011. © Brigitte Heck.

All dies erinnert an die „andere Natur“ von Baum und Wald. Franz Schuberts Lied „Der Lindenbaum“ nennt diesen Brauch ausdrücklich: „Ich schnitt in seine [Lindenbaum, B.H.] Rinde / so manches liebe Wort“⁴⁶.

„Beschriftung“ von Bäumen ist eine subversive Möglichkeit, sich in die Natur einzuschreiben und damit eine andere Form der Markierung und Aneignung. Zugleich stellt man eine durch Initiale gekennzeichnete Beziehung dem Schutz des Baumes anheim und hofft in simplem Analogiedenken, dass sie solange währen möge, wie der Baum Bestand hat.



Abb. 6 Mehrfach ‚bezeichneter‘ Parkbaum. Schlossgarten Karlsruhe, Februar 2011. © Brigitte Heck.

Die Romantik hat in Literatur, Musik und Bildender Kunst „kulturelle Vorstellungs- und Empfindungsbilder“ vom Wald konstruiert und popularisiert. Es gibt jedoch auch Wald-Stoffe, die durch alle Genres hindurch und über einen langen Zeitraum hinweg identitätsstiftend wirken.

2. Der Wald als Heimat

Manches Waldepos prägt das Image einer Region, ja eines ganzen Landes. Ein Beispiel dafür ist das „Schwarzwaldmädel“. So lautet der Titel von Operette und Kinofilm, bezeichnet aber zugleich auch das bollenhuttragende Trachtenmädchen selbst, die Werbeikone des Bundeslandes Baden-Württemberg. Beides hängt miteinander zusammen und die kulturelle Prägung gründet auf einem literarischen Stoff und seiner besonderen Rezeptionsgeschichte. Es ist eine Walderzählung, die über hundert Jahre hinweg in gewandelter Form einen immer neuen großen Erfolg hatte und in mehreren Kunstgattungen und Medien reüssierte.⁴⁷

⁴⁶ Zeile aus Franz Schuberts Lied „Der Lindenbaum“ aus dem Lieder-Zyklus „Winterreise“, op. D 911, Lied 6 – nach einem Gedicht von Wilhelm Müller.

⁴⁷ Zeitgleich schrieb auch der österreichische Autor Adalbert Stifter mit seinen biedermeierlichen Bildungsromanen „Hochwald“ (1841) und „Nachsommer“ (1857) epische Natur- und Waldbetrachtungen. Jedoch blieben diese im Bereich des literarischen verhaftet und fanden keine Aufnahme in andere Genres.

2.1. Die Novelle

Im Herbst 1846 erschien im literarischen Kalender „Urania“ die Novelle „Die Frau Professorin“. Geschrieben hat sie der württembergische Autor Berthold Auerbach (1812–1882), der zuvor schon mit dem ersten Band seiner „Schwarzwälder Dorfgeschichten“⁴⁸ auf sich aufmerksam gemacht hatte. Er begründete damit ein ganzes literarisches Genre, das der sogenannten „Dorfgeschichten“ – amüsante, zuweilen lehrreiche Erzählungen im ländlichen Milieu. Auerbach war neben Gustav Freytag der meistgelesene Autor des 19. Jhs. und gilt mit seinen seit 1843 erschienenen „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ als Wegbereiter des poetischen Realismus. Die Geschichte spielt an zwei kontrastreichen Orten. Einerseits in einem von Wald umschlossenen Dorf als Ort heiteren, unbeschwerten Lebens und andererseits in einer Residenzstadt als Ort der Herausforderung, Prüfung und gesellschaftlichen Enge. Der Wald als intakte Naturheimat und seine Dorfbewohner als ehrliche, integre Gestalten bilden einen starken Kontrast zur urbanen Gesellschaft, deren Lebenswelt in Gestalt des Malers Reinhard in die abgelegene Waldgemeinde überbordert. Der Maler verliebt sich in eine Dorfschönheit, Lorle, die Tochter des Wirts, und nimmt sie als Gemahlin mit in die Stadt. An seinem fulminanten gesellschaftlichen Aufstieg zum Herrn Professor hat sie keinen Anteil, weil ihr als naivem Landkind die Integration in die höfische Welt der Residenzstadt nicht gelingt. Die Beziehung zerbricht und Reinhard selbst scheitert an den hohen Ansprüchen seiner Umwelt. Lorle verlässt ihn und kehrt als „Frau Professorin“ hoch angesehen in ihr Heimatdorf zurück. Lange vor Fontanes „Effi Briest“ und Shaws „Pygmalion“ wird hier eine gesellschaftliche Mesalliance thematisiert und betritt eine ungeheuer couragierte und selbständige Frau die literarische Bühne. Auerbach schildert zugleich auch ein gescheitertes Bildungsexperiment. Der Maler nämlich meint als Stadtmensch sich sein Naturgeschöpf nach eigenen Bedürfnissen formen und es wie einen schillernden Vogel im Käfig halten zu können. Doch Lorle entgleitet seiner Kontrolle. Die Geschichte endet tragisch: der Maler verfällt gänzlich dem Alkohol. Die Rückkehr der „verlorenen Tochter“ in ihre Waldheimat symbolisiert den Triumph des Waldes über die Stadt, der Natur über die Zivilisation, der Tradition über die Moderne. Das Dorf im Wald erscheint als Insel und Gegenwelt, aber als eine positiv besetzte, der Gesellschaftskritik dienende Sphäre.

2.2. Das Drama

Das Bildungsbürgertum nahm Auerbachs Erzählung euphorisch auf, noch euphorischer jedoch deren Dramatisierung. Diese leistete nur ein Jahr später, im November 1847, die eben-

falls württembergische Erfolgsautorin Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868). Sie verkürzte und simplifizierte die Handlung und vor allem ließ sie die Geschichte als Rührstück harmonisch enden. Waldkind und Stadtmensch finden sich und werden nach mancherlei Irrung und Prüfung glücklich miteinander – im Walddorf. Den Konflikt der beiden Lebenssphären nimmt Birch-Pfeiffer programmatisch in den Titel auf und nennt das Werk nun „Dorf und Stadt“. Es wurde in der Hochzeit der Revolution von 1848/49 unter großem Applaus auf allen deutschen Bühnen aufgeführt. Während an vielen Orten Deutschlands der politische Ausnahmezustand herrschte, versöhnten sich auf der Bühne die gegenläufigen Welten, feierten Dorf und Stadt eine glückliche Allianz. Birch-Pfeiffers Bühnenstück gilt in der Theatergeschichte als eines der erfolgreichsten Werke des 19. Jhs. und lenkte die Aufmerksamkeit des Theaterpublikums auch auf den Autor der Novelle, Berthold Auerbach, zurück.



Abb. 7 Textheft des 1847 in Wien uraufgeführten Theaterstücks von Charlotte Birch-Pfeiffer. Badisches Landesmuseum, Inv. Nr. 2003/1601.

Charlotte Birch-Pfeiffer veröffentlichte 1849 noch ein weiteres Waldheimat-Epos, das Bühnenstück „Im Walde“, das jedoch bei weitem nicht an die Popularität von „Dorf und Stadt“ heranreichte.

⁴⁸ In großer Auflage erschienen von 1843 bis 1854 im Bassermann-Verlag Mannheim.

2.3. Buch-Illustrationen

Nach mehreren Ausgaben und Auflagen von „Die Frau Professorin“ bei den Verlagen Bassermann und Cotta, stiftete schließlich 1885 eine illustrierte Prachtausgabe der Auerbach-Novelle jene Allianz zwischen Geschichte und Klischee, die unsere heutige erste Assoziation mit dem Naturraum Schwarzwald darstellt. Für die Illustration von Auerbachs Novelle nämlich hatte auf Anraten seines Autors der Stuttgarter Cotta-Verlag Wilhelm Hasemann (1850–1913) engagiert. Auf der Suche nach Bildmotiven für die Geschichte fand dieser wiederum auf Vorschlag Auerbachs in Gutach im Kinzigtal die geeigneten Sujets: Frauen und Mädchen in der auffälligen Tracht mit den großen Wollkugeln auf breitkrepigem Strohhut, dem Bollenhut. Die Zeichnungen Hasemanns erhöhten die Attraktivität und Popularität der Auerbachschen Erzählung und der erfolgreiche Erzählstoff erhöhte wiederum den Bekanntheitsgrad der Tracht. Es kam eins zum andern: das gefundene Gewand wurde zum Synonym einer ganzen Region. Auerbachs Wirtstochter Lorle wurde zum Schwarzwaldmädel.⁴⁹

2.4. Die Operette

Verstärkt wurde dieser Transfereffekt jedoch noch durch die weitere spektakuläre Rezeption von Novelle und Bühnenstück. Denn aus beiden Vorlagen gestaltete August Neidhart 1916 das Libretto der Operette „Schwarzwaldmädel“. Es war ohnehin nur eine Frage der Zeit, bis der literarische Stoff auch als durchkomponiertes musikalisches Werk reüssierte.⁵⁰ 70 Jahre nach Birch-Pfeiffers Adaption der Auerbach'schen Novelle für die Bühne wurde der Stoff als „Schwarzwaldmädel“ neu geboren, und machte als Operette Weltkarriere. Léon Jessel komponierte eine Musik und Lieder, die zu Schlagern einer ganzen Generation wurden. Und wieder waren es besondere Zeitumstände, die dem musikalischen Erfolg zu Hilfe kamen. Während der Eskalation des Ersten Weltkrieges verstand man das beschwingte Stück als idyllischen Gegenentwurf zur Wirklichkeit. Neidhart schrieb die Handlung Auerbachs und Birch-Pfeiffers nochmals um, änderte und „modernisierte“ die Struktur der Personen und fügte neue hinzu. So spielt nun auch ein Berliner mit – „Schmusheim“ genannt – als Reminiszenz an das Premierenpublikum der spätkaiserzeitlichen Hauptstadt. Dieser Berliner, der Prototyp des Städters, ist eine wesentliche Neuerung und Erweiterung gegenüber den literarischen Vorlagen, weil er den Städter im Publikum unmittelbar anspricht. Des Weiteren wird der alte Dom-

kapellmeister Römer eingeführt. Mit ihm schafft Neidhart eine schrullige Figur, die dem Stoff eine neue Note verleiht: Der alte, skurril erotisierte Domkapellmeister erhofft sich mit der plötzlich in sein Leben tretenden Lorle – jetzt Bärbele genannt – einen späten Frühling erleben zu können, wird jedoch abgewiesen und fügt sich selbstmitleidig wieder in sein Einzelgängerschicksal. Léon Jessels Couplets „Malwine, ach Malwine“, „Erklingen zum Tanze die Geigen“ und „Mädle aus dem schwarzen Wald“ erlangten schnell Volksliedcharakter – ebenso das heute noch bekannte Duett „Wir sind auf der Walz“. Bis 1921 kam es zu 5.443 Aufführungen, die auch im Ausland außerordentlich erfolgreich waren. Sogar der amerikanische Broadway inszenierte das „Schwarzwaldmädel“. Offenbar hatten die Amerikaner darin manch Vertrautes wieder gefunden. Die Schellackplatte und ab 1923 auch Rundfunkübertragungen trugen ganz erheblich zur weiteren Verbreitung der Operette bei. Auch daran wird deutlich, wie sehr das „Schwarzwaldmädel“ als künstlerisches Produkt und Kunstprodukt den Bedarf und Geschmack der in den 1920er Jahren expandierenden Unterhaltungsindustrie befriedigte.

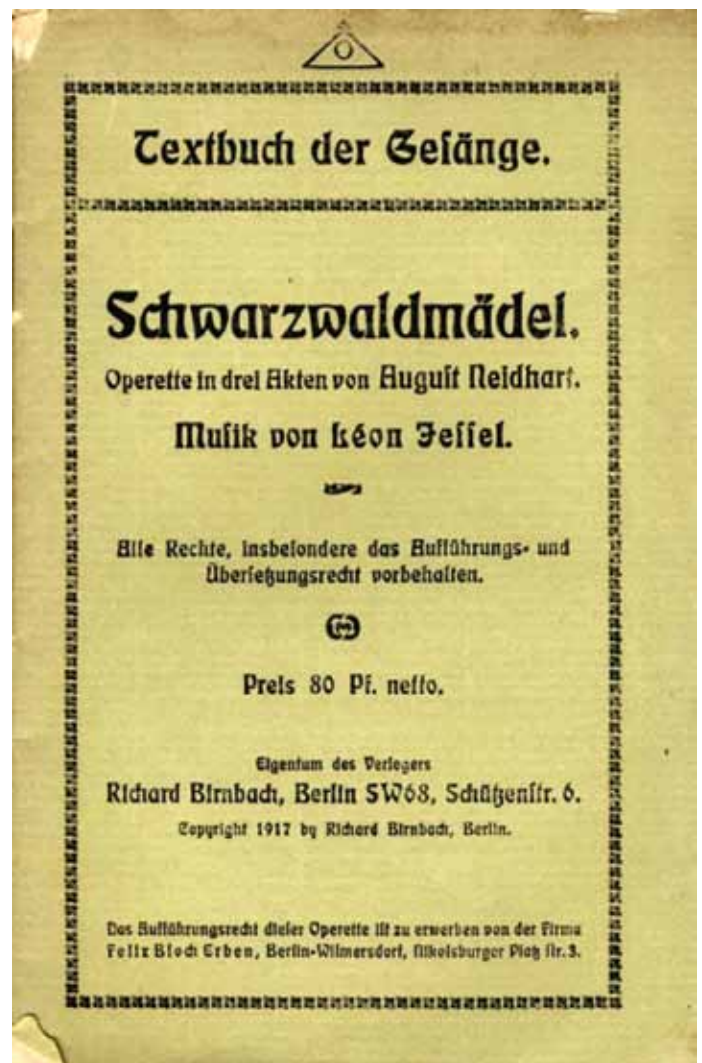


Abb. 8 Druckschrift mit Gustav Neidharts Libretto zu Léon Jessels Operette „Schwarzwaldmädel“ aus dem Jahr 1917. Badisches Landesmuseum, Inv. Nr. 2009/697.

⁴⁹ Hasemann zog noch weitere befreundete Maler nach Gutach und so entstand die Gutacher Künstlerkolonie, die die Bollenhuttracht über viele Jahrzehnte so popularisierte, dass sie heute selbst in Amerika und Japan für „german folklore“ steht. Vgl. dazu: Brigitte Heck: Wilhelm Hasemanns Auerbach-Illustrationen. Anmerkungen zum Beginn der Gutacher Künstlerkolonie. In.: Badische Heimat 1/2011, S. 70 – 85.

⁵⁰ Vgl. dazu: Brigitte Heck/Ulrike Näther/Daniela Reiff/Andreas Seim: Schwarzwaldmädel. Ein Motiv bewegt die Zeit. Karlsruhe 2010.

2.5. Der Kinofilm



Abb. 9 Impressionen von der Werbefahrt zur Premiere des Hans Deppe-Films „Schwarzwaldmädel“ durch das kriegszerstörte Freiburg, 1950. Stadtarchiv Freiburg, M75_1 Neg. XXVIII Nr. 46 Neg. 27a.

Zum frühestmöglichen Zeitpunkt bediente sich auch der Kinofilm des Erfolgsstoffs. Dies geschah so einträglich, dass es noch in der Zeit der Weimarer Republik zu drei Verfilmungen kam. Der Stoff erfuhr seine dritte Transformation – von der Novelle zum Bühnenstück, zur Operette, zum Kinofilm. Nach den Verfilmungen 1920, 1929 und 1933 kam es 1950 schließlich zur eigentlichen cineastischen Sensation. Der Schwarzwaldmädel-Stoff war nach dem Zweiten Weltkrieg erneut aktuell geworden, und die besonderen Zeitumstände ermöglichten einen bis heute einzigartigen Erfolg. Hans Deppe (1897–1969) brachte mit dem „Schwarzwaldmädel“ 1950 den ersten deutschen Farbfilm der Nachkriegszeit ins westdeutsche Kino⁵¹ und hatte schon kurze Zeit nach seiner Premiere am 7. September 1950 das Mehrfache seiner Entstehungskosten wieder eingespielt. Die bis zu 16 Millionen Zuschauer wurden in Deutschland in den folgenden 60 Jahren nur einmal übertroffen, 1997 von James Camerons „Titanic“. Beschwingte Operettenlieder, üppige Revueeinlagen und aufwendige Kamerafahrten durch eine zauberhafte Landschaft in Blüte machten das „Schwarzwaldmädel“ legendär. Der Kontrast zu den urbanen Ruinenlandschaften war greifbar und ließ das Publikum von besseren Zeiten träumen. Drehbuchautor Bobby E. Lühge hatte die Operettenvorlage von Neidhart und Jessel komplett übernommen und um die spezifisch filmischen Mittel ergänzt: Tanzeinlagen (Eisrevue und Bauerntanz) und Festzug (Cäcilienfest) wurden besonders breit inszeniert, ebenso wurde die Schnitt- und Zoomtechnik genutzt, um die Landschaft selbst in Szene zu setzen. „Schwarzwaldmädel“ begründete das Genre des Heimatfilms nach dem Zweiten Weltkrieg neu. Dieser Kinofilm bewegte die Menschen

der Nachkriegszeit wie kaum ein anderer – als Zuschauer ins Kino und als Touristen in den Schwarzwald – das wurde nun unmittelbar spürbar. Der regionale Fremdenverkehr verzeichnete einen beachtlichen Zuwachs. Bereits nach der Premiere der Operette „Schwarzwaldmädel“ war dieser Effekt erstmals aufgetreten: Jede „Schwarzwaldmädel“-Produktion wurde zur kostenlosen erfolgreichen Werbekampagne für die Landschaft. Der Naturraum hatte sich als Kulisse etabliert und er war weithin identifizierbar. Wo immer seit den 1920er Jahren Schwarzwälder Gemeinden auf Messen sich den beginnenden Fremdenverkehr erschließen wollten, griffen sie auf die Schlager der Operette zurück und später auf die Illusionen und Bildeinstellungen des „Schwarzwaldmädel“-Films.

Der (Schwarz)Wald war im Verlauf seiner medialen Erschließung zur positiv besetzten Kulisse mit hohem Wiedererkennungswert geworden. Damit begann sich die Perzeption und Rezeption der Landschaft nachhaltig zu wandeln. Bereits in der stofflichen Fassung von Birch-Pfeiffers „Dorf und Stadt“ zeichnete sich eine Idyllisierung des Handlungsortes ab und es kam zur Instrumentalisierung der Schwarzwaldlandschaft als „Projektionsfläche“ für kollektive Sehnsüchte. Durch ihre ungeheure Suggestivkraft und die spezifische Macht projizierter Bilder förderten und verschärften die „Schwarzwaldmädel“-Kinofilme ab 1920 genau diese Tendenz: Sukzessive wurde der Schwarzwald zur Traumwelt stilisiert und damit zum medialen „Kunstraum“ geformt. Hans Deppes vor 60 Jahren entstandener Kinofilm hatte einen ganz entscheidenden Beitrag dazu geliefert, bildete jedoch nur einen scheinbaren Höhepunkt⁵²: Produktionen wie die „Schwarzwaldklinik“, „Die Fallers“ und „Schwarzwaldhaus 1902“ sind Belege für die ungebrochene Vitalität und das wirtschaftliche Potential des Drehorts Schwarzwald, den das „Mädle aus dem schwarzen Wald“ zum Medienereignis werden ließ und den es als ‚Idealkulisse‘ wohl endgültig in der Kino- und Fernsehlandschaft etabliert hatte.

Lange bevor Johanna Spyri 1880 mit der Protagonistin ihres Heidi-Romans („Heidis Lehr- und Wanderjahre. Eine Geschichte für Kinder und auch solche, welche die Kinder lieb haben“) das Stereotyp der Schweiz⁵³ kreiert hatte, nahm ein solcher Prozess im Großherzogtum Baden seinen Lauf. Dort machte bereits Mitte des 19. Jhs. eine literarische Figur auf Buch- und Theatermarkt Karriere und verselbstständigte sich zum Bildklischee: Auerbachs „Lorle“, das sich zum „Schwarzwaldmädel“ wandelte. Entstehung und Rezeption von Auerbachs „Die Frau Professorin“ stehen damit für einen Prozess, der im 19. Jh. vielerorts zu finden ist: der Wald wird als Synonym

⁵¹ Wohl eher zufällig war es im selben Jahr auf Seiten der DDR ebenfalls ein Waldfilm, der das Dreifarbenverfahren filmtechnisch nutzte und damit eine Mode und Welle von Märchenfilmen aus den Ländern des Warschauer Pakts eröffnete. Es war die künstlerisch sehr anspruchsvolle DEFA-Verfilmung des – ebenfalls im Schwarzwald angesiedelten – Märchens „Das kalte Herz“ von Wilhelm Hauff durch Paul Verhoeven.

⁵² Vgl. Brigitte Heck/Ulrike Näther: Baden und Europa 1918 bis 2000. Führer durch die landes- und kulturgeschichtliche Abteilung, Karlsruhe 2004, S. 69–76.

⁵³ Vgl. Ueli Gyr: Heidi überall. Heidi-Figur und Heidi-Mythos als Identitätsmuster. In: Ethnologia Europaea 29/1999, Heft 2, S. 75–96.

für Heimat erkannt: Heimatliteratur und Volkslebensmalerei setzen ihn in Szene und der Wald wird zur Waldheimat.⁵⁴



Abb. 10 Ein Bildklischee von „Waldheimat“: Das Schwarzwaldmadel als Werbeträger – hier als dekorativer Schmuck eines Tropfenfängers. Badisches Landesmuseum, Inv. Nr. 2009/675.

3. Der „Wald im Kopf“⁵⁵

3.1. Aufbruch in die Natur

Es gab eine weitere Kunstbewegung, die nach der Romantik Naturempfindsamkeit in den Alltag überführte: Der Jugendstil⁵⁶. Er verband das ausgehende 19. mit dem beginnenden 20. Jh., betrieb die Ästhetisierung aller Lebensbereiche und machte Natur als vegetatives Dekor in der angewandten Kunst alltags-tauglich. In ihrer kunstreligiös gefärbten Sicht auf Natur und Wald hatte die Zeit des Jugendstils spätromantische Positionen aufgegriffen und damit durchaus „neoromantische“ Züge. Diese Kunstbewegung war von gesellschaftlichen Neuerungen

⁵⁴ Vor diesem Kontext wird verständlich, wie bereits im 19. Jh. Naturschutz und Heimatschutz in eins gehen konnten.

⁵⁵ Titel einer Polemik von Hans Magnus Enzensberger. Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Wald im Kopf. In: Hans Magnus Enzensberger: Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen. Frankfurt 1988, S. 187 – 194.

⁵⁶ Vgl. Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.): Jugendstil am Oberrhein. Kunst und Leben ohne Grenzen. Karlsruhe 2009.

begleitet, die den Wald in der Zeit von 1890 bis 1918 erneut zum Hort eines populären Lebensgefühls werden ließ: Lebensreform- und Naturfreundebeziehung, Vegetarismus und Jugendbewegung um „CVJM“, „Wandervogel“ und „Pfadfinder“. Vor allem Naturfreunde und die organisierte Jugend erschlossen sich den Wald als Erfahrungs- und Lebensraum.



Abb. 11 Jahrbuch Deutsches Jugendherbergswerk, Detmold 1952. Badisches Landesmuseum, Inv. Nr. 2003/873.

Neben diesem realen Waldkonsum blieb der fantasierte Wald weiter bestehen. Und zumindest im Bereich des Fantastischen schien das romantische Waldbild ungebrochen fortbestehen zu können.

Hans Magnus Enzensberger sieht unsere Gegenwart in ungebrochener Tradition der Romantik und geprägt von deren kollektiven Lebenslügen, wie er dies nennt. Er kritisiert damit Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen. Doch bereits in der Romantik selbst kritisierten Schriftsteller wie Heinrich Heine die Lebensferne eines gefühlsreinen Naturgenusses – vor allem die Ferne der romantischen Bewegung zum politischen und gesellschaftlichen Geschehen. Das Ausweichen vieler Autoren in Naturgemälde und Wald-Phantasmagorien wie auch das mit Waldmotiven gesättigte bildsymbolische Arbeiten vieler Maler der Romantik schuf eine Fülle von Waldbildern und buchstäblich einen Wald von Bildern. Jedoch konnten und kön-

nen Naturlyrik, Märchen, Kunstlieder und Opern, die den Wald beschreiben, besingen und bebildern und damit im weitesten Sinne ver-dichten, durchaus beides sein: sie können als Zivilisationskritik wie auch als Zivilisationsflucht gewertet werden. In jedem Fall sind sie ein Zivilisationsreflex. Und so sehr sich mit dieser Wertung bereits Zeitgenossen der Romantik schwer taten, so schwer fällt dies auch unserer Gegenwart – zumal heute noch eine qualitative Differenzierung in U- und E-Kultur hinzukommt.

Große Waldepen finden sich gegenwärtig besonders reichhaltig in der Fantasyliteratur und deren Verfilmung sowie im animierten Kinofilm, und hier besonders im japanischen Anime. Weil konkrete Kritik selten unmittelbar verbalisiert wird, sondern der Gegenwart eine Gegenwelt kontrastierend gegenüber steht, traf und trifft diese Literatur und dieses Filmgenre häufig der Vorwurf des Eskapismus. Die historischen Kontexte dieser Werke zeigen jedoch, dass deren Zustandekommen und ihr Drang nach Natur ein differenzierter Reflex auf Verlusterfahrungen ist. Das Fantasy-Genre befriedigte von Beginn an die Sehnsüchte breiter Bevölkerungskreise und traf häufig politische und gesellschaftliche Stimmungen, die ihm zu ungeheurem wirtschaftlichen Erfolg verhalfen. In den hohen Auflagen und Zuschauerzahlen der Fantasy-Produkte drückt sich ein Mainstream populären Geschmacks aus, und der Wald spielt darin erneut eine nicht unerhebliche Rolle.

3.2. Der Fluchtwald – Fantasy und Eskapismus

Seit 60 Jahren ist der Wald in der Fantasyliteratur wie in den von ihr inspirierten Kinofilmen Ort, Motiv oder Folie der Handlung. Das Inventar dieser Wälder steht dabei in der Tradition der romantischen Märchenwälder: „Der Wald birgt viele Geheimnisse“⁵⁷, bemerkt Harry Potters Freund Ron Weasley altklug, und: „Die Unschuldigen sind immer die ersten Opfer“. Damit hat er auf den Punkt gebracht, was die neue „Fantasy“ mit den alten Mythen, Sagen und Märchen verbindet und was dieses Genre wohl nie außer Mode kommen lässt: Das Erzeugen von Grusel, Spannung und mitfühlender Betroffenheit sind die Triebfedern dieser Erzählungen, und das geschieht auch heute so bildreich wie vor 200 Jahren. Denn inspiriert von den Märchen, wie auch von den Schauer- und Abenteuerromanen (spät)romantischer Autoren wie E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe, bildete sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fantasy-Roman als eigenes Genre aus. Als sein Begründer gilt der englische Sprach- und Mythenforscher J. R. R. Tolkien (1892 – 1973), Professor in Oxford, der mit seinen Werken eine geschlossene mythische Welt erschuf. Deutlich verarbeitet Tolkien in den Figuren, Handlungsorten und Bildern seiner

Geschichten Erleben und Erfahrung zweier Weltkriege – am ersten hatte er in der ungeheuer opferreichen Schlacht an der Somme 1916 selbst teilgenommen. Als Tolkiens Zentralwerk gilt die 1954 und 1955 erschienene Trilogie „Der Herr der Ringe“. Diese kreist um den Kontinent *Mittelerde*, von dem die Haupthandlung ausgeht. In romantischer Tradition leben hier verschiedene Wesen – Hobbits, Elben, Zwerge und Menschen – in vollständiger Harmonie mit der Natur. Die einbrechende Welt des Bösen, das Reich *Mordor*, zeichnet sich durch das Fehlen jeglicher Natur aus. Im Widerstreit mit den Mächten des Bösen, gilt es für die Gemeinschaft der Guten sich zu bewähren. Wichtige Naturlandschaften von Mittelerde sind neben den reinen Gebirgsregionen sowie Fluss- und Auenlandschaften auch die Wälder wie etwa *Lórien*, das Waldreich der Elben. Als Ort der Heilung und Magie hat dieser „Goldene Wald“ Tolkiens eine besonders ausgleichende Wirkung gegen die dunkle Kraft Mordors. Die andern drei großen Wälder in Tolkiens Mythologie heißen *Fangorn*, *Düsterwald* und *Alter Wald* und sind – ähnlich wie Märchenwälder – gefährliche und ‚verwunschene‘ Wälder.

Von Tolkien inspiriert, entstanden seit den 1970er Jahren viele Fantasywerke und moderne Märchen. Zu den erfolgreichsten Autoren zählen Michael Ende (1929 – 1995) mit seiner 1979 erschienenen Erzählung „Die unendliche Geschichte“, Marion Zimmer Bradley (1930 – 1999) mit ihrer 1982 bis 1996 veröffentlichten Avalontrilogie („Die Nebel von Avalon“, „Die Wälder von Albion“, „Die Herrin von Avalon“ – einer Neuerzählung der Artussage) und zuletzt Joanne K. Rowling (geb. 1965) mit der siebenteiligen von 1995 bis 2007 erschienenen Geschichte um den Zauberlehrling „Harry Potter“. All diesen modernen Sagen- und Märchenadaptationen ist gemein, dass der Wald ein zentraler thematischer und szenischer Handlungsort ist und nicht nur Kulisse. Dies gilt in gleicher Weise auch für die Verfilmungen der jeweiligen Werke.⁵⁸ Es handelt sich dabei jedoch in der Regel nicht um kongeniale Kreationen mit künstlerischem Eigenwert, sondern um eine technisch sehr aufwendige, filmisch verkürzte Nacherzählung der bekannten Textinhalte. Einen eigenständigeren Charakter besitzen demgegenüber die japanischen Mangafilme (Animes) der letzten 15 Jahre, deren märchenhafte Fassade vielfach Zivilisationskritik kaschiert. So auch bei einem filmischen Waldepos besonderer Art, dem Japanischen Animefilm „Prinzessin Mononoke“, der 1997 erschien und in Japan mit 13 Millionen Kinobesuchern mehr Zuschauer zählte, als etwa der in Japan zeitgleich angelaufene James Cameron-Film „Titanic“. Stilistisch liegen Animes, und so auch „Prinzessin Mononoke“,

⁵⁷ So Ron Weasleys altkluge Bemerkung während des Ausflugs der drei Freunde in den „Verbotenen Wald“. Vgl. Joanne K. Rowling: *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Hamburg 1998, S. 276.

⁵⁸ So erschienen mit enormer Resonanz in den Kinos weltweit beachtete Filmproduktionen der Filmtrilogie „Der Herr der Ringe“ (Neuseeland, USA 2001 – 2003, New Line Cinema) und zeitgleich die ersten drei „Harry Potter“ – Bücher (USA 2001 – 2004, Bände 1 – 3, Warner Bros. Entertainment). Von Zimmer-Bradleys Avalon-Trilogie wurde 2001 „Nebel von Avalon“ verfilmt.

in der Grauzone zwischen dem Unterhaltungsfilm und dem künstlerisch ambitionierten Animationsfilm. Sie zielen auf ein Massenpublikum und finden dieses auch. Regisseur Hayao Miyazaki thematisiert in „Prinzessin Mononoke“ die Umweltzerstörung und die Frage nach der Koexistenz des Menschen mit der Natur. Wie im Märchen ist auch bei Miyazaki der Wald ein Ort unheimlicher Verzauberung: es leben und wirken dort Geistwesen und Dämonen. Ein junger Krieger, Held des Films und zugleich auch Prinz, rettet sein Dorf vor einem verzauberten Wildschwein. Er tötet dieses, muss dafür jedoch seine Gesundheit zum Opfer bringen und wird vom dämonischen Furor des Tieres infiziert. Das eingedrungene Gift droht ihn selbst zu töten, und nur die Suche nach den Ursachen des Überfalls auf sein Dorf und damit nach den Hintergründen des Bösen kann ihn retten. Der Prinz geht also auf eine Wanderung – und findet den Grund allen Übels heraus: Der Betrieb einer im Wald ansässigen Eisenhütte und Waffenschmiede zerstört die Natur. Gegen diesen Auswuchs menschlicher Zivilisation kämpfen bereits Walddämonen, Geister und eine Wolfskriegerin. Der verletzte Krieger beteiligt sich auf der Seite der Guten an diesem Befreiungskampf und erlöst am Ende nicht nur die Waldgesellschaft, sondern auch sich selbst vom Fluch einer sich unbegrenzt ausbreitenden Zivilisation.⁵⁹

3.3. Künstlerische Wald-Bilder

Jenseits dieser populären Bildmedien, mitunter auch im Dialog mit ihnen, ist der Wald jedoch immer noch Motiv und Motivation der Bildkünste, der in anderem Sinne Wald-bildenden Kunst.



Abb. 12 Gemälde „Der Wald“ von Max Ernst, 1927. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. © VEG Bildkunst.

Doch welche Rolle konnte der Wald in der Kunst des 20. Jhs. überhaupt noch spielen? Diese Frage stellt sich angesichts zweier Weltkriege, die die deutsche Gesellschaft und ihre Künste in einen unmittelbaren Schockzustand versetzt haben. Wie für 1945, so galt auch schon für 1918: Nichts war nach Ende dieses Krieges wie zuvor. Vielerorts war bereits der Erste Weltkrieg schon ein totaler Krieg. Er hatte Menschen, Städte und Natur zerstört. Wie also sollte man Natur noch zeigen, gar abbilden? Das Erleben des Ersten Weltkrieges führte in allen gesellschaftlichen Kreisen erstmals im 20. Jahrhundert zu radikalen Verwerfungen. So auch in der Kunst.

Der Dadaismus als radikalästhetische gesamt künstlerische Bewegung war eine Reaktion auf diese Verwerfungen der Zeit. So findet sich etwa im Gemälde „Der Wald“ von Max Ernst (1891 – 1976) aus dem Jahr 1927 nichts mehr wieder vom Wald der Romantik. Er gleicht einer „Vision im Halbschlaf“, wie Max Ernst in einem im selben Jahr erschienen Text ausführt.⁶⁰ Dieser Wald hat alles Leben, alles Organische verloren – er ist erstarrt und stellt sich dem Menschen wie eine Barrikade entgegen. Der Wald ist ein Thema, welches das Lebenswerk von Max Ernst durchzieht. Bei ihm jedoch erscheint er verwandelt und verfremdet. Der Blick wird in die Tiefe, in labyrinthische, scheinbar undurchdringliche, bizarre Strukturen gezogen. Der Wald von Max Ernst wirkt wie eine Traumwelt, die sich dem Menschen zu entziehen scheint.

Als Schutzraum besonderer Art beschreibt 1936 Erich Kästner den Wald:

„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.“⁶¹

Hier ‚verdichtet‘ sich dem Autor aus innerer Emigration heraus der Wald zum lyrischen Fluchtpunkt. Doch der Wald der nationalsozialistischen Diktatur bot nicht jedem Trost und war alles andere als unbelastet. Er war vereinnahmt und zum Symbol wie Tatort der Blut- und Boden-Politik und Rassenideologie geworden. So steht kennzeichnend für die propagandistische Waldideologie des „Dritten Reichs“ und damit für eine „völkische Ortsbesetzung“⁶² des Waldes der im selben Jahr wie Kästners Gedicht erschienene Propagandafilm „Ewiger Wald“⁶³.

⁶⁰ Vgl. Werner Spies (Hg.): Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag. München 1991, S. 148.

⁶¹ Letzte Strophe des Gedichtes „Die Wälder schweigen.“ In: Dr. Erich Kästners lyrische Hausapotheke. Zürich 1936, S. 49.

⁶² Konrad Köstlin: Lönsstein, Jahn Hügel und Sonnenwende. Völkische Ortsbesetzungen in Österreich. In: Uwe Puschner/Georg Ulrich Großmann (Hg.): Völkisch und National. Zur Aktualität alter Denkmuster im 21. Jahrhundert. Darmstadt 2009, S. 110 – 127, hier S. 110.

⁶³ Vgl. dazu ausführlich Johannes Zechner: „Ewiger Wald und ewiges Volk“: Die Ideologisierung des deutschen Waldes im Nationalsozialismus. Mit einem Vorwort von Uwe Puschner. Freising 2006.

⁵⁹ Über Spielkonsolen oder Handyspiele, die Abenteuersequenzen der Mangas und Animes verarbeiten, „wuchert“ der Wald längst auch in der digitalen Welt.

Und für das monströse Weltbild dieses Systems stehen die euphemistischen, Vernichtungslager kaschierenden, Bezeichnungen „**Buchenwald**“ und „**Birkenau**“. Wie konnte man sich dem Wald nach 1945, nach „Buchenwald“ und „Birkenau“, noch künstlerisch nähern?

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielt der Wald in der Bildenden Kunst als verfremdetes Zitat eine gewisse Rolle. Die Mensch-Natur-Beziehung wird vielfach ironisch gebrochen verarbeitet oder in einen tagespolitischen Kontext gestellt. So thematisiert – neben anderen international renommierten Malern seiner Generation wie Sigmar Polke (geb. 1941), Georg Baselitz (geb. 1938) und Gerhard Richter (geb. 1932) – auch Anselm Kiefer (geb. 1945) den Naturraum Wald in seinem Werk. Er tut dies besonders breit und auf eine besonders diskursive Weise als historischer Bezug. In seinem Gemälde „Varus“ aus dem Jahr 1975 entromantisiert Kiefer den romantischen Kern des deutschen Waldmythos, die Legende um die „Hermannsschlacht“ im Teutoburger Wald. Wie dem Wald entwachsene Symbole einer Staatsgründung schweben historische Namen an dürrem Gehölz oder lagern auf blutfleckigem Boden. Die Motive Baum und Wald durchziehen Kiefers Lebenswerk, und als kunstsinniger ‚Waldlaborant‘ nutzt er vor allem in den 1970er Jahren eine Serie von Werken zur Kampfansage an Konvention und Tradition. So auch jene zum Themenkreis Teutoburger Wald, wie das Buchprojekt „Hermanns-Schlacht“ aus dem Jahr 1977.

Fast schon virtuell, auf jeden Fall zum Instrument tagespolitischer Auseinandersetzung, erscheint der Wald dann in der Kunst Klaus Staecks. Auf seinem Plakat „Deutscher Mischwald (regenfest)“ ist der Wald in die Struktur einer maschinenlesbaren, stilisierten Schrift zum „Strichcode“ transformiert und eigentlich nur noch scheinbar vorhanden. Der Titel nimmt Bezug auf den gesellschaftlichen Diskurs um das „Waldsterben“, der die 1980er Jahre prägte. So wird die Kunst im 20. Jh. als Mittel der Provokation und des politischen Diskurses bedeutsam. In diesem diskursiven Kontext finden sich in großer Vielfalt Waldthemen – vor allem außerhalb von Malerei und Graphik. Dafür stehen die Aktion „7000 Eichen“ auf der documenta 7, 1982 in Kassel von Joseph Beuys (1921 – 1986) oder etwa die Installation „Wrapped Trees“ in Basel 1997 bis 98 von Christo (geb. 1935) & Jeanne Claude (1935 – 2009). Die „Land Art“ von Andy Goldsworthy (geb. 1956) oder die Foto-Projekte von Bernhard und Anna Blume (beide geb. 1937) sowie von Christoph Loos (geb. 1959) nutzen den Naturraum als Interaktionsfläche. Die Rauminstallationen von Martin Kippenberger (1953 – 1997) oder die Skulpturen einer Cosima von Bonin (geb. 1962) führen den künstlerischen Diskurs über den Moment des Komischen – und es wären hier sehr viele Genres und weitere Künstler zu nennen.

4. „Der Wald wird Metapher bleiben“⁶⁴



Abb. 13. Waldlandschaft als Kulisse. Das Tageslichtatelier von Josef Kuper, Rietberg/ Westfalen, Ende 19. Jh. Aus: LWL Freilichtmuseum Detmold.

Die Zeit der Romantik war für unsere heutige Wahrnehmung des Waldes so prägend, dass wir zu Recht von einem „romantischen Naturgefühl“ sprechen. Wir meinen damit nicht nur eine gesteigerte Sentimentalität, sondern bezeichnen historisch exakt auch die Entstehungszeit dieses Naturgefühls. Diesem Naturempfinden verliehen bestimmte Kunstgattungen und populäre Genres einen typischen Ausdruck: Lied, Lyrik, Sage und Märchen sowie Malerei, Graphik und Film. Sie trugen zu einer Bedeutungsverschiebung des Waldes bei – weg von einem reinen Nutzraum hin zur Idealvorstellung und zum Symbol: Aus dem Naturraum wurde ein Kunstraum, aus dem Nutzwald ein Lustwald.⁶⁵

Die Romantik hat die Sicht auf die Natur verändert. Sie hat uns den fremden Wald ganz nahe gebracht und vertraut gemacht, und dies hatte Folgen. Bis heute reicht der Spannungsbogen der

⁶⁴ Konrad Köstlin: Der ethnisierte Wald. In: Albrecht Lehmann/Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos?. Berlin 2000, S. 64.

⁶⁵ Vgl. Marie Louise von Plessen. In: Bernd Weyergraf (Hg.): Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald. Berlin 1987, S. 82.

Waldwahrnehmung von einem in der deutschen Geschichte lange nachwirkenden Sehnen nach Reinheit und Reinigung in der Natur bis hin zu Enzensbergers Verdikt vom Wald als „kollektiver Lebenslüge der Romantik“, also der bewussten Ablehnung romantischer Traditionen und einem radikalen Bruch mit romantisierendem, im Sinn von verklärendem und damit verfälschendem Umgang mit Natur.

Und tatsächlich gehen auch heute noch in der Wahrnehmung des Waldes Wirklichkeit und Einbildung vielfach ineinander über. Dies haben Albrecht Lehmanns Studien gezeigt, dass es eine Verbindung gibt zwischen der Wahrnehmung und künstlerischen Verarbeitung des Waldes in der Romantik bis hin zu den gesellschaftlichen Debatten um das Waldsterben. Was wir sehen ist häufig das, was wir zu sehen gelernt haben. Der Wald vor Augen ist vielfach der „Wald im Kopf“. Rüdiger Safranski nannte dies 1993 pointiert, „[...] das heimliche und unheimliche Fortleben der Wälder im Herzen unserer Kultur“⁶⁶. Die Naturwahrnehmung der Romantiker und die ihrer Erben hat unser kulturelles Verhalten geprägt. Denn die in der Tradition der Romantik wahrgenommene Natur ist eine kulturell transformierte und lange Zeit künstlerisch vermittelte. Die Dichter, Maler und Komponisten der Romantik haben die Natur „[...] zum Echo, zum Medium, zum Instrument der Expression des menschlichen Gefühls [...]“ gemacht und diese „reflektiert (nun), was an Gefühl in sie investiert wird.“⁶⁷

Die Reformwellen und gesellschaftlichen Diskurse der späten 1960er und frühen 1970er Jahre haben das Gefühl für den Wald scheinbar als trivial und kitschig „entlarvt“. Danach jedoch nahm angesichts der umweltbiologischen und klimatischen Bedrohung des Waldes die Liebe für ihn deutlich zu. Es entstanden regelrechte Verlustängste, und sogar ungebrochen naturromantische Empfindsamkeit wurde wieder salonfähig. Ein Beispiel dafür liefert der Ostberliner Komponist Siegfried Matthus, der mit programmatischem Bezug auf das Waldsterben⁶⁸ 1984 sein dreisätziges Paukenkonzert „Der Wald“ veröffentlichte. Diesem Werk ist als Motto eine Strophe aus Hölderlins lyrischem Briefroman „Hyperion“ vorangestellt. Mit dieser Bezugnahme auf Hölderlins hymnische Verehrung der Natur zelebriert auch Matthus 1984 den Wald romantisch-unverstellt:

„O Baum des Lebens, daß ich wieder grüne mit dir
und deine Gipfel umatme mit all deinen knospenden
Zweigen! friedlich und innig, denn alle wuchsen
wir aus dem goldenen Samkorn herauf!“⁶⁹

Im Zuge der Friedens- und Umweltbewegung stritt man hitzig um und über den Wald und tat dies mit naturwissenschaftlichen Argumenten sowie mit religiösem Pathos. Allerdings reduzierte sich die Wahrnehmung des Waldes in den vergangenen drei Jahrzehnten nicht nur darauf, ihn als schützenswertes Biomasse-Reservoir und als die Biodiversität sicherndes Ökosystem zu sehen. Er wurde und wird gleichermaßen auch als beselter Lebensraum mit Eigenwert wahrgenommen, als Teil der Schöpfung. Dazu trugen und tragen christliche Ethik und Morallehre erheblich bei. Diese spirituelle Sicht auf den Wald ist mehr noch als die rein empirisch naturwissenschaftliche ein Ausläufer der besonderen „Emanzipation“ von Natur und Wald in der Romantik.

Das Bild vom Wald hat sich vielfach gewandelt, verschoben und gebrochen. Gerade die „bildende Kunst“ illustriert dies wie im Brennglas. Auch der gesellschaftliche Blick auf den Wald war im Lauf der Zeit stetigen Veränderungen unterworfen. Geblieben jedoch ist als Erbe der Romantik eine außerordentliche Sentimentalität, die gerade uns Deutsche mit dem Wald verbindet. In der europäischen Kulturgeschichte gilt die besondere Fürsorge, die der Wald als Naturraum in Deutschland erfährt als nationales Spezifikum.⁷⁰ Den Wald zu lieben, ja ihn zu verehren, ihn zu schützen und um ihn zu streiten gilt als ‚typisch deutsch‘. Dies hat ebenfalls seine Ursache in der deutschen Romantik, deren Wirkungsgeschichte bis heute reicht.

Auch im scheinbar unpolitischen Feld wirken romantische Traditionen nach. Heutzutage sind es weniger Fußwanderer, Pilzesammler oder „klampfende Jugendbewegte“, die den Wald durchstreifen. Heute hinterlässt vor allem die Freizeitgesellschaft ihre signifikanten Spuren im Wald: Jogger-, Walker- und Bikerpfade durchziehen wie Schnittmuster auch das entlegenste Dickicht. Die Kritik an dieser „Ruhestörung“ oder auch die Bezeichnung von waldnahen Windkraftanlagen als „Bildstörungen“ zeigen, wie aktuell das in der Romantik geprägte Bild der „reinen“ Natur noch immer ist und wohl auch bleiben wird.⁷¹

⁶⁶ Rüdiger Safranski: Im Dickicht der Blätter – Rezension von Robert Pogue Harrisons Werk, Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur. In: Zeit Nr. 2, 08.01.1993 (Online-Ressource: <http://pdf.zeit.de/1993/02/im-dickicht-der-blaetter.pdf> – Zugriff am 24.02.2011).

⁶⁷ Cornelia Klingner: Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten. München 1995, S. 165.

⁶⁸ Dazu der Komponist selbst: „Die programmatische Idee der Gefährdung und der Zerstörung der Natur habe ich versucht mit spezifisch musikalischen Mitteln zu gestalten. Der formale Aufbau ist sehr einfach: Die drei Sätze des Konzertes werden durch zwei Paukenkadenz miteinander verbunden. Eine ungebrochene Naturempfindung beinhaltet den ersten Satz, die auch in die erste, sehr leise, Paukenkadenz hinüberführt. Dann ändern sich im Mittelsatz die Farbwerte des Soloinstrumentes und des Orchesters, sie werden fahl, klirrend, leblos, giftig, gläsern. In dieses verdorrnde Klangbild bricht die zweite Paukenkadenz lautstark und mit Vehemenz hinein. Der aufrüttelnde und protestierende Affekt wird auch in den dritten Satz hineingetragen, an dessen Schluss, wie eine herbeigesehnte Vision, das Naturbild des Anfangs wieder erklingt.“ (Online-Ressource: <http://www.breitkopf.com/feature/werk/1233> – Zugriff am 24.02.2011).

⁶⁹ Friedrich Hölderlin: Hyperion oder der Eremit in Griechenland. In: Hölderlin – Werke und Briefe. Hrsg. v. F. Beißner und J. Schmidt, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1969, S. 439.

⁷⁰ Es war eine innovative und viel beachtete Ausstellung, die 1987 in der Berliner Akademie der Künste erstmals einen umfassenden Überblick über den Kulturraum Wald bot: „Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald“. In den 1990er Jahren legten der amerikanische Romanist Robert Harrison „Wälder“, der britische Kulturanthropologe Simon Schama „Der Traum von der Wildnis“ und der deutsche Volkskundler Albrecht Lehmann „Von Menschen und Bäumen“, „Der Wald“ detaillierte Studien zum kulturellen Umgang mit dem Wald, insbesondere zur Geschichte seiner Wahrnehmung und gesellschaftlichen Verwertung vor. 2002 folgte die erste vergleichende historische Darstellung, die Abhandlung des Berliner Althistorikers: Alexander Demandt: Über allen Wipfeln. Der Baum in der Kulturgeschichte. Köln/Weimar/Wien 2002.

⁷¹ Vgl. Richard Schindler: Landschaft verstehen – Industriearchitektur und Landschaftsästhetik im Schwarzwald. Berlin 2005.

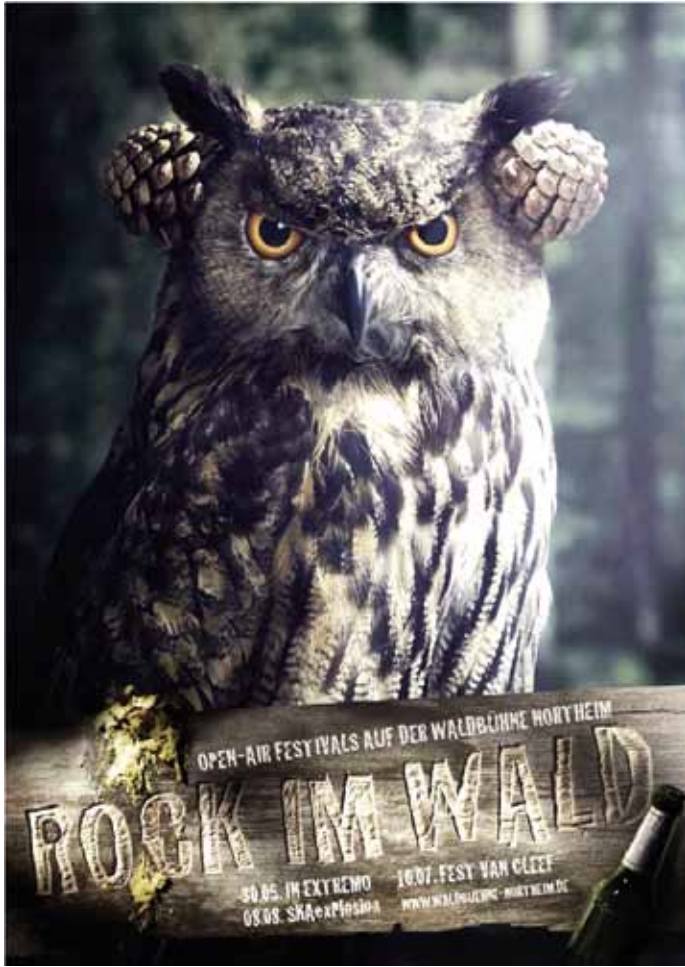


Abb. 14 Werbeplakat für das Open-Air Festival, Rock im Wald, Waldbühne Northheim, © BBDO/Lars Hodeige, Düsseldorf 2010.

In diesem vielleicht wirklich deutschen Waldbewusstsein wird jedoch – um auf Enzensberger zu antworten – keine gesellschaftliche Lüge der Romantik offenbar, sondern eine gesellschaftliche Tradition, deren kulturwissenschaftliche Betrachtung lohnender ist, als ihre literarische Polemisierung.

Literatur:

Allmann, Joachim: Der Wald in der frühen Neuzeit: eine mentalitäts- und sozialgeschichtliche Untersuchung am Beispiel des Pfälzer Raumes 1500 – 1800. Berlin 1989.

Apel, Friedmar: Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie. München 1998.

Becker, Christian: Ökonomie und Natur in der Romantik. Das Denken von Novalis, Wordsworth und Thoreau als Grundlage der Ökologischen Ökonomik. Marburg 2003.

Bien, Günther/Gil, Thomas/Wilke, Joachim (Hg.): Natur im Umbruch. Zur Diskussion des Naturbegriffs in Philosophie, Naturwissenschaft und Kunsttheorie. Stuttgart 1994.

Billen, Josef/Hassel, Friedhelm: Undeutbare Welt. Sinnsuche und Entfremdungserfahrung in deutschen Naturgedichten von Andreas Gryphius bis Friedrich Nietzsche. Würzburg 2005.

Bischoff, Heinz: Sagenstätten Nordschwarzwald. Ein Führer zu sagenumwobenen Orten zwischen Murg, Kinzig und Rhein. Kehl 2006.

Blackbourn, David: Die Eroberung der Natur. Eine Geschichte der deutschen Landschaft. München 2007.

Braun, Annette: Wahrnehmung von Wald und Natur. Freiburg 1998.

Büttner, Nils: Geschichte der Landschaftsmalerei. München 2006.

Busch, Werner (Hg.): Landschaftsmalerei. Berlin 1997.

Caduff, Corinna: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München 2003.

Demandt, Alexander: Über allen Wipfeln. Der Baum in der Kulturgeschichte. Köln/Weimar/Wien 2002.

Dürr, Hans-Peter/Zimmerli, Walther Christoph (Hg.): Geist und Natur. Über den Widerspruch zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und philosophischer Welterfahrung. Bern/München/Wien 1989.

Enzensberger, Hans Magnus: Der Wald im Kopf. In: Hans Magnus Enzensberger: Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen. Frankfurt 1988, S. 187 – 194.

Eschenburg, Barbara: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute. München 1987.

Franke Ulrich/Kühne, Olaf: Romantische Landschaft. Impulse zur Wiederentdeckung der Landschafts- und Siedlungsgestaltung in der Norddeutschen Kulturlandschaft. Ein Plädoyer. Schwerin 2010. (elektronische Ressource: www.ink-landschaft.de/media/bhf4_rom-landschaft_web.pdf – Zugriff am 23.02.2011).

Fritsch, Georg: Das deutsche Naturgedicht. Der fiktionale Text im Kommunikationsprozess. Stuttgart 1978.

Fuchs, Carl-Ludwig/Himmelheber, Susanne: Biedermeier in Heidelberg 1812 – 1853. Heidelberg 1999.

Gebauer, Michael/Gebhard, Ulrich (Hg.): Naturerfahrung. Wege zu einer Hermeneutik der Natur. Kusterdingen 2005.

Gingrich, Andre/Mader, Elke (Hg.): Metamorphosen der Natur. Sozialanthropologische Untersuchungen zum Verhältnis von Weltbild und natürlicher Umwelt. Wien/Köln/Weimar 2002.

Gloy, Karen: Das Verständnis der Natur. 2 Bde. München 1996.

Grünig, Barbara: Natur, Baum, Mensch. Zur Entwicklung des Verhältnisses des Menschen zur Natur am Beispiel der Bäume. Kassel 1989.

Gunderson, Dörte: Denken wie der Wald – von Stifter zu Heidegger. Untersuchungen zu Heideggers Denken. Frankfurt a. M. 1995.

Harrison, Robert Pogue: Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur. München/Wien 1992.

- Heck, Brigitte: Das „Schwarzwaldmädel“: Rückblicke und Ausblicke auf eine Erfolgsgeschichte. In: *Badische Heimat* 85/2005, S. 341 – 348.
- Heck, Brigitte/Nähler, Ulrike/Reiff, Daniela/Seim Andreas: *Schwarzwaldmädel. Ein Motiv bewegt die Zeit.* (= *Volkswissenschaftliche Veröffentlichungen*, Bd. 11). Karlsruhe 2010.
- Held, Heinz-Georg: *Romantik. Literatur, Kunst und Musik 1790 bis 1840.* Köln 2003.
- Hennig, Dorothea: *Musik und Metaphysik. Interpretationen zur Naturlyrik von der Aufklärung bis zur Romantik.* Frankfurt/Berlin/Bern [u. a.] 2000.
- Hölzl, Richard: *Naturschutz in Bayern von 1905 – 1945. Der Landesausschuss für Naturpflege und der Bund Naturschutz zwischen privater und staatlicher Initiative.* *Regensburger digitale Texte zur Geschichte von Kultur und Umwelt*, Nr. 1/2005. (nur als digitale Ressource: <http://epub.uni-regensburg.de/10320/1/RDTGKU1.pdf> – Zugriff am 23.02.2011).
- Hofstätter, Hans (Hg.): *Das Schwarzwaldbild.* Freiburg i. Br. 1986.
- Holzinger, Markus: *Natur als sozialer Akteur. Realismus und Konstruktivismus in der Wirtschafts- und Gesellschaftstheorie.* Opladen 2004.
- Jung-Kaiser, Ute (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main 2007.* Bern 2008.
- Klinger, Cornelia: *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten.* München 1995.
- König, Gudrun Marlene: *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780 – 1850.* Wien/Köln/Weimar 1996.
- Kos, Wolfgang (Hg.): *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg.* Niederösterreichische Landesausstellung Schloss Gloggnitz 1992. Wien 1992.
- Küster, Hansjörg: *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart.* 2. Auflage. München 2008.
- Landesgewerbeamt, Landesforstverwaltung und Deutscher Werkbund Baden-Württemberg (Hg.): *baumstark; Wald, Holz, Kultur.* Pliezhausen 1998.
- Lehmann, Albrecht: *Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald.* Hamburg 1999.
- Lehmann, Albrecht/Schriewer, Klaus (Hg.): *Der Wald – ein deutscher Mythos?. Perspektiven eines Kulturthemas.* Berlin, Hamburg 2000.
- Lorenz, Söhnke (Hg.): *Der Nordschwarzwald. Von der Wildnis zur Wachstumsregion.* Filderstadt 2001.
- Mantel, Kurt: *Wald und Forst in der Geschichte. Ein Lehr- und Handbuch.* Hannover 1990.
- Mertens, Dieter: *Die Instrumentalisierung der „Germania“ des Tacitus durch die deutschen Humanisten.* In: Heinrich Beck (Hg.): *Zur Geschichte der Gleichung „germanisch – deutsch“ : Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen.* Berlin [u. a.] 2004, S. 37 – 101. (auch als Online-Ressource der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2763/pdf/Mertens_Die_Instrumentalisierung_der_Germania.pdf – Zugriff am 23.02.2011).
- Plamper, Andrea: *Von der Kulturlandschaft zur Wunschlandschaft. Die visuelle Konstruktion von Natur in Museen.* Münster 1998.
- Rantis, Konstantinos: *Geist und Natur. Von den Vorsokratikern zur kritischen Theorie.* Darmstadt 2004.
- Riehl, Wilhelm Heinrich: *Das landschaftliche Auge (1859).* In: *Culturstudien aus drei Jahrhunderten.* Stuttgart 1862.
- Röhrich, Lutz/Brednich, Rolf-Wilhelm: *Deutsche Volkslieder. Texte und Melodien. Band 1.* Düsseldorf 1965.
- Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit.* 4. Aufl. Wiesbaden 1979.
- Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre.* 3. Aufl. Frankfurt 2010.
- Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination.* München 1996.
- Schanze, Helmut (Hg.): *Romantik-Handbuch.* Stuttgart 1994.
- Schmidt-Vogt, Helmut: *Musik und Wald.* Freiburg 1996.
- Selbmann, Sybille: *Der Baum. Symbol und Schicksal des Menschen.* Karlsruhe 1984.
- Siebner, Blanka Sophie: *Mensch-Natur-Bild.* Diepenau 2001.
- Sieferle, Rolf Peter/Breuninger, Helga (Hg.): *Natur-Bilder. Wahrnehmungen von Natur und Umwelt in der Geschichte.* Frankfurt a. M. 1999.
- Smuda, Manfred (Hg.): *Landschaft.* Frankfurt a. M. 1986.
- Tewinkel, Christiane: *Vom Rauschen Singen. Robert Schumanns Liederkreis op. 39 nach Gedichten von Joseph von Eichendorff.* Würzburg 2003.
- Thoreau, Henry David: *Walden. Ein Leben mit der Natur.* 4. Auflage. München 2005.
- Vogel, Anita: *Der magische Nordschwarzwald. Eine Landschaftsphilosophie.* Freiburg i. Br. 2001.
- Weyergraf, Bernd (Hg.): *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald.* Ausstellung der Akademie der Künste Berlin. Berlin 1987.
- Wormbs, Brigitte: *Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal.* Frankfurt a. M. 1981.
- Zechner, Johannes: *„Ewiger Wald und ewiges Volk“: Die Ideologisierung des deutschen Waldes im Nationalsozialismus. Mit einem Vorwort von Uwe Puschner.* Freising 2006.

VLADIMIR HORPENIAK

„Muzeum Šumavy“ – Geschichte, Gegenwart, Zukunft

Museen sind zweifellos Eckpfeiler der Zivilisation und Kultur. Von Generation zu Generation bewahren sie unersetzliche Schätze kulturellen Erbes, die ohne deren Anstrengungen für immer verschwinden würden. Museen gehören zu den ältesten Stätten der Bildung, tragen zur Entwicklung der Wissenschaft und Kunst bei und sind ein wichtiges Instrument für die wissenschaftliche, pädagogische, erzieherische und kulturelle Arbeit. Unter den Museen in der Böhmerwaldregion nimmt eine bedeutende Position der Komplex „Museum des Böhmerwaldes“ ein, der im Jahre 1967 durch die Verbindung der Stadtmuseen in Kašperské Hory, Sušice und Železná Ruda entstand. Dieses etablierte Museum mit regionaler Ausrichtung und regionalem Einfluss knüpfte in vielen Aspekten an das deutsche „Böhmerwaldmuseum“ an, das es seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts in Horní Planá gab. Durch die Ereignisse der Nachkriegszeit wurde dessen Tätigkeit beendet.

Neben dem Museum des Böhmerwaldes (in Sušice und in Kašperské Hory) beschäftigen sich auch die Museen in Český Krumlov, Prachatice, Vimperk und Klatovy mit der Böhmerwaldregion. Von großer Bedeutung sind auch die Aktivitäten der „Böhmerwaldlandsleute“ im Ausland, die das „Böhmerwaldmuseum“ in Passau und in Wien gründeten. Im Ausland entstanden zudem Sammlungen, wie zum Beispiel die „Bergreichensteiner Heimatstube“ in Regen. Die Bezeichnung Museum tragen in der Böhmerwaldregion auch manche Dauerausstellungen, die in letzter Zeit als Reaktion auf die Entwicklung des Tourismus entstanden sind. Im strengen Sinne handelt es sich jedoch um keine Museen, weil sie keine selbständige wissenschaftliche Forschungstätigkeit entwickeln und meistens auch keine eigenen Sammlungen besitzen. Zu nennen wären hier das „Museum der Passionsspiele“ in Hořice im Böhmerwald, das „Dr.-Simon-Adler-Museum“ in Dobrá Voda bei Hartmanice, das Glasmuseum in Lenora, die Museen der Motorräder in Kašperské Hory und in Železná Ruda, das Brauereimuseum und das Museum über böhmisches Spielzeug in Kašperské Hory etc.

Das „Museum des Böhmerwaldes“ in Železná Ruda

Die Merkmale einer Ausstellung trägt dafür ein kleines Museum in Železná Ruda, das seit 1967 Teil des Komplexes „Museum des Böhmerwaldes“ ist. Die Basis des Museums in Železná

Ruda besteht aus der Sammlung der Glasmacherfamilie Abele (Glas, Möbel, Familienportraits) und aus den Gemälden von Ernestina Jelinek (geboren 1884, Nichte des Schriftstellers Karel Klostermann). Die Familiensammlung wurde in der Villa deponiert, die im Jahre 1887 in Böhmisches Eisenstein das letzte Familienmitglied, Křištof Abele, bauen ließ. In diesem befindet sich jetzt das „Museum des Böhmerwaldes“. Um die Entwicklung dieses Museums hat sich der vergessene regionale Schriftsteller, Dichter und Sammler von Volkskunst, Alois Hilgart (1877 – 1958), verdient gemacht. Der Schwerpunkt der Dauerausstellung in Železná Ruda liegt auf wertvollen Exponaten der örtlichen Glasindustrie. An die berühmte Glasmacherfamilie erinnern nicht nur historische Portraits, Familienmöbel, wie die berühmten riesigen Spiegel, sondern auch schon damals sehr wertvolle Glasmalereien mit Spiegelhintergrund des Malers Vincenc Janke aus dem frühen 19. Jahrhundert. Aufmerksamkeit muss man auch der Ausstellung zur Metallurgie und Hammerschmiede in der Böhmerwaldregion widmen, die wesentlich dazu beitragen, die Geschichte von Železná Ruda mitzuschreiben.

Im Museumsgebäude befindet sich auch das Informationsbüro des Nationalparks Šumava und des Naturschutzgebietes. In den letzten Jahren stieg die Anzahl der Besucher auch durch die Errichtung des Ausstellungsraums in der ehemaligen Wohnung des Ausstellungsverwalters. Die Besucher interessieren sich vor allem für die Exposition von historischen Fotos und Böhmerwaldglas.

Das „Museum des Böhmerwaldes“ in Sušice

Das ehemalige Stadtmuseum in Sušice, eines der ältesten Museen in Böhmen, wurde schon im Jahre 1880 gegründet und war somit das erste Museum in Südwestböhmen. Damals gab es in Böhmen/Tschechien nur 26 Museen. Die nächsten Museen befanden sich in České Budějovice (1877) und in Pilsen (1878). Der Gründer des Museums in Sušice war der einheimische Lehrer Josef Holík, der die Öffentlichkeit schon im November 1879 mit einer Aufforderung in der Zeitung „Posel ze Sušice!“ (Bote aus Sušice) ansprach. Unter dem Motto „Bewahren Sie die Denkmäler Ihrer Väter“ regte er seine Mitbürger zur Rettung der Sehenswürdigkeiten in der Region Sušice an. Diese Aufforderung fand eine positive Resonanz. Schon zu Beginn

des Jahres 1880 wurden in Sušice Stimmen laut, die empfahlen, die zukünftige Einrichtung „Museum des Böhmerwaldes in Sušice“ zu nennen. Im April 1880 beschloss der Stadtrat schließlich, dass dem Museum ein Raum und zwei Schränke wenigstens zum Ausstellen der wertvollsten Exponate gewidmet werden sollte.

Im Oktober 1880 wurde das erste Museumskuratorium ernannt. 1895 nahm das Museum mit seinen Exponaten an der „Ethnographischen Ausstellung“ in Prag teil.

Ab 1912 wurde das Museum in Sušice von Kajetán Turek erfolgreich geleitet. Er beschäftigte sich ausführlich mit lokaler Geschichte und veröffentlichte seine Erkenntnisse. Seine Tätigkeit bewegte die Überlegung heimatkundliche Museumspublikationen herauszugeben. Das Museum hatte ständig Platzprobleme. Dank der Unterstützung von Bürgermeister Seitz und der hiesigen Sparkasse wurde durchgesetzt, dass das Museum für seine Zwecke das schöne Gebäude des Dekanats erwirbt – das sogenannte „Voprchovský-Haus“ am Stadtplatz. Es war ursprünglich ein spätgotisches Bürgerhaus, das um 1600 umgebaut und um eine Renaissanceattika ergänzt wurde. Für dieses Gebäude bot die Stadt dem Dekanat an, auf eigene Kosten ein neues modernes Gebäude für seine Tätigkeit zu bauen. Die Anpassungen des ehemaligen Dekanats für die Museumszwecke führte der Bauherr Karel Houra in den Jahren 1932 – 35 sehr präzise aus. Das historische Gebäude dient dem Museum noch heute exzellent.

In der Nachkriegsgeschichte des Museums sind besonders die Maßnahmen und Tätigkeiten des Historikers Vladimír Holý zu begrüßen, der das Museum bis in die frühen 1970er Jahre leitete. Holý trug wesentlich dazu bei, dass wertvolle Exponate in die Sammlungen (Böhmerwaldglas, gotische Skulpturen, alte Dokumente, bemalte Bauernmöbel, landwirtschaftliche Geräte) übernommen wurden, und dass die Publikationstätigkeit durch die Museumsjahrbücher wieder aufgenommen werden konnte. Vladimír Holý trug auch zur Errichtung einer neuen Dauerausstellung bei, die dem Interieur des wertvollen historischen Gebäudes des „Voprchovský-Hauses“ gerecht wurde. Der Charakter der Ausstellung und ihre Gliederung wurde bei der Neuinstallation in den 1980er und 90er Jahren beibehalten.

Als nachhaltiger Beitrag dazu ist die professionelle Arbeit von Holý als regionaler Historiker zu bewerten. Auch heute sind seine Studien über die Streichholzindustrie in Sušice, über die Herrschaft von Švihovský aus Rýzmbek, über Museologie und Volkskunde grundlegend. Das wichtigste Werk von Holý „Königlicher Wald – Hwozd vor dem Dreißigjährigen Krieg“ wurde erst 25 Jahre nach seinem Tod (im Jahre 2007) veröffentlicht. Der Grund für die Verzögerung war die Tatsache, dass der Historiker Holý für seine politischen Haltungen nach dem Jahr 1968 beim damaligen Regime in Ungnade fiel und seine Museumarbeit aufgeben musste. Holý war 1967 der Hauptorganisa-

tor des Zusammenschlusses der Museen zum Komplex „Museum des Böhmerwaldes“. Der Hauptsitz dieses Komplexes ist in Sušice. Hier befindet sich die Direktion incl. der Buchhaltung, die Museumsbibliothek, die Arbeitsstätten für die historische Museumsforschung und Dokumentation so wie die Museumsregistratur. Hier werden z. B. Dokumenten- und Fotografien-sammlungen verarbeitet. Auch der Museumstechniker hat hier seine Werkstatt. Von Sušice aus werden gleichfalls die ausgelagerten Depots in Břežany bei Horažďovice und in Volšovy bei Sušice verwaltet. In letzter Zeit wurde das Depot in Břežany, in dem es unter anderem eine Sammlung von landwirtschaftlichen Geräten und bemalten Bauernmöbeln gibt, modernisiert.

Dauerausstellungen im Museum in Sušice sind in den Räumen eines umgebauten Renaissancehauses installiert. Der einleitende Teil präsentiert Beispiele von archäologischen Funden prähistorischen und mittelalterlichen Ursprungs. Zu den interessantesten Objekten gehören Funde aus der prähistorischen Befestigung auf Sedlo (Hefenstein), die von Kelten und Slawen bewohnt war; und Gegenstände aus einer slawischen Begräbnisstätte unter dem Berg Svatobor aus dem 11. Jahrhundert. Sie illustrieren die Handelsbeziehungen der slawischen Siedlung auf dem Gelände der heutigen Stadt Sušice mit dem Süden und Norden Europas. Weitere Exponate zeigen die Bedeutung der Region, in der sich Goldgewinnung und internationale Handelswege entwickelten. Den kulturellen Aufschwung vor der „Schlacht am Weißen Berg“ (1620) verdeutlichen nicht nur spätgotische Skulpturen (z. B. die kniende Madonna aus Čimice von Monogramist I.P., Pieta vom Meister Beweinung aus Zvíkov), sondern auch der Zinnschatz aus Sušice, sowie Beispiele der Arbeit von gebildeten Bürgern – Humanisten – aus Sušice. Der nächste Abschnitt der Ausstellung ist der Barockzeit mit ihren Pilgerstätten und dem Kapuzinerkloster in Sušice gewidmet. Das Kloster wurde besonders durch seine Klosterbibliothek bekannt. Im nächsten Raum gibt es die Glasausstellung aus dem Böhmerwald, die vor kurzem eine entscheidende Aufwertung durch die Spende des privaten Sammlers und Mäzens des Museums in Sušice, Bruno Schreiber (tschechischer Landsmann aus der Schweiz), erfuhr. Durch ihn erhielt das Museum zahlreiche Objekte aus Glas bzw. der Glasindustrie. Die Entwicklung der Glasindustrie in der Böhmerwaldregion wird hier vor dem Hintergrund der Geschichte des böhmischen und europäischen Glases gezeigt.

Ein großer Teil im Erdgeschoss des Museumsgebäudes ist der Streichholzproduktion in Sušice gewidmet. Dort sieht man Maschinen und Geräte zur Streichholzproduktion, verschiedene Arten der ältesten Zündmittel, Streichhölzer und Streichholzetiketten. Zu einer der wichtigsten Attraktionen entwickelte sich in den letzten Jahren (vor allem in der Advents- und Weihnachtszeit) die mechanische Weihnachtskrippe, eine der größten ihrer Art in der Tschechischen Republik. Es handelt sich dabei um ein gemeinsames Projekt der einheimischen Schnitzer Karel Tittl und Pavel Svoboda aus dem Jahr 2004. Vom romantischen

Innenhof mit dem Brunnen sind zwei Ausstellungsräume zugänglich, die doch eher Kammercharakter haben.

Das „Museum des Böhmerwaldes“ in Kašperské Hory

Das Museum in Kašperské Hory ist etwas jünger als das Museum in Sušice. Angeblich wurde es bereits im Jahre 1924 während der Vorbereitung für die Feier zum 600. Jubiläum der Stadt gegründet. Das Museum wurde für die Besucher jedoch erst im Jahre 1928 geöffnet. Ursprünglich (bis 1959) gehörte zum Museum auch das Stadtarchiv. Es entwickelte eine intensive Sammlungstätigkeit für das Gebiet des Zentralböhmerwaldes, die oft über den engen Rahmen der Stadt und deren Umgebung hinausgeht. Dieses Heimatmuseum, zuerst in der ehemaligen Fachschule für Holzbearbeitung untergebracht, hatte die Unterstützung bedeutender Persönlichkeiten. Der Gründer des Museums war der vielseitig begabte Schulleiter der Bürgerschule, Rudolf Nowak, der in Kašperské Hory seit 1898 als Lehrer tätig war. Während der ersten Jahre des Museums sammelte er über 3000 Objekte, führte eine Aufnahme der Denkmäler in der Stadt und in deren weiteren Umgebung durch. Für die Ausstellung machte er eine Reihe von Zeichnungen, Plänen und ein großes 4m langes Modell der Burg Karlsberg. Seine Kenntnisse der regionalen Geschichte, seine Begabung für die bildende Kunst und organisatorischen Fähigkeiten zeigte er in der Realisierung eines prächtigen historischen Umzugs, der im Juni 1930 zur Feier der 600-jährigen Geschichte der Stadt statt fand. Ein weiterer hervorragender Mitarbeiter und Nachfolger Nowaks war Hans Kollibabe, Professor der Realschule in Kašperské Hory, der durch seine heimatverbundenen Texte, durch die Organisation des gesellschaftlichen Lebens, von Theater- und Musikveranstaltungen und vor allem als Sammler „volkstümlicher Literatur“ (insbesondere Sagen und Märchen aus dem mittleren Böhmerwald) bekannt ist. Kollibabe trug wesentlich zur Sammlung von Volkskunst bei. Im Vergleich mit ähnlichen kleineren Museen muss man die außerordentliche Aktivität des Museums in Kašperské Hory hinsichtlich der wissenschaftlichen Feldforschung bewerten. Das Museum organisierte und finanzierte aus eigenen und öffentlichen Mitteln in den 1930er Jahren die archäologische Erforschung der keltischen und später slawischen Siedlung Sedlo (Hefenstein) bei Albrechtice unter der Leitung der deutschen Forscherin Dr. Kamila Streit vom Institut für Urgeschichte der Deutschen Universität in Prag.

In der schwierigen Zeit unmittelbar nach dem Krieg hatte das Museum wieder Glück – der Lehrer Emanuel Bouška gab dem Museum neue Inhalte und verwaltete es erfolgreich bis in die späten 1960er Jahre. Bouška verteidigte nicht nur die Existenz des Museums, sondern er gab ihm neue Ziele. Es gelang ihm – manchmal in letzter Minute – gefährdetes Kultur- und Naturerbe aus dem entvölkerten und verwüsteten Grenzgebiet des

Böhmerwaldes zu retten. Durch zahlreiche, wichtige Exponate erweiterte er die Sammlungen um Glas, Handwerk, Landwirtschaft und Volkskunst. Er gründete eine einzigartige Sammlung von Gemälden und Grafiken mit Böhmerwaldmotiven.

Schon bei der Errichtung der ständigen Ausstellungen im heutigen Museumsgebäude (am Stadtplatz) in den Jahren 1953 – 54 wurde das Konzept eines regionalen Museums für den Böhmerwald umgesetzt. Es wurde deshalb beschlossen, auch Abteilungen zu bauen, für die das Museum noch kein Material besaß. Man war daran interessiert, neue Sammlungen, insbesondere im Bereich der Naturwissenschaft – Mineralogie, Geologie, Botanik und Zoologie aufzubauen. Es gelang Bouška mit seinem Weitblick führende tschechische Natur- und Sozialwissenschaftler für eine gute und effektive Zusammenarbeit zu gewinnen.

Die Aufgabe des Museums in Kašperské Hory als regionales Museum für den Böhmerwald wurde vor allem durch die Gründung des Naturschutzgebietes Böhmerwald im Jahre 1963 verstärkt. Das Museum erhielt schon damals den offiziellen Namen „Böhmerwaldmuseum“. Zum Projekt „Museum des Böhmerwaldes“ traten im Jahre 1967 die Stadtmuseen in Sušice und Železná Ruda bei und so wurde der Museumskomplex gegründet, der in dieser Form bis heute existiert. Ein charakteristisches Merkmal des Museums in Kašperské Hory seit den 1950er Jahren ist sein Interesse für bildende Kunst. Es wurden nicht nur Sammlungen von Grafiken und Bildern angelegt, sondern auch regelmäßige Ausstellungen mit Künstlern der bildenden Kunst veranstaltet. Als Beispiel wäre die Zusammenarbeit mit dem Maler Alois Moravec, der nach den Themen des Museums in den 1950er und 1960ern eine einzigartige Kollektion von Böhmerwaldzeichnungen und Böhmerwaldbildern machte. Diese künstlerische Kooperation setzte in den 1980er Jahren der akademische Maler Miroslav Houšť fort. Eine der vielleicht wertvollsten Kunstsammlungen mit Böhmerwaldmotiven im Museum in Kašperské Hory ist die mit Zeichnungen, Aquarellen und Grafiken des vielseitigen Künstlers Josef Váchal. Neue ständige Ausstellungen wurden im Museum des Böhmerwaldes in Kašperské Hory nach einem umfangreichen Umbau des Gebäudes im Jahre 1980 geöffnet. Seitdem werden die Dauerausstellungen immer wieder aktualisiert.

Die Dauerausstellungen in Kašperské Hory nehmen fast zwei Etagen des Museums ein. Die 1. Etage ist für die Natur des Böhmerwaldes reserviert und die 2. Etage für die historische Ausstellung mit dem Titel „Das Leben und die Arbeit des Menschen“. Die Ausstellung „Böhmerwaldnatur“ konzentriert sich auf die Präsentation einzelner Lebensräume bzw. Biotope. Die Namen der einzelnen Bereiche lauten: „Leben im Wald des Böhmerwaldes“, „Natur der Böhmerwaldsiedlungen und deren Umgebungen“, „Leben im Böhmerwaldwasser“ und „Natur der offenen Böhmerwaldlandschaft“. Die Ausstellung informiert zudem über den Naturschutz im Böhmerwald und die Bedeutung des Nati-

onalparks sowie des Naturschutzgebietes. Die Grundlage dieser Ausstellung bilden ältere Sammlungen aus den 1950er und 60er Jahren, also aus der Zeit, in der Bouška tätig war. Besonders wertvoll sind die Präparate aus früheren Jahrzehnten, die unter den jetzigen Naturschutzbestimmungen im Böhmerwald nicht mehr zu bekommen wären.

Die historische Ausstellung in der 2. Etage ist in mehrere thematische Einheiten gegliedert:

1) Besiedlung und Wohnen 2) Landwirtschaft, Holzbearbeitung, Hausindustrie und Volkskunst 3) Glasindustrie 4) Goldbergbau und die Stadt Kašperské Hory. Die Ausstellung ist mit Kunstwerken ausgestattet, die von der Landschaft und Natur des Böhmerwaldes inspiriert sind (Váchal, Nejedlý, Moravec, Krejsa, Beneš, Houšť).

Zu den interessantesten Exponaten gehören hier Beispiele wie die Produktion von sogenanntem „Holzdraht“ und Holzschuhen, Holzbienenstöcken in Form von Bauernhäusern, Holzspielzeug, historische und bemalte Bauernmöbel, Gegenstände der Volks- und Hochkunst, Hinterglasbilder, Weihnachtskrippen, Devotionalien, Volksmusikinstrumente, Gegenstände, die an das Leben der Zirkusleute erinnern. Eine besondere Aufmerksamkeit liegt auch auf der Geschichte des Böhmerwaldglases – mit dem Schwerpunkt auf den berühmten Vasen aus der Zeit des Jugendstils der Firma Lötz aus Klášterský Mlýn bei Rejštejn. Zu den Besonderheiten gehört hier zudem eine einzigartige Sammlung von Schnupftabakgläsern. In der Ausstellung „Goldbergbau“ sind für die Besucher die Modelle zur Goldgewinnung und Goldverarbeitung, sowie archäologische Funde interessant. Zu den herausragenden alten Kunstexponaten gehören die spätgotischen Kunstwerke eines anonymen Künstlers, der als „Mistr Oplakávání aus Zvíkov“ bekannt ist.

Die Sammlungen des „Museum des Böhmerwaldes“

Obwohl das „Museum des Böhmerwaldes“ nicht zu den größten Museen gehört, verwaltet es relativ umfangreiche und (in Bezug auf die Region) einzigartige Sammlungen. Von einer speziellen Bedeutung sind die naturwissenschaftlichen Sammlungen. Sie sind in vier Hauptgruppen – Mineralogie, Geologie, Botanik und Zoologie – gegliedert. Eine solide Basis für mineralogische und geologische Sammlungen legte bereits in den Nachkriegsjahren der langjährige Mitarbeiter des Museums in Kašperské Hory, der Universitätsprofessor Josef Kunský, an. Die umfangreiche botanische Sammlung enthält mehrere tausend Herbarien. Genauso reich ist die entomologische Sammlung. In der zoologischen Abteilung gehören die Präparate bereits ausgestorbener Lebewesen sowie sehr gefährdeter oder verschwundener Tiere aus fernen Ländern zu den wertvollsten Exponaten. Aufgrund strenger Naturschutzbestimmungen sind manche Naturvorkommen heute ‚nur‘ fotografisch dokumentiert.

In den sozialwissenschaftlichen Sammlungen sind einige archäologische Exponate, wie numismatische Sammlungen (mit Münzschatzen), Dokumente zur Geschichte der Städte und Dörfer, Handwerks-, Glas- und Erzeugnisse von Hammerschmieden, landwirtschaftliche Geräte sowie Holz-, Glas-, Porzellan- und Keramikprodukte, Textilien, Kunsthandwerk- und Industrieprodukte, Produkte der sogenannten „Hausindustrie“ und der „Streichholzindustrie“ besonders wichtig. Des Weiteren sind Exponate zur Goldgewinnung, Volkskultur und Volkskunst, Musikinstrumente, Grafiken, Zeichnungen, Bilder, Skulpturen, Devotionalien, Waffen, Bücher, Inkunabeln, Handschriften, Archivalien, Fotos von bedeutenden Persönlichkeiten und andere Dokumente aus dem wirtschaftlichen und sozialen Leben zu nennen. Die Forscher interessieren sich vor allem für die relativ umfangreiche Sammlung über Böhmerwaldglas, in der sich unter anderem die Produkte aus der Glashütte Lötz in Klášterský Mlýn, aus der Glashütte in Annín, Adolfovo und Lenora aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert befinden. Eine einzigartige Sammlung aus der Epoche des Jugendstils – Glas der Firma Lötz – ergänzt ein umfangreiches Archiv von Glasschnitten und Designs. Das Archiv ist eine wichtige Informationsquelle nicht zuletzt zur Kunstentwicklung der Glashütten.

Von großer Wichtigkeit ist ein großer Teil der Bibliothek im Kapuzinerkloster in Sušice, ein Zinnschatz aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, sowie Objekte der Volkskunst, Holzschnitzereien (Skulpturen), Spielzeug, Weihnachtskrippen, Gemälde z. B. auf Glas mit Spiegelhintergrund aus den Glashütten der Familie Abele, Böhmerwaldzeichnungen, Aquarelle und Grafiken von Josef Váchal, die ältesten Streichhölzer aus Sušice usw.

Das Museum ist ebenso auf die Exponate der alten Kunst stolz, insbesondere auf die Skulpturen aus spätgotischer Zeit vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Exzellent sind auch die Kunstwerke des anonymen „Meister Oplakávání“ aus Zvíkov aus dem 1. Drittel des 16. Jahrhunderts, die zu den Spitzenwerken der böhmischen Gotik gehören. Das Museum schafft es auch heute, die Sammlungen stetig zu erweitern, zu konservieren und zu restaurieren.

Die Zusammenarbeit mit professionellen Restauratoren bei der Rettung der wichtigsten Objekte bildender Kunst im Museum in Kašperské Hory und in Sušice begann bereits Ende der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Durch eigene Kräfte oder mit Hilfe von Fachleuten werden die Exponate katalogisiert. Bemerkenswert sind schon frühere Bemühungen, die Sammlungen durch die Veröffentlichung gedruckter Führer zu präsentieren. Im Areal des Museums in Kašperské Hory wurde kürzlich ein neues Gebäude für technische Einrichtungen mit voll ausgestattetem Depot (inklusive Klimaanlage) für die Sammlung der bildenden Kunst sowie die Glas- und naturwissenschaftliche Sammlung gebaut.

In jüngster Zeit erhielt das Museum des Böhmerwaldes neue Exponate: das Musterlager der Glashütte in Lenora mit fast 2000 Glas-Objekten, sowie eine Sammlung von Farbglasvasen aus der Glashütte Lötz aus der Zeit um 1920 durch die Angliederung des Museums in Havlíčkův Brod in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Wie bereits erwähnt, erhielt das Museum in Sušice eine außerordentliche Glaskollektion – ein großartiges Geschenk des Schweizers Bruno Schreiber. Vor kurzem kamen vier luxuriöse Vasen aus der Glashütte in Annín, unmittelbar mit der Glasfamilie Schmid – Novotný verbunden, neu in die Glas-Sammlung. Zu den bestehenden Sammlungen kommen aktuell Objekte zeitgenössischer bildender Kunst hinzu, die vom Böhmerwald inspiriert sind (M. Houšť, M. Kadlec, etc.) sowie die Kunstwerke – z. B. Weihnachtskrippen und andere Schnitzereien – zeitgenössischer „Volkskünstler“ (K. Tittl, V. Hrach, M. Tesař, J. Podzemský).

Sehenswert sind auch neue Exponate in den Sammlungen der „Volkstextilien“ oder historische Fotos. Unser Dank gilt in diesem Zusammenhang den Unterstützern und Förderern des Museums.

Fachtätigkeit und Popularisierung der Wissenschaft durch Ausstellungen

Das Museum des Böhmerwaldes hat zwei spezialisierte Abteilungen – die historische und die naturwissenschaftliche. Die historische Abteilung widmet sich der Erforschung von Themen zur regionalen Geschichte. Diese Tätigkeit und Dokumentation im Gelände sind dabei essentiell. Hier gelang es in vielen Fällen die junge Generation zu motivieren und integrieren (SMT Pilsen, deutsche Waldorfschulen, etc.). Die Museumsfachleute bearbeiten zudem Anfragen, bieten Wissenschaftlern, Studenten und anderen Interessierten Beratung. (Die Zusammenarbeit mit den Studenten ermöglicht es, ihre regional ausgerichteten Arbeiten für das Museumsarchiv zu erwerben.)

Die historische Abteilung widmet sich vornehmlich der Publizierung von Kenntnissen zur regionalen Geschichte in Form von Vorträgen, Büchern, Zeitschriften, Konferenzen, Zeitungen, Almanachen, sowie über Medien wie Radio, Fernsehen, Internet, etc. Mit den regionalen Verlagen besteht folglich eine enge Zusammenarbeit. Das Museum nahm an einigen Publikationsprojekten teil und veröffentlicht in unregelmäßigem Abstand ‚Heimatskundealmanache‘ und zu einzelnen bedeutenden thematischen Ausstellungen werden Führer gedruckt. Gelegentlich werden Vorträge mit geladenen Fachleuten und Konferenzen sowie gesellschaftliche Abende mit Präsentationen neuer Heimatbücher und Dokumentarfilme über den Böhmerwald organisiert. Im Museum in Sušice veranstaltet man „Museumsnächte“. Im Rahmen von Vernissagen wird ein entsprechendes, abwechslungsreiches Kulturprogramm

geboten. Das Museum engagiert sich bei der Organisation von Benefizkonzerten mit dem Ziel, die wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Region zu retten oder zu erhalten (Kirchen – in Kašperské Hory und Nezamyslice).

Die naturwissenschaftliche Abteilung führt ebenfalls Forschungen im Gelände durch; bearbeitet das gesammelte Material und die Daten; ergänzt seine Sammlungen, organisiert Ausstellungen und setzt sich für geschützte und bedrohte Tiere ein. Das „Museum des Böhmerwaldes“ entwickelt darüber hinaus seine Aktivitäten auch in der Zusammenarbeit mit einer Reihe von ähnlichen Institutionen in Tschechien und im Ausland (z. B. mit der Nationalgalerie, dem Nationalmuseum, der Prager Burg, der Karlsuniversität). Die Zusammenarbeit mit Experten aus Zentren (Royt, Vlnas, Lněničková, Panenková, Mergl, Stehlíková, Procházka, Slabina, Waldhauser, Fröhlich, Kafka, Kubů, Zavřel, Staňková, Vondruška...) hat eine gewisse Tradition. Im Ausland pflegt man Arbeitskontakte mit den Museen in St. Oswald, Zwiesel, Frauenau, Regen und in Neukirchen beim hl. Blut.

Was die umfangreiche Ausstellungstätigkeit betrifft, sind z. B. größere Ausstellungen zu nennen, in denen man zahlreiche Exponate aus den eigenen Sammlungen und aus anderen Museen, Galerien, Archiven oder von privaten Sammlern bewundern kann. Ein besonderes Kapitel sind die schon traditionellen Ausstellungen über Böhmerwaldglas, von denen einige auch in Bayern präsentiert wurden. Dauerhaftes Interesse gehört den Exponaten aus den ehemaligen Glashütten in Lenora, Klášterský Mlýn und Annín. Eine herausragende Aktivität aus der letzten Zeit war die Ausstellung über versilbertes Glas, wobei die ausgestellten Exponate vor allem aus den eigenen Sammlungen des „Museums des Böhmerwaldes“ kamen. Erfolg hatte die Ausstellung, die mit restaurierten und vergrößerten historischen Fotos des alten Böhmerwaldes arbeitete (Scheufler, Roučka) sowie die vor kurzem realisierte Exposition zu Ehren des Böhmerwald-Schriftstellers Karel Klostermann.

Zu den erfolgreichsten Ausstellungen mit Stücken aus den Museumsdepots gehörten in den letzten Jahren: „Kunst des 17.–19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Museums des Böhmerwaldes“, „Böhmische Marionetten“, „Uhren – aus den Sammlungen der westböhmisches Museen“, „Grafiken von Josef Vachal“. Das vielleicht aufwendigste Projekt in der neueren Geschichte des Museums des Böhmerwaldes ist eine Serie von Ausstellungen zur christlichen Ikonographie, die seit 1992 in Kooperation mit dem führenden tschechischen Kunsthistoriker – Universitätsprofessor PhDr. Ing. Jan Royt, PhD. durchgeführt wurde: „Volksfrömmigkeit im Zentralböhmerwald“, „St. Johannes Nepomuk in Volksachtung“, „Barocke Kultur in Südwestböhmen“, „St. Gunther und Einsiedler in Böhmen“, „Boten des Himmels“, „Böhmerwald-Weihnachtskrippen“, „Kind Jesus, Memento mori! Christus in der Kunst der Ewigkeiten“. Zu einem Teil dieser Ausstellungen erschienen entsprechende Publikationen.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Das „Museum des Böhmerwaldes“ ist heute eine wichtige Institution für die ganze Region. Seine Aktivitäten erhöhen die touristische Attraktivität der Region. Das Museum des Böhmerwaldes verfügt für die Zukunft über weitere Möglichkeiten, wie es seine Aktivitäten weiter ausbauen und verbessern kann. Eine entsprechende Bedingung dafür ist genügend Raum. Anfang der 1990er Jahre erwarb das Museum das Haus Nr. 141 am Stadtplatz in Kašperské Hory, unmittelbar neben dem Museumsgebäude.

In Zukunft bietet sich hier die Gelegenheit, beide Gebäude in einem Objekt zu verbinden und den Umbau mit der Unterstützung der Region Pilsen weiter fortzusetzen.

Der 1. Bauabschnitt ist bereits fertig gestellt, der 2. läuft gerade. Im Anschluss kann man den 3. realisieren. Das Museum hat

dann die Möglichkeit neue Dauerausstellungen zu konzipieren. Die neu erworbenen umgestalteten Räume des Hauses 141 dienen vor allem der repräsentativen Exposition der „böhmerwalder Glasindustrie“, zu der die wissenschaftliche Dokumentation bereits vorliegt.

Auch in Sušice und in Železná Ruda ist eine Modernisierung vorgesehen. Das „Museum des Böhmerwaldes“ plant für die Zukunft, noch offener zu werden – besseren Zugang für Jugend und Behinderte, sowie für ausländische Forscher und Besucher zu ermöglichen.

Das „Museum des Böhmerwaldes“ könnte so, dank seiner Lage, zu einem Treffpunkt für Besucher aus der Region, aus ganz Tschechien und aus dem Ausland werden.

FRANTIŠEK KUBŮ

Die neue Dauerausstellung zum Goldenen Steig im Prachatitzer Museum. Entstehungsgeschichte und Wirklichkeit

Das „Prachatitzer Museum“ in Prachatitz und das „Südböhmische Museum“ in Budweis erforschen schon seit zwanzig Jahren in einem Gemeinschaftsprojekt den „Goldenen Steig“. Der böhmische Teil ist bereits umfassend bearbeitet und jetzt fokussieren wir in Zusammenarbeit mit der Universität Passau den bayerischen, oder historisch korrekter, den passauischen Teil. Als eines der Ergebnisse der zwanzigjährigen Forschung ist 2010 im „Prachatitzer Museum“ die neue Dauerausstellung „Goldener Steig“ entstanden. Dieser Beitrag soll die Geschichte dieser Ausstellung erzählen.

Einige Worte über das „Prachatitzer Museum“ und den „Goldenen Steig“

Die Stadt Prachatitz lockt Touristen nicht nur als „Tor zum Böhmerwald“, sondern namentlich mit ihrem historischen Stadtkern und dessen zahlreichen Renaissance-Häusern und der Kirche St. Jakob. Das Prachatitzer Museum befindet sich am Großen Marktplatz im sogenannten „Sitter-Haus“, das dank der reichen Sgraffito-Verzierungen zu den schönsten Häusern der Stadt gehört.



Abb. 1 Säumerkarawane bei der Ankunft in Prachatitz.

Das Museum wurde im Jahr 1904 gegründet und feierte somit vor sechs Jahren sein 100-jähriges Jubiläum. Die Sammlungen stammen hauptsächlich aus Prachatitz und aus der Umgebung. Dabei handelt es sich um ethnographische, historische und kunstgewerbliche Gegenstände. Die aktuellen Expositionen thematisieren die zwei bedeutendsten Kapitel der Stadtgeschichte: Die Renaissance als Zeitalter der größten Blüte der Stadt und die Geschichte des „Goldenen Steiges“ – einer mittelalterlichen Handelsstraße, auf der man vor allem Salz transportierte. 2010 hat man, wie bereits erwähnt, zum 1000-jährigen Jubiläum des „Goldenen Steiges“ die neue Dauerausstellung zu dieser bekannten mittelalterlichen Handelsstraße eröffnet.

Mit dem romantischen Namen „Goldener Steig“ wurde ein System aus Handelswegen bezeichnet, das im Mittelalter Passau mit den böhmischen Ländern verband und auf dem vor allem Salz aus dem Salzburgerischen nach Norden strömte. Den Namen benutzte man nachweislich seit Anfang des 16. Jahrhunderts und er sollte die Gewinne des blühenden Handels ausdrücken. Eine andere Theorie versucht den Namen von dem nahen Goldabbau abzuleiten. Auf dem „Goldenen Steig“ kamen aber nicht nur Waren, sondern auch Kolonisten und mit ihnen Leben in die menschenleeren Grenzwälder des Böhmerwaldes. In der Blütezeit der mittelalterlichen Handelswege im 14. bis 16. Jahrhundert gehörte der „Goldene Steig“ zu den bedeutendsten Verbindungsstraßen im süddeutschen Raum und wurde zur wichtigsten Verkehrsverbindung mit den böhmischen Ländern. Das „System des Goldenen Steiges“ hat sich im Laufe von Jahrhunderten entwickelt und bestand in seiner Endgestalt aus drei Hauptzweigen, die gemeinsam aus Passau hinausführten und sich noch auf passauischem Boden nach verschiedenen Städten in Böhmen ausrichteten. Der älteste und wichtigste, der „Untere Goldene Steig“, verband Passau mit Prachatitz.

Ins Licht der Geschichte tritt der „Goldene Steig“ auf beiden Seiten des Böhmerwaldes im 11. Jahrhundert. Er wird zum ersten Mal in der Urkunde König Heinrichs II. aus dem Jahr 1010 belegt, in der das Kloster Niedernburg in Passau Maut- und Zollgebühren für einen Weg nach Böhmen erhalten hat. Passau und Prachatitz wurden zu Grenzpunkten dieses Handelswegs, auf dem vor allem Salz nach Böhmen transportiert wurde. Prachatitz entwickelte sich dank des ständig wachsenden Salzhandels im 16. Jahrhundert zu einer der bedeutendsten böhmischen Städte.

Die Protagonisten des Handels am „Goldenen Steig“ waren die Säumer, die sich aus Sicherheitsgründen in Karawanen zusammengeschlossen hatten. Diese Karawanen waren das ganze Jahr unterwegs – aber hauptsächlich nach der Ernte bzw. nach den Herbstarbeiten. Die Säumer verdienten in guten Jahren, allen Gefahren ihres schweren Berufes zum Trotz, gutes Geld. Einige von ihnen wurden sogar reich, wie Thomas Sitter, Erbauer des schönen Renaissance-Hauses auf dem Marktplatz in

Prachatitz (heutiges Museum), oder Hans Praxl aus Wallern, Bürgermeister und Ahnherr der bis heute bestehenden Säumerfamilie.

Als den wichtigsten Handelsartikel auf dem „Goldenen Steig“ kann man zweifellos Salz bezeichnen. Von Passau nach Böhmen transportierte man des weiteren kostbare Stoffe, Südfrüchte, Gewürze, Eisen und Weine – umgekehrt lieferte man Getreide, Malz, Butter, Käse, Wolle, Felle, Bier und den beliebten Prachatitzer Brantwein.

Die Quellen zur Geschichte des „Goldenen Steiges“ sind in vielen tschechischen und deutschen Archiven verstreut, was auch den internationalen Charakter dieser Handelsstraße widerspiegelt. Es handelt sich nicht nur um schriftliche Quellen, sondern z. B. auch um zahlreiche historische Karten – die älteste erhaltene stammt aus der Zeit um 1520, oder eine aus dem Jahr 1683, in der die Säumergasthäuser eingezeichnet sind.

Die Geschichtsschreibung befasst sich mit dem Goldenen Steig seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von einer der ersten Arbeiten von Franz Joseph Sláma aus dem Jahr 1837 bis zur bisher weitgehend anerkannten Bearbeitung durch Paul Praxl 1976 war es ein langer Weg, an dem nur einige Namen von Autoren hervorgehoben werden sollen: Paul Messner, Valentin Schmidt, Rudolf Kubitschek und in der Nachkriegszeit Paul Praxl, Ludwig Pauli oder Václav Starý.

Als *den* Experten des „Goldenen Steiges“ muss man zweifellos den ehemaligen Freyunger Archivar Paul Praxl bezeichnen. Er hat in seinem Werk idealiter eine wünschenswerte Einigkeit von Quellen- und Terrainkenntnissen geschaffen und damit unsere Forschung im hohen Maße inspiriert.

Das historische Bewusstsein gegenüber dem „Goldenen Steig“ war und ist nicht nur in Deutschland lebendig, sondern seit der Wende im Jahr 1989 verstärkt auch wieder rund um Prachatitz und in ganz Südböhmen. Die Spuren dieses berühmten mittelalterlichen Handelsweges findet man in einer herrlichen Landschaft auf beiden Seiten der Grenze. Sie haben sich meistens in Form sogenannter „Hohlwege“ – hauptsächlich in Waldgebieten – erhalten. Um die Erforschung und um die Evidenz von Überresten des „Goldenen Steiges“ im Gelände bemüht man sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Die ersten einschlägigen Funde sind jedoch erst nach dem zweiten Weltkrieg dokumentiert. Der schon erwähnte Paul Praxl hat das ganze Gebiet der Steige erwandert und diese schriftlich und kartografisch erfasst. Er hat diesen Teil seines Wissens aber niemals systematisch veröffentlicht und ihn uns, als seinen Nachfolgern großzügig überlassen.

Die Idee der Erforschung des „Goldenen Steiges“ ist in heutiger Gestalt als Gemeinschaftsprojekt des „Prachatitzer Museums“ und des „Südböhmischen Museums“ in Budweis im Jahr 1989 während einer Wanderung in den slowakischen Bergen entstanden und ihr Anlass war zunächst privater Natur.

František Kubů war damals von Ost- nach Südböhmen umgezogen und hat die Stelle des Historikers im „Prachatzter Museum“ angetreten. Petr Zavřel, sein langjähriger Mitschüler, war in Südböhmen schon seit 1978 als Archäologe in Budweis tätig und beide suchten ein gemeinsames Thema. Der „Goldene Steig“ erwies sich für die Zusammenarbeit eines Historikers und eines Archäologen als ideal. Als Ziel setzten sich die beiden Forscher zuerst die vollständige Rekonstruktion der Route des Goldenen Steiges von den böhmischen Zielstädten bis zur Grenze und die Dokumentation aller im Gelände erhaltenen Überreste. Großen Einfluss auf das Forschungsvorhaben nahm ein Ereignis der allgemeinen und auch der tschechischen Geschichte – die „Samtene Revolution“, die im Endeffekt den eisernen Vorhang beseitigte. Sie ermöglichte das Betreten von bisher unzugänglichen Grenzregionen und des deutschen Gebietes sowie das Knüpfen von Beziehungen mit deutschen Kollegen und Institutionen. Somit konnte die Forschung in den folgenden Jahren ins passauische Gebiet erweitert werden. Der „Goldene Steig“ symbolisierte dazu die historische Verbindung Böhmens mit Deutschland. Diese war in der kommunistischen Zeit völlig unerwünscht, wurde aber nach 1989 plötzlich sehr aktuell.

Die Forschung seit dem Jahr 1990

Wie sieht diese Forschung eigentlich in der Praxis aus? In der Anfangsphase werden zunächst Archivalien, literarische Quellen, alte Karten und ikonografische Quellen zu dem aktuell zu erforschenden Zweig zusammenzutragen. Danach sucht man im Gelände zwischen den in den Quellen erfassten Punkten nach Überresten des Steiges, die heute meistens als eingeschnittene Hohlwege erscheinen. Die entdeckten Relikte des Goldenen Steiges zeichnet man in entsprechende Landkarten 1:10 000 ein und macht zugleich eine genaue fotografische Dokumentation. Die großen Hohlwegsysteme werden mit Hilfe von Fachgeodaten vermessen. In den letzten Jahren ersetzt man diese Vermessung durch Airbornescanning-Aufnahmen, die das Gelände naturgetreu abbilden. Um Material zur Datierung der Hohlwegsysteme zu gewinnen, untersucht man einige Abschnitte mit Hilfe eines Metallsuchgerätes. Man hat dabei schon mehrere hundert Gegenstände gefunden – meistens Hufeisen, aber auch Eisenbeschläge, Nägel, alte Waffen – die den Verkehr am „Goldenen Steig“, vor allem zur Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert, dokumentieren. An wichtigen Lokalitäten fanden archäologische Ausgrabungen statt, z. B. am Prachatzter Zweig beim Bau einer neuen Brücke bei Plahetschlag, auf der Burg Kunžvart in der Nähe des Grenzübergangs Strážný, oder auf deutschem Boden im sogenannten „Salzgraben“ bei Hauzenberg. Bis zum Jahr 2008 wurde die Erforschung aller böhmischen Teile des „Goldenen Steiges“ beendet. Dieses Ereignis wurde am Grenzübergang Bučina – Finsterau gefeiert. Seit dem Jahr 2009 läuft im Auftrag der Universität Passau die Erforschung der

passauischen Teile des Steiges. Dieser Teil der Untersuchung soll bis 2013 abgeschlossen sein. Die Forschung hat schon viele Ergebnisse gebracht und sie wird regelmäßig von tschechischen und bayerischen Medien verfolgt. Die wissenschaftlichen Ergebnisse werden zudem in einer Bücherreihe veröffentlicht, die seit dem Jahr 2001 in deutsch und in tschechisch erscheint. Bisher gibt es drei tschechische und zwei deutsche Publikationen, die dritte deutsche wird gerade übersetzt und zum Druck vorbereitet.



Abb. 2 „Hohlweg mit Säumerkarawane“ im Innenhof des Museums.

Die Forschung hat aber auch zur Wiederbelebung des für das Gebiet des mittleren Böhmerwaldes so wichtigen historischen Begriffs und Phänomens „Goldener Steig“ beigetragen. Viele Zeitungsartikel, Vorträge, Rundfunk- und Fernsehsendungen haben die Forschung sowie den „Goldenen Steig“ in breiten Schichten der Bevölkerung bekannt gemacht. Allmählich stieg das Interesse der Leute für den „Goldenen Steig“; Studenten schreiben ihre Seminar- und Diplomarbeiten über ihn; Wanderer wollen auf den Spuren des „Goldenen Steiges“ wandern und das bringt die Menschen auf beiden Seiten der Grenze näher zusammen. Die Touristiker haben in Zusammenarbeit mit F. Kubů und P. Zavřel den Prachatzter und den Winterberger Zweig markiert. Auf diesen eröffneten Lehrpfaden kann man nun bis zur Grenze wandern. Sie knüpfen an der Grenze an die schon mehrere Jahre bestehenden deutschen Themenwanderungen an und die Wanderer können so auf dem Goldenen Steig von Prachatz oder von Winterberg bis nach Passau wandern und sich dabei informieren. Seit dem Jahr 1996 findet jedes Jahr auch eine mehrtägige deutsch-tschechische Fußwanderung auf den Spuren des Goldenen Steiges statt. Als Symbol des auf beiden Seiten der Grenze erneuerten Lebens am Goldenen Steig ist schließlich die feierliche Eröffnung des neuen Grenzüberganges České Žleby – Bischofsreut zu sehen, bei der sich im Oktober 1996 Deutsche und Tschechen in fröhlicher Geselligkeit begegnet sind. Als den bisherigen Höhepunkt aller Bemühungen um

die Popularisierung des „Goldenen Steiges“ kann man die großen historischen und kostümierten Rekonstruktionen der Säumerzüge am Prachatitzer und Winterberger Zweig in den Jahren 1999, 2000, 2004 und zuletzt 2010 nennen. Seit mehreren Jahren wird auch in Prachatitz ein besonderes Fest bezüglich des Goldenen Steiges gefeiert und immer sind auch die Säumer mit ihren Pferden aus dem deutschen Grainet dabei.

Das Jahr 2010 verlief im breiten deutsch-tschechischen Gebiet rund um Böhmerwald und Bayerischen Wald im Zeichen des „Millenniums des Goldenen Steiges“. Dieses einmalige Jubiläum wurde bereits im April 2009 in allen wichtigen Orten am „Goldenen Steig“ zugleich gefeiert und ab Anfang 2010 fanden im ganzen Gebiet ununterbrochen viele wissenschaftliche, kulturelle, touristische, sportliche Events statt, die mit dem „Millennium des Goldenen Steiges“ verbunden waren: im April fand im Kloster Niedernburg in Passau eine wissenschaftliche Tagung statt, im Juni eine zur Erforschung der alten Steige gewidmete Konferenz in Prachatitz, im Mai und Juni ein Festspiel in Leopoldsreut und ebenfalls im Juni der schon erwähnte große Säumerzug. Nach drei Jahrhunderten ging wieder eine Salzkarawane von Passau in die Zielstadt nach Böhmen und die Vergangenheit des schönen Landes auf beiden Seiten des Böhmerwaldes ist so am Anfang des dritten Jahrtausends noch einmal Wirklichkeit geworden. Besonders wertvoll war die Tatsache, dass die Karawane zu gleichen Teilen aus Deutschen und Tschechen zusammengesetzt war und dass sich die neu entstandene Zusammenarbeit beider Nationen auch in der Realität und im Kontext des rauen und abenteuerlichen Säumerlebens bestens bewährt hat.

Eine der Aktionen zum Millennium war auch die Eröffnung der neuen Dauerausstellung zum „Goldenen Steig“ im „Prachatitzer Museum“. Es ist nicht die erste Exposition zu diesem Thema. Schon im Jahr 1987 wurde das Museum „Goldener Steig“ in Waldkirchen gegründet, um das sich vor allem Paul Praxl verdient gemacht hat. 1995 wurde im „Prachatitzer Museum“ die erste Dauerausstellung zum Themenkomplex „Goldener Steig“ eröffnet. Im Zentrum stand das große „Geländemodell des Goldenen Steiges“. Zu sehen war dort ein kleines Modell der „Säumerkarawane“, Original-Funde vom „Goldenen Steig“, die unsere Forschung in den ersten Jahren gebracht hat, ein Modell der „Wallerer Schanzen“ mit Funden aus dieser militärischen Befestigungsanlage aus dem Dreißigjährigen Krieg und eine Rekonstruktion der kleinen Burganlage am „Tusseter Felsen“. Die Ausstellung wurde von einer nicht gerade gelungenen Figurine eines Säumers mit einem gemalten Säumerpferd bewacht. Als Begleitausstellung wurde im Jahr 2006 die Exposition „Burgen am Goldenen Steig“ eröffnet, die besonders mit ihren Burgmodellen Interesse erweckt hat. Als ein Ergebniss der Forschung hat man im Jahr 2002 in den Räumen des renovierten Hauses Nr. 8 am Marktplatz in Winterberg das Minimuseum des

„Goldenen Steiges“ der Öffentlichkeit übergeben. Dieses Museum informiert die Besucher in Wort und Bild und mit Hilfe dreidimensionaler Exponate und attraktiver Modelle über den „Winterberger Zweig“ des „Goldenen Steiges“.



Abb. 3 Modell der Stadt Prachatitz in der Renaissance.

Die Vorbereitungen zur neuen Dauerausstellung zum Goldenen Steig begannen im Prachatitzer Museum bereits 2005. Zu diesem Zeitpunkt entstanden erste Entwürfe und Pläne und schon damals war klar, dass die alte Ausstellung überholt ist. Die Rolle des Goldenen Steiges als gesellschaftliches und geschichtliches Phänomen einer ganzen Region und als ein Symbol der wieder aufgenommenen deutsch-tschechischen Zusammenarbeit ist in ihrem Bedeutungsgehalt enorm gestiegen und verdiente somit eine neue Form der Präsentation. Außerdem geht die langjährige Forschung des „Goldenen Steiges“ zu Ende und die Ergebnisse sollen nicht nur in der Buchreihe, sondern auch museal präsentiert werden. So kam es seit 2005 und besonders in den Jahren 2008 und 2009 zu zahlreichen Besprechungen, Beratungen und Auswahlwettbewerben; die Ideen und Pläne wurden ständig präzisiert und die Form und Art der neuen Dauerausstellung veränderten sich. Auch die Ausstellungsräumlichkeiten wechselten mehrmals – zuerst war es das Hauptgebäude am Marktplatz, dann das Nebengebäude in der Strasse Zlatá stezka (Goldener Steig) und schließlich kam man wieder auf das Hauptgebäude zurück. Der geplante „Hohlweg“ sollte eine Zeit lang in einem Gang des Verwaltungsgebäudes des Museums entstehen. Auch die Pläne wurden schriftlich, aber ebenso in Form von Zeichnungen oder Modellen, mehrmals überarbeitet. Man änderte die Gesamtkonzeption und die Gestaltung des Eingangs, des Raumes mit dem Stadtmodell und des Hofes, in dem nach den neuen Plänen ein „Hohlweg“ mit einer „Säumer-Karawane“ in Lebensgröße entstehen sollte. Dieser Prozess zeigte sich auch bei den Details: manchmal plante man die konkreten Teilstücke sehr präzise (z. B. die Szene der Einladung der Karawane in die Passauer Ilzstadt)

und in der konkreten Umsetzung fiel die Inszenierung ganz anders aus. Als ob das nicht kompliziert genug wäre, musste man auch noch lange auf die Bewilligung der Förderung des deutsch-tschechischen Projektes zum „Millennium des Goldenen Steiges“ warten. Erst im Herbst 2009 konnte man endlich mit voller Kraft und Mühe die Realisation beginnen.



Abb. 4 „Säumergasthof“ (im Prachatitzer Museum).

Die Planung und Umsetzung lagen in den Händen mehrerer Firmen und die Koordination war nicht einfach. Man musste ständig die Idealpläne an den Realisierungsmöglichkeiten und an vielen Vorschriften messen und sie danach wieder ändern. Der Bau der neuen Dauerausstellung begann zum Jahreswechsel 2009/2010. Zuerst musste man die alte Dauerausstellung „Zum Goldenen Steig“ abbauen und die Räume für die neue Ausstellung baulich und technisch vorbereiten. Diese Arbeiten waren bis Ende Februar abgeschlossen. Gleich im Anschluss begann der Bau des „Säumergasthauses“ im Museumshof. Zugleich wurden die Figurinen für das „Gasthaus“ und in die „Säumerkarawane“ bestellt, im zweiten Fall sogar in der entfernten Stadt Brno (Brünn) (siehe Abb. 1). Nach dem langen Winter konnte man erst in April mit Bodenarbeiten im Hof beginnen. Das neue Pflaster wurde gelegt und die Grundformen des Hohlweges für die Karawane entstanden (siehe Abb. 2). Über den Hof hat man ein Tauben-Netz gespannt. Zudem wurde die Bühne für das Stadtmodell von Prachatitz zur Zeit der Renaissance gebaut (siehe Abb. 3). Alle Arbeiten wurden im Mai fortgesetzt und man sammelte die Exponate aus dem Prachatitzer Museum und aus anderen Museen in Südböhmen und in Prag. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch mit der Bepflanzung des Hofes und des Hohlweges begonnen. Die Organisation der einzelnen Arbeiten wurde immer wichtiger, damit alles reibungslos laufen konnte. Anfang Juni wurden die großflächigen Fotos des Grenzwaldes und der herrlichen Böhmerwald-Landschaft am „Goldenen Steig“ im Hof und im Raum mit dem Stadtmodell installiert. Danach kam der End-

spurt – Ausstattung der Vitrinen, Installierung der modernen Technik und der Datenbank, der Figurinen unter anderem im „Gasthaus“ (siehe Abb. 4) und in der „Karawane“ und mit nervenzerreißender Verspätung auch des Stadtmodells. Zur Dauerausstellung ist ein Führer in tschechischer und in deutscher Version entstanden und zugleich wurden die Einladungen zur Vernissage verschickt. Diese wurde am 4. Juni 2010 erfolgreich im Rahmen der Museumsnacht im Zeichen des „Millenniums des Goldenen Steiges“ abgehalten.

Die neue Dauerausstellung zum „Goldenen Steig“ und ihre zwei Bestandteile

Der Informationsteil wurde als eine komplexe Datenbank von Erkenntnissen und Informationen über den „Goldenen Steig“ konzipiert, die laufend um neue Forschungsergebnisse, Touristeninformationen, sowie allgemeine Informationen ergänzt wird. Den Mittelpunkt bildet ein großes interaktives Modell des „Goldenen Steiges“, in dem grundlegende Informationen, Forschungsergebnisse sowie die aktuelle Erschließung des „Goldenen Steiges“ für den Fremdenverkehr eingetragen sind. Die einzelnen Punkte des Modells sind mit einem grossen Bildschirm verbunden, auf dem die Besucher die dazugehörigen Bilddokumente abspielen können. In Vitrinen sind Originale aus dem Goldenen Steig ausgestellt. Ein separater, mit Computern ausgestatteter Raum steht den Interessenten aus Fachkreisen zur Verfügung (siehe Abb. 5).



Abb. 5 „Datenbank des Goldenen Steiges“.

Der Ausstellungsteil stellt eine visuelle Erlebniswanderung am „Goldenen Steig“ dar, auf dem im Mittelalter Salz aus den Alpenlagern auf Flüssen nach Passau und weiter entlang des Handelsweges über den Böhmerwald bis nach Prachatitz transportiert wurde. Der Besucher wird vom Motiv des goldenen Hufeisens durch die Landschaft geleitet, entlang verschiedener

ausgestellter Waren, die am Steig befördert wurden, zwischen „Burgen“, durch eine „Säumersiedlung“ mit „Gasthof“ und „Schmiede“ bis zu einem „Hohlweg“ mit der voran schreitenden „Säumerkarawane“. Mit ihr gelangt der Besucher an den „Waldrand“ über einen „Talkessel“, in dem die herrliche und prächtige Renaissance-Stadt Prachatitz thront.

In der neu eröffneten Ausstellung haben sich die „Graineter Säumer“ auf einer Ansichtskarte verewigen lassen (siehe Abb. 6). Gleich danach kamen die ersten Besucher.

Die neu konzipierte Dauerausstellung zum „Goldenen Steig“ verbindet Informationen über den mittelalterlichen Handelsweg mit einer attraktiven und modernen multimedialen Show und sie ist damit imstande, alle Besucherkreise zu befriedigen. Sie hat dazu noch eine lebendige und unbegrenzte Form und man kann sie ständig ergänzen und aktualisieren. Als Ergebnis einer langjährigen Forschung und des „Millenniums des Goldenen Steiges“ soll sie die deutsch-tschechische Tradition des berühmten Handelsweges in das 21. Jahrhundert weiter tragen.



Abb. 6 Plakat zur Ausstellungseröffnung.

THOMAS METSCHER

Ästhetik und Landschaft.

Theoretische und historische Notizen

Einleitung

Mein Beitrag scheint, auf den ersten Blick zumindest, nichts mit dem gestellten Thema zu tun zu haben. Vom Nationalpark, könnte man meinen, ist hier wenig die Rede. Das ist aber nur auf den ersten Blick so – denn was ich zu tun gedenke, hat sehr wohl mit zentralen Motiven dieses Projekts zu tun. Hier geht es schließlich nicht zuletzt darum, in einem kleinen Teil unserer Welt ein Stück ursprünglicher Natur zu erhalten oder, sofern sie zerstört ist, wieder herzustellen. Es geht um die Bewahrung von Natur und Kultur in einer historischen Lage, in der beide aufs Äußerste bedroht sind. Und es geht damit um Landschaft, nicht zuletzt auch um das, was ‚Ästhetik der Landschaft‘ zu nennen ist – als Teil einer Ästhetik der Natur. An ihr haben, in nicht geringem Maß, die Künste ihren Anteil – also auch um sie geht es dabei.

Was ich zu tun versuche, ist zweierlei. Einmal möchte ich, in einer historischen Skizze, die ästhetische Erschließung der Natur, samt der dazu gehörigen Auffassungen, wie sie sich im Begriff der Landschaft sammeln, nachzeichnen. Es ist dies der kulturgeschichtliche Teil meines Textes. In einem diesem vorangestellten ersten Teil möchte ich die dafür erforderlichen Begriffe erläutern – es ist dies die philosophische Präliminarie meines Unternehmens. Dass dieses an dem hier vorliegenden Ort nur in der Form von ‚Notizen‘ durchgeführt werden kann, ergibt sich aus der Natur der Sache. Eine umfassende monographische Darstellung dazu fehlt bislang – was kaum verwundert. Denn hier geht es schließlich um weltkulturelle Prozesse, und es geht um mehrere Künste wie die Philosophie. Es geht, mit anderen Worten, um ein Forschungsprojekt, das weit in die Zukunft reicht und nur kooperativ eingelöst werden kann. Das hier Vorgelegte ist nicht mehr als ein erster Schritt dazu.

Zurück zum Nationalpark: in seinem Mikrokosmos ist, so sehe ich es, im guten Leibnizschen Sinn der Makrokosmos einer kulturellen Geschichte gespiegelt, die weit über Europas Grenzen hinausreicht. Sie gehört zum Besten, das die Geschichte menschlicher Kultur aufzuweisen hat.

Philosophie, hat Nietzsche einmal gesagt, „ist Leben in Eis und Hochgebirge“. Das Wort führt durchaus in das hier zu Entwickelnde ein, denn nicht zuletzt das Gebirge soll behandelt werden. Das bedeutet aber auch, dass Philosophie in karge

Gegenden führt, die zu begehen einige Anstrengung erfordert – nicht umsonst spricht der große Hegel von der „Anstrengung des Begriffs“. Wem nun die Anstrengungen, die die begrifflichen Erläuterungen meines ersten Teils verlangen, zu groß sind, die Berge des Begriffs zu hoch (um im Bild zu bleiben), der möge diese Berge umgehen. Er kann sich getrost, wenn auch sicher nicht ohne Verlust, den historischen Erörterungen zuwenden.

I. Landschaft als kultureller Raum. Philosophische Präliminarien

1. Thesen zum Begriff Landschaft

1. Nach einer verbreiteten Auffassung ist Landschaft „derjenige Teil der Erdoberfläche [...], der sich von einem bestimmten Standpunkt aus überblicken läßt“ (Henckmann/Lotter 2004, S. 221). Alexander von Humboldt spricht prägnanter „vom Totalcharakter einer Erdgegend“, was meint, dass der visuell erfasste Teil der Erde eine Einheit und Organik besitzen, zu einem Ganzen sich runden muss. Und doch fehlt in diesen Bestimmungen etwas Wesentliches. Landschaft ist nie Natur pur oder an sich, sondern immer Natur bezogen auf Menschen. Erst im Blick auf sie verwandelt sich Natur an sich in *Natur für uns*, konstituiert sich Natur zur Organik einer Landschaft. In diesem Sinn ist Landschaft eine kulturelle Kategorie, bedeutet Landschaft *Natur, bezogen auf Kultur* als menschliche Welt, ist Landschaft also ein *kultureller Raum*;¹ wobei wir Kultur hier, im Sinne ihres alten, auf die Antike zurückgehenden Begriffs, nicht als Gegensatz zu Natur, sondern als ein Sich-Einformen des Menschen in die Natur, als menschlich transformierte Naturordnung verstehen.² So sind Landschaften Orte menschlichen Wohnens oder grenzen an menschliche Wohnorte an, ist die Entdeckung unbekannter Natur ein Akt ihrer Verwandlung in eine Landschaft. Auch die Stadt ist Landschaft oder gehört einer Landschaft zu – aber nur dann, wenn sie als Ganzes und als Teil einer Naturordnung verstanden wird.

¹ Am Beispiel des Nationalparkprojekts lässt sich dies ausgezeichnet demonstrieren: der Nationalpark ist Teil einer umfassenden, ihn tragenden menschlich gestalteten Welt (= Kultur), ein Reservat ursprünglicher Natur in ihr. Landschaft umfasst also beides: Natur und Kultur, ja die ‚ursprüngliche Natur‘ wird durch Eingrenzung im bestimmten Sinn wiederhergestellt, ist also Teil der menschlich gestalteten Welt.

² Vgl. dazu Thomas Metscher *Logos und Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 2011, S. 389–437.

2. Landschaften sind kulturelle Orte innerhalb einer bestimmten Welt-Zeit und eines bestimmten Welt-Raums. Es sind Orte innerhalb eines historischen Raum-Zeit-Gefüges. Sie sind also historisch an sich selbst. ‚Kultureller Ort‘ meint: der Mensch verortet sich geschichtlich in Raum und Zeit. Er schafft oder sucht Ortschaften des Wohnens und der Welterfahrung. Es ist dies Teil seiner Raum-Bildung: jenes Sich-Einformens in die Natur, von der ich gerade sprach.

3. Landschaften sind Orte menschlichen Wohnens, so fern sie auch sein mögen. Sie sind aber auch Räume der Suche und des Unterwegsseins – der Suche nach einem Land, wo es sich besser wohnen lässt als im Land der Herkunft, utopische Orte, in denen nach Ernst Bloch die „Erde zur Heimat“ wird. ‚Heimat‘ bezeichnet eine Ortschaft, in der der Mensch bei sich selbst ist, im reinen mit sich und der Welt. Sie konnotiert die untrennbare Verbundenheit eines Ich mit einem Ort des Wohnens und der Herkunft, seine affektive Verwurzelung in einer persönlichen Geschichte – das Ich kann ein individuelles oder ein kollektives sein. Freilich kann eine Heimat auch eine gewählte sein, doch stets gehört eine Geschichte dazu. Heimat kann ein Ort der Zukunft sein, der ersehnten oder begriffenen Hoffnung: U-Topos, ‚Ort, wo noch keiner war‘. Zur Sehnsuchtslandschaft wird der Raum als Ort der Suche nach einer solchen Welt gegliederten Lebens oder als Sinnbild vorscheinenden Glücks – eudaimonischen Daseins.

4. Landschaften sind kulturelle Orte, auch dort, wo in einer Landschaft kein Mensch vorkommt. Immer ist der Bezug auf Menschen der Landschaft eingesenkt. Oft ist sie Ort des Gegensatzes zum gewöhnlichen Leben, den Wohn-Orten der höfischen oder bürgerlichen Welt – als Gegenwelt des Rückzugs, der Erfüllung oder der Resignation im Angesicht des entfremdeten Daseins, als Gegenort der Muße, Buße, Meditation oder Daseinserfüllung. Landschaften leben vom Kontrast zum falschen Leben, von dem sie sich abheben. „Wohin ich geh‘? Ich geh‘, ich wandre in die Berge [...]. Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.“ „Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold.“ (Gustav Mahler, *Lied von der Erde*, nach Li Po). Der klassische Topos solcher Gegenwelt ist – seit Theokrit und Vergil – die Pastorale. Als Gegenwelt der Daseinserfüllung – des gegliederten Lebens als eines solchen der wiedergefundenen Harmonie von Kultur und Natur – besitzt die Pastorale (wie von Schillers Theorie der Idylle zu lernen) auch im politisch-geschichtsphilosophischen Sinn ein utopisches Potential. Die Vierte Ekloge Vergils ist der beste Beleg dafür.

5. In den Künsten sind Landschaften Symbole individuell-gesellschaftlicher Weltverhältnisse. Sie sind Archive geschichtlicher Erfahrung und Handlung, Spiegel subjektiver Befindlichkeit, Ortschaften der Seele. In ihnen gespiegelt erscheint das Schicksal der Seele in der Welt. Sie sind Experimentierfeld utopischer Entwürfe. Sie stiften Sinn; sie sind Weltdeutungen. Sie sind dies in allen Künsten: in der Malerei, in der Musik,

im Drama, Roman und lyrischen Gedicht. Gerade in diesem können Landschaften zu Seismographen seelischer Befindlichkeit und Stimmung, zum Medium affektiver Welthaltungen werden – damit zu Dokumenten der (noch nicht geschriebenen) Geschichte der menschlichen Seele. Denn die Landschaft steht im Kernbereich der menschlichen Gefühlskultur. Eine ihrer zentralen Kategorien ist die Stimmung. In der Stimmung spiegelt sich die Seele in der Welt. So werden Landschaften (in der Malerei zeigt sich dies am deutlichsten) als freundlich, feindlich, heroisch, idyllisch, schrecklich usw. empfunden, und sie werden so empfunden, bevor sie in solcher affektiven Qualität erkannt werden. Die affektive Erschließung gehört unumgänglich zum Prozess kultureller Aneignung. Dabei sind die Gefühle so historisch, wie es die Bedürfnisse des Leibes und des Geistes sind. Die Gefühle und ihre Kultur sind untrennbarer Bestandteil der allgemeinen Geschichte des menschlichen Geschlechts. In diesen Zusammenhang gehören das Schöne und das Hässliche, das Erhabene und das Schreckliche als Schlüsselbegriffe. Sie werden zu erläutern sein.

6. Die Grenze einer Landschaft markiert die *Wildnis* – als Bezeichnung des Orts, an dem eine Landschaft als kultureller Raum in unberührte Natur übergeht. Kultur grenzt hier an Natur an – die Erfahrung der Wildnis ist eine Erfahrung jenseits des kulturellen Raums, aber immer auf einen solchen bezogen.³ Wildnis also ist ein Grenzbereich, ihre Erfahrung eine Grenzerfahrung. Sie ist die Gegenwelt zur Welt des gewöhnlichen Lebens, mit dem sie gleichwohl unauflösbar verbunden bleibt. Wildnis, wortgeschichtlich, konnotiert Abgeschiedenheit, Menschenleere, Einöde, Ödland (im Sinne von unbewohnt und unbebaut). Steppe, Wüste, Urwald, Gebirge, Heide, Moor sind zugeordnete Terme in dem von ‚Wildnis‘ besetzten Wortfeld. Zugleich aber markiert Wildnis den kulturellen Ort einer Grenze. Ohne diese Grenze bliebe der Begriff der Wildnis leer. Der Gang in die Wildnis hat den Charakter einer Grenzüberschreitung. Wer diese Grenze überschreitet, begibt sich in einen neuen Raum. In ihm wohnt das Abenteuer. Die Wildnis erscheint als ursprüngliche Natur – nach Rilke als Raum „ursprünglicher Kräfte“ – weil sie vom Menschen noch nicht erschlossen ist. Ihr gehört das Moment des Unentdeckten, und nur, wo es Unentdecktes gibt, wo auch Gefahr lauert, reale oder imaginierte, gibt es das Abenteuer. Wildnis zeigt, als Erfahrung und kategorial, dass es einen ‚unmittelbaren‘ Zugang zum Ansichsein der Natur – der sog. ‚ursprünglichen‘ Natur – für den Menschen weder lebenspraktisch noch theoretisch gibt. Dass es einen solchen

³ Für Wildnis gilt, bezogen auf das Nationalparkprojekt, das zum Begriff Landschaft Gesagte (siehe Anm. 1) in besonderem Maß: ‚Wildnis‘ ist der Nationalpark ja nicht von sich heraus, sondern weil sich in seiner Begrenzung hier die Natur sich selbst überlassen ist, sich also zur Wildnis regenerieren kann. Dies aber ist das Resultat menschlichen Handelns – die restaurierte Wildnis ist Teil menschlich gestalteter Welt. Zu unterscheiden davon sind jene Teile der Erde (so es sie noch gibt) wie des planetarischen Systems, die in der Tat außerhalb der von Menschen gestalteten Welt liegen, in diesem Sinn erst ‚entdeckt‘ werden müssen. Doch auch hier gilt: zur ‚Landschaft‘ werden sie erst, sobald der Mensch mit ihnen in Kontakt tritt – die Wildnis wird zur Landschaft erst in Bezug auf den Menschen.

Zugang gibt, ist gegen jede Form des subjektiven Idealismus (dem kantischen, dem analytischen und dem poststrukturalistischen) mit guten Gründen geltend zu machen,⁴ doch führt dieser Zugang über den Weg von Vermittlungen – sinnlich-gegenständlich und sprachlich-kategorial. Auch in der Naturerfahrung geht ursprüngliche Natur, sobald der Mensch mit ihr in Kontakt tritt, in die Vermittlungen menschlichen Handelns und Bewusstseins ein. So ist die Wildnis, als Ort einer Grenze, kultureller Ort und Ort jenseits der Kultur zugleich.

2. Landschaft als ästhetischer Raum und das Konzept einer Ästhetik der Natur

Von Naturästhetik sollte nur reden, wer die Materialität der natürlichen Welt im Sinn eines gestalthaften Zusammenhangs, der ‚Formhaftigkeit‘ von Seiendem zu seiner Voraussetzung macht; gestalthaft in der Bedeutung von *sinnlicher Form*. Dazu gehört der Grundgedanke des ontologischen Realismus: dass die Natur als an sich seiende, gesetzmäßig aufgebaute Wirklichkeit außer uns und unabhängig von uns, doch uns lebenspraktisch zugänglich und in geschichtlicher Perspektivik auch theoretisch erkennbar, existiert. ‚In geschichtlicher Perspektivik theoretisch erkennbar‘ meint, dass unsere Erkenntnis von Natur abhängt vom geschichtlichen Stand unserer Naturbeherrschung, unseres kulturellen Wissens und eine Reihe weiterer Faktoren, also immer *perspektivisch-relativ* ist, nie absolut. Als Grundkriterium gilt, dass uns Natur in ihrem Ansichsein erkennbar ist, insofern sie uns als Gegenstand praktischer Welterfahrung begegnet. Der Grundbegriff einer solchen Naturauffassung ist der auf Aristoteles zurückgehende Begriff der *geformten Materie* (= *sinnlichen Form*). Allein Seiendes, das sinnliche Form besitzt, kann Gegenstand der ästhetischen Erfahrung werden, d. h. als ästhetischer Gegenstand begegnen. Einzubeziehen in die Überlegungen ist weiter der altgriechische *physis*-Begriff. *Physis* ist „das eigenwüchsig aufgehende Seiende“ (Heidegger 1950, S. 48). Dem Langenscheidt zufolge hat *Physis* fünf verschiedene Bedeutungsschichten (zumindest): 1. Naturordnung, Naturkraft, Welt, Geschöpf; 2. Geburt, Herkunft; 3. Wuchs, Gestalt; 4. Natur, Anlage, Wesen, Fähigkeit; 5. Geschlecht, Charakter. Der Begriff der *Physis* fasst also das Ganze des Seienden als Naturordnung, er erfasst die Gestaltbarkeit des Seienden als Gewachsenes, Natur nicht nur als vorfindliches Seiendes (*natura naturata*), sondern auch als latente Kraft, Anlage und Fähigkeit (*natura naturans*). Zugleich bedenkt er die Herkunft des Seienden: das, woher alles Seiende kommt, woraus es entsteht. Einen so umfassenden Naturbegriff hat im Rahmen neuzeitlichen Denkens vielleicht allein Goethe entwickelt.⁵ Allein im Horizont eines Naturbegriffs solcher Dimension kann eine Naturäs-

thetik philosophisch begründet und ausgearbeitet werden. Zu den zwingenden Voraussetzungen philosophischer Naturästhetik gehört weiter die Einsicht, dass der Mensch selbst, als Naturwesen, Teil der Natur als eines Umgreifenden ist. Zu sprechen ist von der *Natur für uns*, der Natur, die wir sind und in der wir stehen: unsere eigene und die äußere Natur, sofern sie auf uns bezogen ist. Zugleich tritt der Mensch, dies ist seine anthropologische Sonderstellung, zu dieser Natur – seiner eigenen wie der außer ihm – in ein Verhältnis der Distanz, ein *reflexives Verhältnis*, das in gegenständlicher Tätigkeit als einer Form bewusster Lebenstätigkeit, in der *Naturtatsache des Bewusstseins* also seinen Grund hat. Der reflexive Charakter des menschlichen Naturverhältnisses gehört zur Besonderheit des Menschen. Das schließt ein, dass sein Naturverhältnis die Struktur eines Selbstverhältnisses besitzt. In diesem Sinn lässt sich vom *reflexiven Weltverhältnis* des Menschen reden.

In dem gegenständlich-bewussten Naturverhältnis des Menschen ist der Ursprung der Kultur – des kulturellen Weltbildungsprozesses – festzumachen. Menschliches Dasein ist fundamental In-der-Natur-sein. In-der-Welt-sein (Heidegger) ist ein Resultat: das Resultat des kulturellen Bildungsprozesses. Zum reflexiven Weltverhältnis des Menschen gehört, dass dieser zur Natur wie zu aller ihm umgebenden Wirklichkeit (auch der von ihm geschaffenen) in vielschichtige Beziehungen tritt. Das reflexive Weltverhältnis des Menschen ist aus Schichten aufgebaut. Eine dieser Schichten ist das *ästhetische Weltverhältnis*. Es ist ein solches, das der Welt als einer selbstzweckhaften Gestaltform begegnet. Die anthropologische Grundlage dieses Verhältnisses liegt im ästhetischen (genauer gesprochen: ‚poietischen‘) Vermögen des Menschen als Teil des Ensembles menschlicher Produktivkräfte (vgl. Metscher 2011). Es hat also in einer produktiven Fähigkeit seinen Grund, auch dort, wo es sich primär konsumtiv äußert.

Die ästhetische Naturerfahrung nenne ich *selbstzweckhaft*,⁶ weil sie den Naturgegenstand nicht dem Gesichtspunkt ihm äußerlicher Zwecke unterwirft, sondern ihn in seinem geformten An-sich-Sein, seiner internen Zweckmäßigkeit zu ihrem Gegenstand macht. ‚Geformtes An-Sich-Sein‘ bezieht sich dabei auf eine Synthesis von Gegenstandsstrukturen – eine ästhetische Synthesis -, in der *greifbare Gestalt, Körperlichkeit, Farbe* und *Laut* zusammentreten. Zur ästhetischen Synthesis in der Naturerfahrung gehört die visuelle Aisthesis ebenso wie die akustische und die taktile. Ich *sehe* Wald und Berg, *berühre* Baum und Gestein, *höre* Wind, Knarren der Äste und Vogelgesang. Ihren Kern hat diese Erfahrung freilich, ich sagte es, in der Gestaltstruktur, einer internen materiellen Verfasstheit des naturhaft Seienden selbst. Farbbarkeit, Akustik und Taktilität sind als Attribute dieser Gestaltstruktur zu begreifen.

⁴ Vgl. dazu Metscher 2011 (wie Anm. 1).

⁵ Vgl. dazu folgende grundlegende Studie: Alfred Schmidt: *Goethes herrlich leuchtende Natur: Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*. München 1984.

⁶ Im Anschluss an Kants Begriff der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ aus der Kritik der Urteilskraft. In Differenz zu Kant freilich bezieht sich der von mir vorgeschlagene Begriff realistisch auf das geformte An-sich der Natur.

Ästhetische Synthesis besitzt die Struktur einer Subjekt-Objekt-Beziehung: Ein Subjekt erfährt seinen Gegenstand in der Form der Synthesis. Die gegenständliche Seite dieser Synthesis kann genauer noch als Zusammenspiel von Gestaltformen gefasst werden. Der ästhetische Gegenstand ist ein Kompositum von Unterschiedenem; er ist konstituiert als *kompositorische Gestalt*. Das harmonische Zusammenspiel solcher Gestaltformen ist, was als *Schönheit* in der Natur bezeichnet werden kann. Ich spreche von der *Morphologie der gegenständlichen Welt* in der ästhetischen Erfahrung der Natur, und zwar in dreifacher Hinsicht: als *Morphologie des einzelnen Gegenstands* (dieser eine Berg, Baum, See ist mein Gegenstand), als *Morphologie eines Gegenstands- bzw. Gestaltensembles* (Berg, Baum, See zusammen bilden meinen Gegenstand) und der *Morphologie eines gegenständlichen Raumes – einer Raumgestalt*. Letztere meint das Ganze einer *Landschaft* als Gegenstand meiner ästhetischen Erfahrung. Die Landschaft begegnet hier als ästhetisches Phänomen. Das Ganze einer Landschaft ist immer der Rahmen, in dem auch der Einzelgegenstand ästhetischer Naturerfahrung begegnet. Landschaft ist daher die ästhetisch umgreifende Kategorie. Zur Morphologie der gegenständlichen Welt gehört auch die Mikrostruktur materieller Formen, die erst durch die mikroskopische und mikrofotografische Erschließung in vollem Umfang zugänglich wurde, auf deren ästhetische Bedeutung bereits 1899 Ernst Haeckel in den *Kunstformen der Natur* hingewiesen hat. In diesen Zusammenhang gehört nach Adolf Portmann auch das Phänomen „ornamentaler Naturformen“, wie die Jahresringe von Bäumen, Muster auf Vogelfedern, Blättern, Tierfellen, Steinen usw., die, häufig im Zusammenhang mit Farbigkeit, Gegenstand ästhetischer Erfahrung werden können.⁷ Naturästhetik ist in ihrer Differenz zur Ästhetik der Künste eine nicht-mimetische Form des Ästhetischen.⁸ Vorherrschend in ihr ist das rezeptive Moment: ein kontemplativer Charakter. In der Naturästhetik verändere ich den Gegenstand nicht, ich lasse ihn in seinem So-Sein bestehen – dies ist gerade die Bedingung des Ästhetischen hier. Eine *mentale Korrespondenz* des Subjekts (psychisch – geistig – kognitiv) zum strukturierten Ansich der Natur – dem gestalthaften Bau der Naturformen, den Prinzipien ihrer inneren Form, wie immer – ist anzunehmen, um überhaupt das Phänomen der ästhetischen Erfahrung in der Natur erklären zu können. Erinnerung sei daran, dass das rezeptive Vermögen der ästhetischen Wahrnehmung im produktiven Vermögen des Anthropos seinen Grund hat und deshalb auf keinen Fall gegen dieses ausgespielt werden darf. So ist auch die ästhetische Naturerfahrung, in entwickelter Gestalt zumindest, kein rein konsumtiver Akt. Ein Moment von Tätigkeit gehört ihr zu. So ist der körperliche Zugang, die physische Bewegung in der Natur – der Gang in

ihr, das Besteigen des Bergs, die Fahrt auf dem Wasser – die Bedingung der vollen Erfahrung auch der Ästhetik der Natur. Diese ist Gestalt eines sinnlich-gegenständlichen Verhältnisses und gründet in sinnlich-gegenständlicher Praxis. Wer die Natur nur durch das Hotelfenster erlebt, von Bergbahnstation oder Sonnenterrassen, oder gar nur im Bildschirm der Glotze, wird lediglich einen schwachen Abklatsch ihrer Erhabenheit und Schönheit erleben. In der Naturerfahrung sind die Bedingungen solcher Erfahrung untrennbarer Bestandteil der ästhetischen Synthesis.

3. Das Schöne und das Hässliche, das Erhabene und das Schreckliche in der Erfahrung der Natur

3.1. Das Schöne und das Hässliche

Zu unverzichtbaren Grundkategorien des Naturästhetischen gehören die des *Schönen* und des *Erhabenen*. Seit Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) sind sie feste Bestandteile jeder philosophischen Theorie, die sich auf Naturerfahrung einlässt. Ihnen zugeordnet sind die des *Hässlichen* und des *Schrecklichen*.

1. Nach Kant ist *das Schöne* Form subjektiver Erfahrung (Vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 9). Seinen Kern hat es im Gedanken der Selbstzweckhaftigkeit („Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, op. cit., § 17). Zugleich vollbringt es die Leistung einer Synthesis (der „Einheit des Mannigfaltigen“). An ihr beteiligt sind die verschiedenen Vermögen des menschlichen Subjekts: körperlich-physische, emotional-affektive und intellektuelle. Die ‚Einheit des Mannigfaltigen‘ heißt hier: Einheit der Totalität menschlicher Vermögen. Hier ist ein Grund gelegt, den kein ästhetisches Denken aufgeben darf, auch dann nicht, wenn es Kants idealistische Prämissen und Folgerungen nicht teilt. So sind in dem hier vorliegenden Entwurf Kants Kategorien auf den Boden einer realen Subjekt-Objekt-Dialektik zu stellen: die Materialität der gegenständlichen Welt ist im vollen Umfang einzubeziehen. Es bietet sich an, auf den altgriechischen *Kosmosbegriff* zurückzugehen. Dieser fasst Natur als „harmonisch gegliederte Ordnung“, als „einheitliches Ganzes im Gegensatz zum bloßen Nebeneinander von Teilen“ (Albus 1999, S. 175). Natur als Kosmos meint diese als organische Gestalt, als Harmonie von Unterschiedenem, mithin als schön. Der Kosmosbegriff ist dem der Physis an die Seite zu stellen. Eine materialistische Naturästhetik hat diese Begriffe zurückzugewinnen. Das Schöne, materialistisch gewendet, gründet in der objektiven Verfasstheit von Seiendem – in einem Ontologium – und *zugleich* in der Verfasstheit eines dieses Seiende erfahrenden Subjekts – einem Anthropologium. Es gründet, genau gesprochen, in der Relation zweier Seiender – in der Relation eines Subjekts zu einem Objekt *innerhalb* einer beide umgreifenden Welt. Ästhetisch ist diese Relation dann und nur dann, wenn das objektiv Seiende

⁷ Zit. nach Holz 1996/1997, Bd. 3, S. 183f.

⁸ Zu Mimesis vgl. Thomas Metscher: *Mimesis*. Bielefeld 2001; Metscher 2011 (wie Anm. 1).

(der Gegenstand) von dem subjektiv Seienden (dem Menschen) als zweckmäßig in sich selbst (selbstzweckhaft) und im Sinn eines ‚interesselosen Wohlgefallens‘ (Kant) erfahren wird, wobei gesetzt ist, dass in dieser Erfahrung etwas von dem An-sich des objektiv Seienden in die Erfahrung eintritt. In ihr konstituiert sich eine Synthesis divergenter Subjektkräfte, der eine kompositorische Synthesis des ästhetischen Gegenstands entspricht. Schönheit wird erfahren, wenn der Gegenstand als Konsonanz, überschaubare Ordnung und Harmonie wahrgenommen wird. Von diesem Punkt aus ist der Begriff des Schönen noch näher zu entfalten.

Zunächst lässt sich festhalten, dass das Schöne an allen Bestimmungen partizipiert, die dem Ästhetischen allgemein zukommen:⁹ Es ist Form der Bildung menschlicher Sinnlichkeit. Es ist gegenständlichen Charakters. Es konstituiert sich in der selbstreflexiven Beziehung von Subjekt und Objekt; darin also, dass ein Ich in Beziehung zu einem Gegenstand tritt (wobei ein Ich sich selbst zum Gegenstand werden kann). Die Gegenständlichkeit des Schönen ist unbegrenzt und unbeschränkt: alle Welt Dinge wie Weltsubjekte (Natur, Mensch, von Menschen produzierte Welt) können im Prinzip Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung und Gestaltung werden. Sie können damit auch unter dem Gesichtspunkt des Schönen wahrgenommen und gestaltet werden; und sei es, dass ihnen Schönheit abgesprochen wird. Die Kategorie des Schönen ist also anwendbar auf die unterschiedlichen Formen ästhetischen Weltverhaltens: von der kontemplativen Rezeption gegebener Gegenständlichkeit über die gestaltende Veränderung, Umformung und Formveränderung solcher Gegenständlichkeit (Wirklichkeit im Sinne von Natur und Gesellschaft) bis hin zur künstlerischen Werkgestaltung und kulturellen Weltgestaltung. Schönheit ist sinnliche Form, d. h. kategorial ausgezeichnet durch Gestalthaftigkeit. Schönheit als Kategorie ist anwendbar auf alle Gebiete des Ästhetischen: auf die Ästhetik der Natur, auf die Ästhetik der Kultur, auf die Ästhetik der Kunst.

Im Begriff des Schönen treten darüber hinaus weitere Bestimmungen hinzu.

a. So akzentuiert er das Moment des Zusammenstimmens sowohl der Form als auch dem Inhalt nach. In der Kategorie des Schönen tritt zum Gedanken sinnlicher Form und Gestalthaftigkeit, formaler Kohärenz und interfunktionaler Ganzheit der einer Harmonie divergierender menschlicher Subjektkräfte: der Fähigkeiten und Vermögen des menschlichen Subjekts. Das Schöne heißt: *selbstzweckhaftes Spiel der Subjektkräfte*.

b. Zugleich besitzt das Schöne gegenständlichen Charakter. Es ist immer bezogen auf einen Gegenstand – in der Naturästhetik auf die Gestalthaftigkeit (interne Strukturiertheit, Zweckmäßigkeit) der natürlichen Welt im erläuterten Sinn. Die Erfahrung dieser Gestalthaftigkeit erst ist es, was das Spiel der Subjektkräfte auslöst.

c. Schönheit meint eine Modalität des Ästhetischen, die auf Zusammenklang, Zusammenstimmen von Divergenzen, schließlich sinnliche Harmonie geht. *Harmonie* ist Modus von Schönheit, in dem die fugenlose Auflösung von Gegensätzen gelingt. Harmonie assoziiert Geschlossenheit, Abgeschlossenheit, Rundung, Ganzheit. Schönheit allerdings muss nicht notwendig harmonisch sein. Es gibt eine *disharmonische Schönheit*, d. h. eine solche, in der inhärente Spannungen offen gehalten sind.

d. Schönheit also ist Begriff einer Synthesis. Immer tritt im Schönen Unterschiedenes zusammen. Ein Sonnenuntergang ist ‚schön‘, wenn er die Spannung zwischen Tag und Nacht wachhält, vom Tag im Niedergang oder kommenden Morgen kündigt (als platte Farbigkeit wird er als ‚Kitsch‘ empfunden).¹⁰ Schönheit heißt: *Zusammenklang von Differentem*, wobei die in ihr zusammengeschlossenen Differenzen sich nie im Verhältnis der Gleichgültigkeit befinden, vielmehr in dem einer Spannung, oft eines Kampfes. Dies gilt nicht nur für die Kunst, auch für das Naturschöne. Erst in diesem Sinne vermag das Schöne als Ideal zu fungieren. Die Synthesis des Schönen kann ein Zusammenstimmen oder In-Beziehung-Setzen schärfster Gegensätze, ja unversöhnbarer Widersprüche sein. Zu unterscheiden ist zwischen flacher und komplexer Schönheit, weiter zwischen Modi des Schönen (Anmut, Grazie) bis hin zum bloß Gefälligen und zur falschen Schönheit des Kitsches. *Komplexe Schönheit* ist immer aus Widersprüchen gebaut. Sie ist Gegensätzen abgerungen, Resultat eines Kampfes um Selbstverwirklichung in der Auseinandersetzung mit Widerständen. Die Harmonie komplexer Schönheit ist stets eine solche, die enorme Spannungen in sich trägt, aus solchen Spannungen hervorgeht.

e. *Harmonie* ist also nicht Eigenschaft jeder Schönheit, vielmehr eine besondere Form derselben, und zwar eine solche, in der die Spannungen, die der Schönheit inhärieren, zur Ruhe gekommen sind. Schönheit aber ist auch als Zusammenklang nichtberuhigter Spannungen möglich, als schmerzhaftes Zusammentreten: die ungelöste Spannung (Differenz) als Tendenz des gegenständlichen Materials, aus dem die schöne Gestalt gebaut ist. Harmonie meint immer: überwundene Trennung und aufgehobene Entfremdung. Schönheit kann gerade die Gespanntheit ausdrücken, die eine nicht überwundene Trennung charakterisiert. Und doch wohnt dem Schönen die Tendenz zur Harmonie inne – Harmonie ist das geheime Telos des Schönen.

f. Echte Harmonie leugnet die Spannungen nicht, aus denen sie hervorgeht, die sie zur Ruhe bringt. Der glatte Strom kann eine unauslotbare Tiefe verbergen, das Schöne dem Schrecklichen entsprungen sein – Rilke nennt es „des Schrecklichen Anfang“. Die tiefste Harmonie ist Resultat des gewaltigen Vorgangs der Überwindung von Schrecken und Barbarei. Sie ist die *Konsonanz des Dissonanten – concor-*

⁹ Hierzu und zum Folgenden vgl. Metscher 2011 (wie Anm. 1).

¹⁰ Kitsch wäre in diesem Sinn als derivater Modus – leerer Abklatsch – des Schönen zu erläutern.

dia discors. Eine solche Harmonie ist die höchste Form der Schönheit im Sinne eines Ideals. Ihr eignet der Charakter utopischen Vorscheins. So gesehen, drängt jede Schönheit insgeheim auf Harmonie, auch die disharmonische Schönheit der modernen Kunst. Der Gegenbegriff des Schönen ist nicht das Schreckliche. Der Gegenbegriff des Schönen ist das Hässliche.

2. *Das Hässliche* ist Begriff einer Deformation, der Störung und Zerstörung eines Ordnungsgefüges oder Weltgegenstands. Wie prinzipiell jedes Welt Ding und Weltsubjekt – Mensch, Natur, Kultur – als ‚schön‘ wahrgenommen werden kann, so auch als sein Gegenteil: als hässlich. ‚Schön‘ und ‚hässlich‘ sind damit auch Kategorien der *Wertung*, des Standpunkts, der Betrachtungsweise, der Gestaltung. So ist das Gebirge, in frühen Zeiten, aber noch in der Aufklärung oft als ‚abscheulich‘ wahrgenommen worden; in der Geschichte der modernen Malerei (bei Schiele, Picasso, Grosz, Dix) wird das Hässliche zu einer Zentralkategorie mit sehr unterschiedlicher Bedeutung (die im Einzelnen zu analysieren ist). Das Hässliche enthüllt sich hier als Kehrseite der schönen Gestalt. Hässlich, kann man auch sagen, ist der zerreißende, nicht zu versöhnende Widerspruch. So ist das Hässliche in der metaphysisch-theologischen Tradition die ästhetische Gestalt des Bösen (von Shakespeare in der Figur Richards in *Richard III* aufgenommen). Die klassische Metaphysik war gut beraten, diesem keine Substanz zuzuerkennen.

3.2. Das Erhabene und das Schreckliche

1. Zielt Schönheit auf eine überschaubare Ordnung – auch wo sie den Kosmos meint, nimmt sie diesen als eine solche Ordnung wahr -, so steht die Erfahrung des *Erhabenen* dazu im Gegensatz. In sind die Überschaubarkeit und Konsonanz der Ordnung aufgehoben. Natur bricht als Übermächtiges in die Erfahrung des Subjekts ein.

Der Begriff des Erhabenen bezeichnet das Inkommensurable in der Erfahrung von Natur: ein Gewaltiges, das die Erfahrung des Schönen übersteigt. Er bezeichnet somit die Erfahrung einer Grenze. Ihr Ort ist eine Grenzsituation. Der Wildnis ist solche Erfahrung immanent. Natur zeigt sich als unergründbar, ihre Kraft als übermächtige Urgestalt, der Kosmos als grenzenlos, und in dieser Grenzenlosigkeit, ohne Begriff, nicht messbar, nicht vergleichbar, nicht fassbar. Kant unterscheidet das mathematisch Erhabene, das durch räumlich und zeitlich große Ausdehnung (Meer, Wüste, Sternenhimmel) vom dynamisch Erhabenen, das durch Kraft und Macht (Sturm, Gewitter) gekennzeichnet ist.

Nach Kant ist die Naturerfahrung, die dem Erhabenen zugrunde liegt, von sich her leer. Einen Inhalt – eine besondere Bedeutung – gibt ihr allein das diese Erfahrung machende Subjekt. Sie

ist Akt der Interpretation: eine Subjektsetzung.¹¹ Das Erhabene ist eine „negative Lust“ (*Kritik der Urteilskraft*, § 23). In seiner Erfahrung beweist sich die Autonomie des Subjekts, gelangt der Mensch zur unmittelbaren Gewissheit seiner Freiheit; ein Gedanke, der in den Künsten der Zeit eine politische Bedeutung erhält. So wird in Joseph Anton Kochs „Schmädlbachfall“ die erhabene Landschaft zum Symbol politischer Freiheit und der unbezwingbaren Macht der Revolution (das große Beispiel ist die Französische Revolution). Die im Erhabenen präsente Übermacht kann freilich auch als Zerstörung wirken: als Erfahrung der Nichtigkeit des Ich, seiner metaphysischen Bedeutungslosigkeit. An diesem Punkt geht die Erfahrung des Erhabenen in die des Schrecklichen über – ja tritt ideengeschichtlich in die Geschichte des Nihilismus ein.

In der Sicht eines nichtidealistischen, an der evidenten Materialität der Welt orientierten Denkens wird der Anteil des Subjektiven in der Erfahrung des Erhabenen zwar nicht geleugnet, tritt aber gegenüber dem Moment des Objektiv-Gegebenen zurück. Seinen Grund hat das Erhabene in der empirisch zugänglichen, sinnlich-erfahrbaren, gegenständlich gegebenen, begrifflich fassbaren *konkreten* Natur, der Besonderheit ihrer strukturellen Verfasstheit. So bedeutet *Erhabenheit* der Natur, nach Elmar Treptow, „daß die selbständige, sich selbst organisierende Natur unendlich-unerschöpfbar Kreislaufsysteme hervorbringt und umwandelt“, die „an sich zweckmäßig“, für den Menschen jedoch „sowohl zweckmäßig wie unzweckmäßig“, weil „Bedingungen des Lebens und des Todes“ sind. „Die in dieser Weise die Kraft und den Zeit-Raum des Menschen überragende große Natur wird von ihm mit den widersprüchlichen Gefühlen der Lust und Unlust erlebt; sie können die Formen von Bewunderung und Schauern, Staunen und Schrecken oder Ehrfurcht und Furcht annehmen“ (die klassischen Beispiele sind Orkane, Erdbeben, Hochgebirge). Dies gilt nicht nur für die äußere Natur, sondern auch für die eigene Natur des Menschen. Die Individuen erleben „auch ihre eigene Natur – ihre Gattungsnatur – immer wieder mit Staunen und Schrecken“ (Treptow 2001, S. 10).

Festzuhalten freilich ist, dass die Deutungen von Naturerfahrung, die im Begriff des Erhabenen ausgesprochen werden, gesellschaftlich und historisch bedingt sind, nicht zuletzt auch geprägt von individueller Lebensgeschichte. Immer aber drückt die Erfahrung des Erhabenen eine Herausforderung aus, der nicht ausgewichen werden kann, die als Frage unnachgiebig eine Antwort verlangt. Denn die Grenze, an der das Erhabene seinen Ort hat, markiert auch die Grenze unseres Erkenntnisvermögens. Die Erfahrung des Erhabenen enthält, so lässt es

¹¹ Grundlegend ist an diesem Punkt festzuhalten, dass die Kategorien des Schönen und des Erhabenen Ausdruck einer Subjekt-Objekt-Relation sind: Korrespondenzbegriffe, die als Bestimmungen einer subjektiven Bewertung im Subjekt (einem Subjektvermögen) ihren Grund haben, zugleich aber im Ansichsein des Objekts (der objektiven Verfasstheit der Natur) eine Entsprechung besitzen. Aus diesem Grund kann von ‚schön‘ und ‚erhaben‘ als Attributen der Natur selbst – ihres vom Menschen unabhängigen Ansich-Seins – im strengen Sinn nicht gesprochen werden.

sich vielleicht sagen, die Erfahrung eines materiellen Metaphysicum – sie ist, mit einem Begriff Wilhelm Weischedels, eine „metaphysische Erfahrung“ – oder sie kann zumindest zu einer solchen werden. Sie betrifft in letzter Instanz den Grund des Seienden im Ganzen, Phänomene wie Geburt, Liebe Tod, Situationen existentieller Grenze.¹²

In der Naturästhetik sind Schönes und Erhabenes präsent, nicht nur als getrennte Entitäten, sondern auch in der Form eines Zusammenspiels. So kann oft nicht gesagt werden, wo in der Erfahrung der Natur – man denke an Meer und Hochgebirge – das Schöne aufhört und das Erhabene beginnt. Der ästhetischen Synthesis der Naturerfahrung gehören beide an.

2. Das Erhabene ist, wie das Schöne, ein affirmativer Begriff. In ihm wird auch das Gewaltige und Überwältigende der Natur als *sinnhaft* erfahren: als Teil einer übergreifenden Naturordnung oder als Selbstbestimmung von Subjektivität (wie auch immer); bei Kant etwa, dass die moralische Größe des Menschen mit der Gewalt der Natur kompatibel ist, so dass hier die Erfahrung einer ‚Unlust‘ in die einer ‚Lust‘ umschlagen kann. Wie das Schöne hat aber auch das Erhabene einen negativen Komplementärbegriff. Es ist der des *Schrecklichen*. Er drückt Erfahrungen des Ausgeliefertseins gegenüber der Übergewalt natürlicher (aber auch geschichtlicher) Kräfte, der Sinnlosigkeit einer Zerstörung, oft einer metaphysischen Hoffnungslosigkeit aus (so in bildnerischen Darstellungen von Lawinen und Naturkatastrophen). Das Schreckliche in der Darstellung der Natur finden wir bereits bei Dante, in der Romantik wird es ein zentrales Motiv: in Schuberts *Winterreise*, Webers *Freischütz* (die Wolfsschlucht ist hier ‚Schreckensschlucht‘), bei Friedrich (*Eismeer*), Turner, Kleist, etc. Das Motiv des ‚Schreckens der Wildnis‘ tritt in die Moderne ein (in Conrads *Herz der Dunkelheit* ist ‚terror‘ ein Schlüsselbegriff), es reicht hinein in die Darstellungen von Extremsituationen in der gegenwärtigen alpinen Literatur, in Darstellungen von Berg und Wüste als Todeszonen in Literatur und bildender Kunst.

II.,Landschaft‘. Die ästhetische Erschließung der Natur am Beispiel der Bergwelt. Ein kulturgeschichtliches Paradigma

1. Die Erschließung der Natur als kultureller Raum

Die Erschließung der Natur als kultureller Raum wie ihre ästhetische Entdeckung als Landschaft ist das Resultat langer geschichtlicher Prozesse. Sie setzt einen bestimmten zivilisatorischen Stand, auf der Basisebene eine Entwicklung der Produktivkräfte voraus, die die Kontrolle über Naturkräfte ermöglicht

(vgl. Jonas 1969 und Herrmann 1977). Erst muss die unmittelbare Gefährdung, die von der ungezähmten Natur ausgeht, behoben, erst muss menschliche Reproduktion auf elementarer Ebene gesichert sein, bevor Natur als kultureller Raum (und das schließt ein: als ästhetischer wie als rationaler Raum – als erkenn- und berechenbare Welt) erschlossen werden kann. Zu solcher Bedingung gehört eine bestimmte epistemische Einstellung zur Natur, ein *Begriff* von ihr, der sie als geordnetes Ganzes, als beherrschbar und damit erst als (möglichen) Ort menschlichen Wohnens, schließlich als Landschaft versteht. Bevor diese Bedingungen gegeben sind, erscheint Natur im Bewusstsein der Menschen als von Göttern oder Dämonen bewohnte, dem Menschen fremde, meist feindliche Welt – als göttlicher, dämonischer und bedrohender anderer Raum.

So sind, um die Bergwelt als privilegiertes Paradigma zu nehmen,¹³ frühen Kulturstufen die Berge als chaotische Welt erschienen, aus der Gefahr drohte, oder aber auch als heiliger Ort, an dem die Götter wohnen. Die griechische Vorstellung vom Olymp als Sitz der Götter belegt dies ebenso wie die tibetanische Benennung des Mount Everest als „Mutter-Gottheit“ der Erde. Die Berge sind hier „heilige Berge“ (Mann 1988), unzugänglich und unzulänglich für den Menschen, Ortschaften einer absoluten Transzendenz. Der Berg kann, in mythologischen und religiösen Formen, dann auch zum Grenz-Ort der von menschlicher und nicht-menschlicher (transzendenter) Welt, zum Ort der Begegnung von Mensch und Gott (oder Teufel) werden: Abraham führt Isaak auf den Berg, wo das Opfer vollzogen werden soll, also in die menschenferne Welt, in seinem Verständnis auf Gott zu; Moses empfängt die Gesetzestafeln auf dem Berg Sinai; Mohammed seine Offenbarungen in einer Höhle des Berges Hira (vgl. Mann 1988, S. 193; vgl. auch Koran, Sure 52). Christus wird auf dem Berg vom Teufel versucht. Berge, in diesen Vorstellungsformen, sind Orte der Ferne, ausgezeichnet durch die Fremde zur menschlichen Welt, das Ganz-Andere – doch auch Orte der Begegnung der unterschiedlichen Welten, Orte der Grenze und des Schnitts.

Auch in frühen Kulturstufen grenzten menschliche Kulturräume an den Berg-Raum an, nisteten sie sich in ihm ein. Nicht erst in der Neuzeit wurden Berge besiedelt und begangen. „Seit Zehntausenden von Jahren“, schreibt Roy Oppenheim mit Blick auf die Alpen (und diese Vorstellung lässt sich auf andere Bergräume übertragen), „haben Menschen in den Alpen gelebt – Jäger, Bauern, Einsiedler. [...]. Die ersten Begehungen der Gebirge sind aus praktischen Bedürfnissen des menschlichen Lebens hervorgegangen. Wir wissen [...], daß schon die *Etrusker* Handel über die Alpen hinweg betrieben. Auch deutet die phönizische Herkulesage auf das Vorhandensein uralter Paßstraßen über die Alpen hin.“ (Oppenheim 1974, S. 10). Bereits in der Jung-

¹² ‚Metaphysisch‘ heißt hier: den begrifflich nicht fassbaren, der Erkenntnis entzogenen Grund des Seienden im Ganzen betreffend. Die metaphysische Grundfrage: „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr nichts?“ (Martin Heidegger: Einführung in die Metaphysik. Tübingen 1953, S. 1) ist Tatsache existentieller Erfahrung und deshalb nach wie vor ein Problem theoretischer Reflexion. Es ist keineswegs als bloß ‚ideologisch‘ abzutun.

¹³ Die folgende Betrachtung, obwohl vorrangig am Beispiel der Alpen orientiert, schließt mutatis mutandis das Mittelgebirge ein – sie wäre also durchaus, mit entsprechenden Varianten, auf dieses übertragbar. Dies im einzelnen empirisch auszuarbeiten, ist hier freilich nicht der Ort.

steinzeit, also vor gut 5000 Jahren wurden Berggebiete bis in große Höhen planmäßig und zielgerichtet begangen.¹⁴ Kriegszüge, die die Kelten nach Süden, die Römer nach Norden führten, hatten den Ausbau von Alpenpässen zur Folge. Hannibal zog im 3. Jahrhundert v. u. Z. über die Alpen. Doch blieben noch für die Römer die Alpen eine schreckliche Welt. Livius spricht von den „scheußlichen Alpen“. Das Hochgebirge „mit seinen bis in die Unterwelt hinabreichenden Abgründen“ sei entsetzlich. „Alles erstarrt in den Alpen voll Frost, ist ewig mit grauen Hagelschlossen bedeckt und immerwährend von Eis eingehüllt.“ So Silius Italicus. (zit. n. Oppenheim 1974, S. 10).

Die Ersten, die in die Berge gingen, waren mit Sicherheit Hirten, Jäger und Händler. Später wurden auch herrschaftliche Jagden in den Bergräum hineingetragen. Im *Theuerdank*, einem allegorischen Epos (1517) kommt ein Ritter mit Steigeisen und Bergstock vor. (Vgl. Oppenheim 1974, S. 19f.). Das Bergerlebnis der Jäger, so lässt sich rekonstruieren, war von Einsamkeit und Bedrohung, von der Erfahrung des Unbekannten und der Unzulänglichkeit der Bergwelt geprägt. Inwieweit weitere Motive (Abenteuerlust, Entdeckungslust) in solche Unternehmungen hineinwirkten, dürfte schwer zu entscheiden sein.

2. Die Erschließung der Natur durch die Künste

2.1. Ästhetische Erschließung der Natur: das klassische Beispiel China

Die im allgemeinen Bewusstsein wie in der einschlägigen Literatur weithin geltende Auffassung, dass die ästhetische Erschließung der Natur erst in der europäischen Renaissance einsetzt und im späten 18. und 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht,¹⁵ ist, in dieser Form geäußert, nicht zu halten. Sie ist ein Beispiel eurozentrischer Ignoranz. Die Natur als Landschaft – wie auch die Bergwelt als kultureller Raum und als ästhetischer Gegenstand – gibt es außerhalb Europas schon einige Jahrhunderte zuvor.

China ist das große Beispiel dafür. Berge, so lesen wir in einer neueren sinologischen Veröffentlichung, „spielen in der ästhetischen Gedankenwelt der Chinesen seit zwei Jahrtausenden eine besondere Rolle. Die ersten Bergdarstellungen entstanden im Zusammenhang mit Vorstellungen, nach denen die unzulänglichen Gebirge am Rande der zivilisierten Welt den Lebensraum von Unsterblichen und Paradiese für die Seelen der Verstorbenen darstellten. Später idealisierte man das von irdischen Zwängen freie Leben in den Bergen als Gegenpol zum geschäftigen Treiben in den Städten und am Kaiserhof. Berge

wurden zum geistigen Zufluchtsort enttäuschter Beamten und zurückgezogener Literaten und zum Sinnbild für Unverdorbenheit, Dauerhaftigkeit und Unbeugsamkeit. Die Natur und ihre Nachahmung in Form von Landschaftsgärten schien der geeignete Raum für die edelsten Beschäftigungen: das Studium der Literatur, die Dichtung und die Malerei. So wurden Berge zu einem wichtigen Topos in der Lebenswelt chinesischer Gelehrter – als Thema in der Landschaftsmalerei (*shan-shui*, wörtlich: ‚Berg und Wassermalerei‘), als einzelner Felsen in privaten Gärten oder miniaturisierte Nachbildung in Studierzimmern und Malstudios“ (Schlombs 2000, S. 126f.). Im alten China lagen gesellschaftlich und kulturell günstige, wenn nicht gar ideale Bedingungen für die ästhetische Aneignung der Natur – ihre Konstitution als Landschaft – vor: eine Entwicklung der Produktivkräfte von ausreichender Höhe, um die Kontrolle über bedrohende Naturgewalten zu gewährleisten, die Ausbildung einer zentralistisch organisierten Monarchie mit einer hochgradig rational gestalteten Gesellschaftsstruktur (Beamtenschaft), ein diesseitig ausgerichtetes rationalistisches Weltbild, das die Natur als gesetzmäßig verfasste Ordnung, den Menschen als ihren Teil ansah. Nicht zufällig war es die Aufklärung, die die menscheitsgeschichtliche Bedeutung der altchinesischen Kultur erkannte. So schrieb Diderot über die Chinesen: „diese Völker sind allen anderen Völkern überlegen an Alter, Geist, Kunst, Weisheit, Politik und ihrem Geschmack für die Philosophie, ja sie machen [...] sogar in diesen Punkten den aufgeklärtesten Ländern Europas den Rang streitig.“ (zit. n. Durant 1981, S. 21). Voltaire nannte die „Einrichtung des Reichs der Chinesen“ „in Wahrheit die vorzüglichste, welche die Welt je gesehen hat“ (loc.cit.).¹⁶ Das klassische chinesische Denken (Konfuzius und Lao-Tse) begriff den Kosmos als ideale Ordnung: als Harmonie von Himmel, Erde und Mensch, die im gesellschaftlichen Leben politisch und ethisch stets neu zu realisieren ist. Glasenapp spricht vom ‚Universismus‘ dieses Denkens (Glasenapp 1957, S. 105), Holz von der „Einheit von naturphilosophischer und ethischer Weltdeutung“ (Holz 1994, S. 45), dem *dao* als einem strukturell dialektischen Konzept (als Urgrund, Absolutes und übergreifend Allgemeines). Das *dao* ist das „Maß, nach dem der Mensch zu leben hat, es ist der Sinn, der allem Geschehen als dialektisch-polare Einheit von *Yang* und *Yin* innewohnt und den es dadurch zu erhalten und zu stärken gilt, daß man das unrechtmäßige Überwiegen einer Kraft, einer Begierde oder einer Potenz vermeidet“ (op.cit., S. 47). Dabei steht *Yang* für Licht/männlich, *Yin* für Dunkelheit/weiblich. Himmel und Erde gelten als Vater und Mutter aller Wesen (vgl. Glasenapp 1957, S. 98).

¹⁴ Wir wissen dies seit dem Fund des „Mannes vom Hauslabjoch“, des sog. „Ötzi“ in den Ötztal-Alpen. Dazu gibt es mittlerweile eine reichhaltige Literatur.

¹⁵ Eine bemerkenswerte Ausnahme ist Steingraber, der neben der neuzeitlichen europäischen Malerei China, Persien, Japan, von der älteren europäischen Malerei Rom und Pompeji behandelt (Steingraber 1985).

¹⁶ Vgl. Jan Fontein/Rose Hempel: China, Korea, Japan. Berlin 1985 (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 20), hier S. 39ff.; Will Durant: Der ferne Osten und der Aufstieg Griechenlands. Kulturgeschichte der Menschheit, Band 2. Frankfurt a. M. 1981, 21ff.; Holz 1994 (wie Anm. 7); Ernst Schwarz: Die Weisheit des alten China. Mythos – Religion – Philosophie – Politik. München 1994; Hans Joachim Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Dreizehnte Auflage. Frankfurt a. M. 1987, 85ff.

In der *chinesischen Malerei* nimmt die Naturnachahmung anerkannterweise eine beherrschende Stellung ein. Die „Liebe zur Natur“ gilt als „Konstante der chinesischen Kunst“ (Bedin 1995, S. 40). Seit dem 4. Jahrhundert finden sich außer Menschen auch Bäume und Felsen auf Bildern. Charakteristisch ist die Verbindung von Realismus und Symbolik. „Steile Berge türmen sich zum Himmel auf, knorrige Bäume hängen über schwindelnden Abgründen, winzige Klöster kleben an den Felsen, all dies bezeugt die Kleinheit der Menschen angesichts der Unendlichkeit der Natur“ (op.cit., S. 42), zugleich aber auch die Teilhabe des Menschen an einer umfassenden, kosmisch geordneten Natur. Diese Auffassung drückt sich in der Perspektive aus, die keinen einheitlichen festen Fluchtpunkt kennt, sondern entweder aus der Vogelschau, von weit oben her, oder vom Vordergrund im Hinblick auf ferne Gipfel erfolgt. Auch können verschiedene Blickwinkel gewählt werden, um den Blick auf Ziele zu lenken, denen besondere Bedeutung zukommt (op.cit., S. 44f.). Höhepunkte erlebte die chinesische Landschaftsmalerei unter der Sung-Dynastie (960-1279). Sie entwickelte sich in zwei Stilrichtungen. Die der nördlichen Schule bevorzugte mächtige Gebirge, die einen Großteil des Bildes füllen, die der südlichen Schule gibt allein Umrisse der Erscheinung der Natur. Die Berge waren nicht nur Gegenstand ästhetischer Darstellung, sie waren seit dem 3. Jahrhundert auch bevorzugte Orte des Aufenthalts der Maler und Dichter, sie waren „keine Furcht einflößenden Ungeheuer, sondern alte, vertraute Freunde. Die Natur war keinem feindlich gesinnt, und jeder betrachtete sich als einen Teil des ihn umgebenden Ganzen.“ (Fontein/Hempel 1985, S. 41). Der berühmte Maler Kuo Hsi (11. Jahrhundert), der letzte große Repräsentant der Ideenwelt der Sung-Zeit, schreibt in einer Abhandlung über Malerei: Bei der Betrachtung der Bilder von Bergen entstehen in den Menschen ähnliche Gedanken, wie sie der Künstler hatte. „Es ist, als ob sie wirklich mitten in der Bergwelt waren. Darin liegt die Bedeutung der Malerei, die sich über die Landschaft erhebt, welche sie abgebildet hat“ (op.cit., S. 41; vgl. auch Durant 1981, S. 117). Die Darstellung der Bergwelt in der chinesischen Lyrik (der Hauptgattung der chinesischen Literatur) ist von höchster Komplexität und Vielfalt. Sie steht auf einem ästhetischen Niveau, das in der gesamten Geschichte der Weltliteratur nur selten erreicht, sicher nie übertroffen wurde. Sie bewegt sich, wie die Malerei, zwischen den Polen einer genauen, doch höchst vielseitigen realistischen Abbildung und einer hochgradigen symbolisch-semantischen Verdichtung. So konnte diese Lyrik zum Vorbild einer bestimmten Richtung der klassischen Moderne, des ‚Imagismus‘ Ezra Pounds werden (vgl. Graham 1977). Naturästhetisch gesehen, steht sie zwischen den Polen des Schönen und des Erhabenen. Zugleich ist sie nach Günther Debon „Ausdruck der eigenen Gefühle“, „Seelenlandschaft“. „Dabei versteht der Chinese fast ausnahmslos als Landschaft Gebirge und Wasser, nämlich das von Flußläufen, Wasserfällen

und Seen belebte Hochgebirge. Hier mag die dualistische [besser: dialektische, T.M.] Philosophie des männlichen Yang- und des weiblichen Yin-Prinzips nachwirken. Aber auch Paradiesesvorstellungen spielen mit; denn man dachte sich den Ort der Seligen als ein Gebirgsland inmitten der See“ (Debon 1988, S. 222). Nach Debon ist Dso Ses „Den Einsiedel suchen“ das erste Naturgedicht Chinas in dem von ihm erläuterten Sinn. Es entwirft eine umfangreiche Landschaft von Gebirge und Wasser, mit liebevoll ausgemalten Detailbildern, in der der Einsiedel seine Hütte gebaut hat. Thematisch konstitutiv ist der Gegensatz einer von Hierarchie und Unterwerfung bestimmten politisch-sozialen Welt zum freien und einfachen Leben in der Natur (ein Grundthema auch der europäischen Pastorale; vgl. Vergils *Eklogen*). Die Natur – der Berg – ist „erhabener“ Gegenstand der Betrachtung (der Terminus wird in der Übersetzung gebraucht). Die Welt des Einsiedels ist die Welt einer freien Assoziation von Gleichen, die in der Betrachtung der erhabenen Natur und im ‚freien Schweifen‘ in ihr ihr Dasein haben (vgl. Debon 1988, S. 52).

Der Höhepunkt der chinesischen Lyrik fällt in die Zeit der T'ang-Dynastie (618-907). Ihre bedeutendsten Autoren sind Li Po (701-62) und Tu Fu (712-70), die sehr unterschiedliche Typen lyrischen Schreibens verkörpern (vgl. Cooper 1973, Graham 1965). Eine Reihe weiterer Dichter höchster Qualität sind in Ergänzung dieser beiden zu nennen: Meng Chiao, Han Yü, Li Ho, Tu Mu, Li Shang-Yin (vgl. Graham 1965). Der thematische und formale Reichtum ihrer Lyrik ist beeindruckend. Eine Rezeption chinesischer Lyrik auf höchstem ästhetischen Niveau liegt mit Gustav Mahlers *Lied von der Erde* vor. Mahler griff hier auf Texte aus Hans Bethges Sammlung *Die Chinesische Flöte* (nach Li Po, Chang Tsi, Mong Kao Jen, Wang Sei) zurück. Auf diesem Weg ist zumindest ein kleines Stück der chinesischen Lyrik in die musikalische Literatur Europas eingebürgert worden.

2.2. Die Entdeckung der Berge als Landschaft in Europa

2.2.1. Erste Phase: Humanismus und Renaissance

Die ästhetische Erschließung der Natur – und mit ihr auch die Entdeckung der Berge als Landschaft – beginnt in Europa mit der Renaissance.¹⁷ Die Besteigung des Mont Ventoux in der Provence am 26. April 1336 durch den dreiunddreißigjährigen Dichter Francesco Petrarca, „allein vom Drang beseelt, diesen außergewöhnlich hohen Ort zu begehen“ (zit. n. Albus 1999, S. 203), wird in der Regel als Schlüsseldatum für die Entde-

¹⁷ Die gälische Literatur Irlands ist ein bemerkenswerter Sonderfall und wäre in der weiteren Ausarbeitung unbedingt zu berücksichtigen. In der gälischen Literatur gibt es eine ausgeprägte Naturästhetik (vgl. Frank O'Connor: Kings, Lords and Commons: an Anthology from the Irish. London 1962, S. 17ff.), auch die Bergwelt findet an Schlüsselstellen des lyrischen Gedichts Erwähnung (vgl. Gerhard Murphy: Early Irish Lyriks. Eighth to Twelfth Century. Reprint. Oxford 1970.).

ckung der Berge als Landschaft genannt. (vgl. Burkhardt 1981, S. 326 – 28; Ritter 1963). Auf dem Gipfel angekommen, steht er „durch den ungewohnten Hauch der Luft und die ganze freie Rundschau bewegt, einem Betäubten gleich da“ (zit. n. Albus 1999, S. 203). Die Bergbesteigung wird ihm zum Gleichnis für die Pilgerfahrt des Lebens („[...] in der Tat liegt das Leben, das man das selige nennt, auf hohem Gipfel, und ein schmaler Pfad [...] führt zu ihm hin.“) (dazu ausführlich Burkhardt 1981, S. 328f.). Er schlägt ein mitgebrachtes Büchlein auf, die *Bekenntnisse* des Hl. Augustin, und sein Auge fällt auf eine Stelle im 10. Abschnitt: „Und da gehen die Menschen hin und bewundern hohe Berge und weite Meeresfluten und mächtig daherrauschende Ströme und den Lauf der Gestirne und verlieren sich selbst darüber“. Darauf schließt er das Buch und schweigt. Bei Petrarca verbindet sich Altes und Neues auf eindringliche und faszinierende Weise. Das Neue ist die Besteigung des Bergs nur um ihrer selbst willen und um die Welt zu sehen und zu entdecken, das Alte: das Motiv der Selbsterkenntnis und der Gedanke der Bergbesteigung als Pilgerfahrt.

Eine Reise als Jenseitswanderung und Pilgerfahrt (sie ist zugleich eine umfassende Weltfahrt) schildert Dante in der *Göttlichen Komödie*. Ist der erste Teil, *Inferno*, ganz und gar von Bergmetaphern durchsetzt: vom leuchtenden Berg der Tugend im Ersten Gesang zu den Abstürzen, Abgründen und Bergstürzen der Höllenlandschaft, hat der zweite Teil, *Purgatorio*, als zentrales Bild den Läuterungsberg. Hier ist die Wanderung ein Aufstieg, wie sie in der Hölle ein Abstieg war. Erst im *Paradiso* wird die Metapher des Bergs durch die einer vielschichtigen Himmelswelt abgelöst. Sehr genaue Naturbeobachtungen gehen durchgängig in Dantes Text ein, auch Erfahrungen, die er selbst beim Bergsteigen gemacht haben muss (Dante war Bergsteiger, es gibt Arbeiten dazu).¹⁸ So beschreibt er in *Purgatorio*, Vierter und Zehnter Gesang, den Aufstieg in einem Kamin (Dante 1988, V. 85f. u. 175). In welchem Sinn die Berge Dantes ein Aestheticum sind, müssten nähere Untersuchungen zeigen. Charakteristisch für die *Commedia* ist die doppelte Semantik von Allegorie und Realismus. Sind seine Landschaften vorrangig allegorische Orte (und werden in der Forschung meist als solche aufgefasst), so haben sie doch fraglos eine ästhetische Dimension. Immer wieder tritt die realistische Beschreibung der allegorischen hinzu – ja oft ist die allegorische aus der realistischen entwickelt (so bereits in der Wald-Metapher des 1. Gesangs des *Inferno*). Die Berge der Hölle sind Orte des Schreckens. Dabei ist real Gesehenes und Erlebtes in die vielschichtige Bergmetapher eingegangen. Neben die Berglandschaft tritt die des Waldes. Eröffnet wird die *Commedia* mit einer Wald-Berg-Landschaft, wobei der Wald Ort der Verir-

rung ist (*Inferno*, 1. Gesang). Eine Waldlandschaft anderer Art entwirft der 28. Gesang des *Purgatorio*, den Wald des *irdischen Paradieses*: ein von der Morgensonne durchglühter und dem Gesang der Vögel erfüllter „dichter, grüner Gotteswald“ am „Rand des Berges“ (ohne Berg ist Dantes Wald nicht zu denken). War die Höllenlandschaft ein Schreckensort – *locus terribilis* – so ist das irdische Paradies Ort der Schönheit, lieblicher Ort – *locus amoenus*.

Die ästhetische Entdeckung der Landschaft in der Renaissance hat ihre Vorläufer. So zeigt ein Brief des jüngeren Plinius (61 – 113 v.u.Z.), wie aus ‚Ländereien‘ eine Landschaft wird. Von der Gegend um seinen Landsitz in Tuscia sagt er: „Die Landschaft ist ganz herrlich.“ Er spricht vom Amphitheater der schöpferischen Natur. Zu Recht schreibt Anita Albus, hier konstituiert sich ein „Subjekt mit neuer zeitlicher und räumlicher Perspektive“ (Albus 1977, S. 202). Plinius: „Es wird für Dich ein großer Genuß sein, wenn Du von einem Berg aus auf der Landschaft hinunterblickst.“ Zu erblicken seien „nicht Ländereien, sondern ein in außergewöhnlicher Schönheit gemaltes Landschaftsbild“. Er spricht von Buntheit und Gliederung der Landschaft, entdeckt also Farbe und Form ihrer ästhetischen Gestalthaftigkeit.

Die Entdeckung landschaftlicher Schönheit war in der Renaissance humanistisches Programm – Teil der „Entdeckung der Welt und des Menschen“ (Burckhardt 1981). Die Besteigung von Bergen, die praktische Erkundung der Natur gehörte dazu. Burkhardt nennt neben Petrarca eine Reihe weiterer Humanisten, die Berge bestiegen: so Fazio degli Uberti, den Verfasser einer gereimten Kosmographie. (vgl. Burkhardt 1981, S. 329). Oppenheim verweist auf eine Reihe bergsteigender Humanisten neben Petrarca. Rotario d’Asti etwa, der 1358 einen Dreitausender, die Rocca Melone (3537m) in der Nähe des Mont Cenis zum ersten Mal bestieg. (vgl. Oppenheim 1974, S. 26ff.) Auch erste Klettereien fallen in diese Zeit: so die Ersteigung des Mont Aguille 1492 durch Antoine de Ville mit der Hilfe von Seilen und Leitern – der Beginn der Epoche des Alpinismus. Zusammen mit Künstlern unternahmen wagemutige Humanisten Expeditionen in die Alpen, oft mit dem Ziel ihrer topographischen Erfassung (vgl. Oppenheim 1974, S. 32). Auch von Leonardo ist bekannt, dass er die Alpen bereiste; ja er soll 1511 zu Studienzwecken den Monte Rosa bestiegen haben. Von ihm stammt eine Hochgebirgsstudie (um diese Zeit entstanden), die eine Bergwelt – ein Gipfelpanorama – ganz ohne Beiwerk oder religiöse Bezüge zeigt – eine der ersten Abbildungen der Berge als ‚reine Landschaft‘. So fehlen auch Menschen auf diesem Bild. Schrittweise wird die landschaftliche Schönheit der Berge entdeckt. Der Züricher Naturforscher Conrad Geßner erstieg um die Mitte des 16. Jahrhunderts den Pilatus wie auch andere Berge. Er schreibt in einem Brief von dem „Vergnügen für den ergriffenen Geist, die gewaltige Masse der Gebirge zu bewun-

¹⁸ Vgl. Jacob Burkhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Hersching 1981, S. 326; Vgl. Wilhelm Heilermann von Heel: „Der Bergsteiger Dante.“ Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft XIV/1932, S. 82 – 99.

dern und das Haupt gleichsam in die Wolken zu erheben.“ In die ästhetische Erfahrung der Gebirge tritt hier neben die Erfahrung des Schönen auch deutlich die des Erhabenen, wenn Geßner fortfährt: „Ich weiß nicht, wie es zugeht, daß durch diese unbegreiflichen Höhen das Gemüt erschüttert und hingerissen wird zur Betrachtung des erhabenen Baumeisters“ (*De Montium Admirazione*). Geßner erklärt, zeit seines Lebens jährlich einige Gipfel besteigen zu wollen – mit dem ersten Ziel des Studiums der Bergflora, mit dem zweiten aber des Bergsteigens selbst, für das, neben das ästhetische Erleben, die Freude an der körperlichen Übung steht. Er schreibt, und diese Sätze sollten in jeder theoretische Erörterung des Bergsteigens gehören: „Es ist eine fest beschlossene Sache, daß ich, solange mir Gott das Leben schenken wird, jedes Jahr die Besteigung einiger Gipfel machen werde oder doch zumindest eines von ihnen in der Zeit, da die Bergflora in voller Blüte stehen wird, sowohl um diese zu untersuchen, wie auch um meinem Körper eine edle Übung zu verschaffen und eine Freude meinem Geist“ (Oppenheim 1974, S. 34). Die Lust der körperlichen Bewegung tritt neben das ästhetische Vergnügen und das forschende Interesse an der Natur.

Von zentraler Bedeutung für die Entdeckung der Landschaft, die sich in der frühen Neuzeit auf vielen Ebenen vollzieht, ist ihre Aneignung im Medium der Künste. Diese wiederum hat ihren Mittelpunkt in den bildenden Künsten, dort vor allem in der Malerei. Zu diesem historischen Zeitpunkt ist die Landschaftsmalerei der Hauptschauplatz der Entdeckung der landschaftlichen Schönheit (im ausgehenden 18. Jahrhundert löst die Literatur die Malerei als erstes Medium ästhetischer Naturaneignung ab).

An Genesis und Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei sind eine Reihe von Faktoren beteiligt: ökonomische, soziale, politische, epistemische und ästhetische. Die Entdeckung der Landschaft und im Zusammenhang damit die Herausbildung der Landschaftsmalerei zu einer autonomen Kunstform vollzieht sich in einer Reihe von Schritten. In einem ersten Schritt wird der Goldhintergrund, wie er für traditionelle (byzantinische) Malerei typisch ist, durch einen Bildhintergrund ersetzt, in den Realia einer landschaftlichen Welt treten: Wald, Wiese, Feld, Dorf, Fluss und Meer, Felsen und Berge. Aus diesem Bildhintergrund (*Parerga*, Beiwerk genannt) bildet sich in einer Reihe weiterer Schritte die autonome Landschaft heraus (vgl. Albus 1999, S. 250) – wobei ‚Landschaft‘ immer (wie eingangs ausgeführt) ein gestalthaftes Ensemble von Naturseiendem meint – nicht die bloße Aneinanderreihung von einzelnen seiner Elemente. „Landschaft“, erläutert Anita Albus, „umfaßt das Ganze der Natur in der besonderen Physiognomie monotoner oder kontrastierender, rauher oder lieblicher, harmonischer oder bizarrer Regionen, die dem Blick aus erhabener Ferne das unsichtbare Zusammenspiel von Boden, Luft, Gewässer, Pflanzen, Tieren, Mensch und Menschenwerk offenbaren.“ (Albus 1999, S. 201).

Die Darstellung von Landschaft in der Malerei setzt im späten Mittelalter ein, und von den frühesten Beispielen an tritt die Bergwelt (Hügel, Berge, Felsformationen) in ihre Darstellung ein. Allein an Giotto (Wende von 13. zum 14. Jahrhundert) sei erinnert, bei dem die genaue Beobachtung von Naturobjekten sich mit der Wiedergabe der Formen und atmosphärischen Eigenart (auch Farbigkeit) seiner umbrischen Heimat verbindet. Auffallend ist, dass die Darstellung der Bergwelt (im weitesten Sinn von Gebirge, Berg, Hügel, Felsformation, Felsgrotte usw.) von Beginn an in der Landschaftsmalerei eine zentrale Rolle spielt. Dies sicher nicht allein deshalb, weil viele der dargestellten Landschaften gebirgig waren, sondern auch der ästhetischen Attraktion wegen, die von Bergen ausgeht. Hinzu tritt die symbolische Bedeutung, die mit der Bergwelt verbunden ist oder sich mit ihr verbinden lässt. Dabei wird die traditionelle Semantik der Bergwelt als Ort der Wildnis, Ferne, Grenze oder heiliger Berg eine wichtige Rolle gespielt haben. Auf Lorenzettis Fresken mit Motiven des schlechten und guten Regiments (1338-40, Sienna), allgemein als Auftakt der Landschaftsmalerei bezeichnet, begegnen wir einer Landschaft mit gebirgigen Formationen (offenkundig der toskanischen Landschaft nachgebildet), bei Konrad Witz (Petri Fischzug, 1444) einem detailliert entwickelten Gebirgsmotiv als Rahmen eines biblischen Geschehens, bei Dürer (Ansicht von Arco, Ende 15. Jahrhundert) dann bereits dem selbständigen Landschaftsbild.

Die Geschichte der neuzeitlichen Landschaftsmalerei kann hier nicht einmal skizzenhaft rekonstruiert werden. An dieser Stelle muss der Hinweis genügen, dass diese Malerei, noch weit vor der Romantik, eine unerhörte Fülle von Formen und Landschaftstypen entwickelt (sie auf eine, etwa die ideale Landschaft, zu reduzieren, käme einer unzulässigen Vereinseitigung gleich). Dazu gehört die *konstruktivistische Weltlandschaft* (Altdorffer, Brueghel, Verhaerdts) ebenso wie die *symbolische* oder *allegorische* Landschaft (Leonardo, Botticelli, Tintoretto, Giorgione, El Greco, Brueghel, Rembrandt), die *ideale Landschaft* von Caracci bis Lorrain und Watteau, die *erotische Landschaft* (Giorgione, *Schlafende Venus*), der *vielschichtige Realismus* der Niederländer zwischen den Polen von Naturalismus, Symbolismus und Präromantik. Aus der Kenntnis dieser Tradition heraus ist die Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eher eine Transformation als ein Neubeginn.

2.2.2. Zweite Phase:

Romantik und Zeitalter der Revolutionen

Eine neue Qualität in der ästhetischen Erschließung der Natur setzt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, dem Beginn des „Zeitalters der Revolution“ (Eric Hobsbawm), in dessen Folge sich die europäische Geschichte zur Weltgeschichte transformiert, aus dem die moderne bürgerliche Gesellschaft, das Zeitalter des entwickelten Kapitalismus hervorgeht. In ihr

vollzieht sich die Eroberung der Erde durch das Kapital, als deren Teil die Unterwerfung und Verwüstung der Natur; ein Vorgang, der in unserem Jahrhundert einen möglicherweise unumkehrbaren Kulminationspunkt erreicht hat. Die ästhetischen Naturauffassungen, die diese Geschichte begleiten, sind, so abseitig sie oft erscheinen, geprägt vom Widerspruch gegen die Herrschaftslogik, die der bürgerlichen Gesellschaft von Beginn an immanent ist. Dabei sind sie von so hochgradiger Komplexität, dass sie sich jeder einfachen Fixierung entziehen. Zudem gibt es bislang keine geschichtliche oder theoretische Darstellung, die die ästhetische Naturauffassung der neuzeitlichen Welt (besser sprechen wir im Plural und sagen Naturauffassungen) in ihrer Gänze und ihrem Zusammenhang dargestellt hat. Bestimmend wird, so sehe ich die Haupttendenz dieses Prozesses, eine ‚organizistische‘ Auffassung von Natur, die in frühen Phasen der neuzeitlichen Gesellschaft zurückreicht, die von Philosophie und den Künsten (Dichtung, Malerei, Musik, wobei die Dichtung zunehmenden Vorrang erhält) herausgearbeitet wird. Ihr Kern ist der Prozess einer Verweltlichung: Gott wird ins Diesseits zurückgeholt, die Natur wird zur Form seiner Erscheinung (seit Giordano Bruno, der für diesen Gedanken als Ketzer verbrannt wurde), die diesseitige Welt wird zum Ort menschlicher Selbstverwirklichung, der Mensch erkennt sich als Teil der Natur. Bruno gehört in diesen Zusammenhang ebenso wie Bacon und Leibniz. Ein Knotenpunkt in dieser Entwicklung ist der Gang des Denkens von Spinoza zu Goethe, der Pantheismus/Spinozismus als europäische Bewegung.¹⁹ Spinozas Formel *deus sive substantia sive natura*, die Gott mit dem substantiellen Kern, der ‚Dynamis‘ der Natur gleichsetzt, damit die Existenz eines personalen außerweltlichen Gottes in Frage stellt, kann als naturästhetische Grundformel zwischen Ruysdael und dem frühen 20. Jahrhundert gelten. Eine ganz entscheidende Rolle spielt in diesem Zusammenhang neben Goethe die europäische Romantik: Turner in England, Dahl in Norwegen, Friedrich in Deutschland – sehr richtig hat man von Friedrichs ‚pietistischen Spinozismus‘ gesprochen. Dem Weg des Denkens analog verlaufen die Transformationen der Gefühlskultur. Freilich hat, was gemeinhin ‚romantisch‘ genannt wird, vor allem auch die romantische Naturauffassung, seine Wurzeln in Früherem, so in der niederländischen Landschaftsmalerei, in der Aufklärung. Ich denke an Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* von 1729/32, das die Naturauffassung Jean Jacques Rousseaus vorbereitet, die ihrerseits von größter Bedeutung für das späte 18. Jahrhundert und die europäische Romantik ist.²⁰ So findet sich, um ein Beispiel zu geben, in Rousseaus *Bekenntnis-*

sen die Vorstellung der „schönen Landschaft“ als einer solchen, der „Gießbäche, Felsen, Tannen, dunkle Wälder, Berge, bergauf und bergab holpernde Wege, Abgründe“ (Rousseau 1981, S. 172f.) zugehören. Damit ist ein Begriff von Naturästhetik angesprochen, der die Kantschen Kategorien des Schönen und des Erhabenen antizipiert: das Schöne als Harmonie eines als selbstzweckhaft wahrgenommenen Gegenstands, das Erhabene als Erfahrung machtvoller, überwältigender Natur: „Kühne überhängende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auf-türmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zuückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. d. gl.“ (*Kritik der Urteilskraft*, § 28). Die Vorstellung einer erhabenen Natur wird bei Koch,²¹ Schiller (*Wilhelm Tell*),²² und in der englischen Romantik (so bei Shelley)²³ zur politischen Metapher, die heroische Landschaft zum Symbol einer Freiheit, die die Natur verbürgt und die in der Gesellschaft einzulösen ist. Dies nur als Beispiel für den Bedeutungsspielraum, den die Naturästhetik zu diesem historischen Zeitpunkt erhält. Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass in der Malerei und Literatur dieses Zeitalters (im gewissen Sinn auch in der Musik: man denke an Beethoven) Natur in der Totalität ihrer ästhetischen Erfahrung – vom Schönen und Erhabenen zum Hässlichen und Schrecklichen – Darstellung findet, bei Vorrang freilich der schönen und erhabenen Modalität.

An der im Verlauf des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sich ausbildenden ‚neuen‘ Naturauffassung haben alle europäischen Nationen teil. Goethe bildet einen Kulminationspunkt in diesem Prozess. Im Totum seines Denkens, in ästhetischer Praxis und Theorie, werden die Grundlagen für die naturästhetischen Auffassungen der nächsten zwei Jahrhunderte gelegt, ja die zu konstatierende Renaissance naturästhetischen Denkens in der Gegenwart (vgl. Treptow 2001) greift auf diese Grundbestand zurück.

Exkurs. Zur literarischen Metapher des Waldes. Hinweise

In der Romantik, vor allem in Deutschland, wird der *Wald* zu einer zentralen Metapher. Sie reicht weit in Mythos und Märchen zurück, häufig gepaart mit dem Motiv des Verirrrens. Dabei ist Wald in der Regel ein ‚wilder Ort‘ (so auch im Lateinischen: ‚silvaticus‘). Augustin nennt die Welt einen „bitteren Wald“ (*Tractat zum Johannesevangelium*); ein Motiv, das, in Verbindung mit dem des Verirrrens, am Beginn von Dantes *Commedia* steht (wie oben ausgeführt). Bei Dante besitzt die Waldmetapher bereits eine Ambivalenz, die in motivischer Wiederkehr in ihrer

¹⁹ Dahinter stehen realistische und pantheistische Überlieferungen europäischen Denkens, die über die Araber (Avicenna, Averroes) auf Aristoteles und die frühen Naturphilosophen zurückgehen (vgl. Ernst Simon Bloch: *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*. Frankfurt a. M. 1972.).

²⁰ Zur Herausbildung der neuen Naturauffassung im 18. Jahrhundert vgl. Helga Dirlinger: *Bergbilder. Die Wahrnehmung alpiner Wildnis am Beispiel der englischen Gesellschaft 1700 – 1850*. Frankfurt a. M. 2000.

²¹ Vgl. Hilmar Frank: *Joseph Anton Koch. Der Schmadribachfall*. Frankfurt a. M. 1995.

²² Vgl. Thomas Metscher: *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*. Wien 1992.

²³ Vgl. Thomas Metscher: *Klassik, Romantik und Aufklärung. Shakespeares Spiegel*, Band II. Hamburg 1998.

ganzen Geschichte zu finden ist: So ist der Wald in *Inferno*, 1. Gesang ein Ort der Verirrung und Bedrohung (*locus terribilis*), im irdischen Paradies dagegen (*Purgatorio*, 28. Gesang) ein Ort der Schönheit und irdischer Erfüllung (*locus amoenus*). Er ist dies auch in Walthers Liebesgedicht *Uder der linden* – als Ort der erfüllten sinnlichen Liebe; so dass mit Recht hier von einem *locus amoenus amoris* gesprochen werden kann. Auch bei Shakespeare gibt es den Wald. Im *Sommernachtstraum* ist er Ort der Verirrung und Wildnis, zugleich aber auch der Verwandlung und des Durchgangs zu einem freilich prekären Glück. In *Macbeth* ist es „Birnam's Wald“, der gegen den „hohen Hügel von Dunsinane“ anrückt und der Gewaltherrschaft der Macbeths ein Ende setzt. In *Wie es euch gefällt* wiederum ist der Wald eine reale Gegenwelt zur falschen und gewalttätigen Welt des Hofes, zugleich Ort der Zuflucht und utopischer Ort einer imaginären Versöhnung. In Goethes *Faust* ist der Wald Ort richtigen Lebens und der wahren Erkenntnis (Wald und Höhle, *Faust I*), aber auch Ort einer Verstrickung, die Mord und Schuld zur Folge hat (*Walpurgisnacht*). In den Bergschluchten des 2. Teils dann wird der Wald in das Bild einer umfassenden kosmischen Ordnung, eines Prozesses des Werdens, der Verwandlung und Heilung aufgenommen („Waldung, sie schwankt heran“ – ein Echo auf Wald und Höhle). Die Ambivalenz der Metapher bleibt bestimmend auch in der deutschen Romantik – wo immer diese Werke von Rang hervorgebracht hat. Der Wald ist stets mehr als der „schöne, grüne“, gar der „deutsche“ Wald. Er ist dies auch (so in Eichendorffs *Abschied*), aber er ist auch ein Ort der Verirrung, Bedrohung und des Todes (so in seinem *Waldgespräch*). In der angeblich ‚deuthesten‘ aller Opern, Webers *Freischütz* kommt der ‚deutsche Wald‘ gar nicht vor. Die Oper spielt in Böhmen, und der Wald, der in der Tat in ihr eine große Rolle spielt, ist der Böhmerwald; alles andere als ein idyllischer Ort, vielmehr ein Ort der Bedrohung und des Schreckens. Sein Herzstück, die Wolfsschlucht, wird ausdrücklich ‚Schreckensschlucht‘ genannt. Sie ist Satans Reich, und dieses steht nicht zuletzt für den Krieg, den jüngst vergangenen. Die Welt des Teufels ist eine Kriegswelt, der Kaspar, der ehemalige Soldat und Teufelsbündler unrettbar angehört. Barbarisch ist aber auch die Praxis, die der Oper den Namen gibt: die Forderung des gelungenen Schusses und ihre Vorgeschichte. Sie reicht in eine vorzivilisatorische Vorzeit zurück, deren Zwänge in dieser Oper allein durch divine Intervention: den Eingriff des Eremiten, aufgelöst werden können. In Eichendorffs *Sehnsucht*, seinem sicher bedeutendsten Gedicht, wird die Waldmetapher transformiert in eine surreal zu nennende Universallandschaft, in der sich, in einer visuell evozierten Klangwelt, Felsschluchten mit stürzendem Wasser und rauschenden Wäldern mischen, die in ein Bild verwildernder Gärten, dämmernder Lauben und mondscheinumwobener Paläste übergeht, an dessen Ende, in verhaltener Erotik, die lauschenden Mädchen und spielenden Lauten stehen – ein deutlicher Gegenentwurf zu der italien-

esken Landschaft von Goethes *Mignon*. Auch in der Moderne gibt es den Wald. So markieren in Brechts *Vom armen B. B.* die „schwarzen Wälder“ den Zustand der evolutionsgeschichtlichen Herkunft des Menschen, der auch in der Zeit der ‚Asphaltstädte‘ ungebändigt fortbesteht – „die Kälte der Wälder wird in mir bis zu meinem Absterben sein“; ein Gedanke, der in Form eines bitter-satirischen Humors in Kästners *Die Entwicklung der Menschheit* wiederkehrt: der ‚Urwald‘ ist auch in der technologischen Zivilisation der Moderne nach wie vor präsent, ihre Bewohner sind, was sie in Vorzeiten waren: „die alten Affen“²⁴.

2.2.3. Dritte Phase: Moderne. Von der Erschließung zur Eroberung, von der Eroberung zur Verwüstung der Berge²⁵

Der Prozess kultureller Zerstörung, der weite Teile des 20. Jahrhunderts charakterisiert, kann ohne Einbezug der ökonomischen, sozialen und politischen Geschichte dieses Zeitraums nicht angemessen verstanden, beschrieben und bewertet werden. Es ist, auf eine einfache Formel gebracht, eine Geschichte progredierender Weltunterwerfung, der Verwertung und in deren Folge der Verwüstung von Natur. Die Ausplünderung der Erde, die zum Daseinsgesetz der gegenwärtigen Gesellschaft gehört, hat keinen Teil der Natur, der für die Profitmaximierung von Wert ist, verschont. Der Prozess globaler Verwertung hat einen Vorgang freigesetzt, der über die Inbesitznahme des terrestrischen Naturraums und den Beginn planetarischer Eroberungen zur Bedrohung des gesamten Ökosystems unseres Planeten geworden ist.

So beschreibt Roy Oppenheim die Erschließung der Alpen im Verlauf der letzten zwei Jahrhunderte als einen Weg, der über die totale Eroberung des Alpenraums zur tendenziellen Verwüstung der Bergwelt führt. Diese Verwüstung sei die Folge einer die Natur brutal unterwerfenden Inbesitznahme des Bergraums, einer rücksichtslosen Besiedlung, wirtschaftlichen Nutzung, der faktisch unkontrollierten Ausbreitung des Massentourismus. „Während über zwei Jahrhunderten – seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – trachtete der Mensch danach, das Gebirge zu erobern, in seine Gewalt zu bekommen [...]. Der Eroberung, die mit dem 19. Jahrhundert ihr vorläufiges Ende fand, folgte in unserem Jahrhundert die Beherrschung, die Nutzbarmachung und die Zerstörung“ (op.cit., S. 259).

Die *Wildnis wird zur Wüste*. Vor unseren Augen vollzieht sich die *Verwüstung der Natur*.²⁶ Der Vorgang ist nicht auf die Alpen beschränkt, wenn er hier sicher am weitesten fortgeschritten ist.

²⁴ Weitere Linien, auf die hier nur hingewiesen werden kann, sind die des Realismus und Symbolismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Ich denke nicht allein an Stifter und Klostermann (dies sind die in diesem Zusammenhang am häufigsten genannten Autoren), sondern auch an den russischen Roman, an Musik und Oper, an Conrads *Heart of Darkness*. In einer vergleichenden Studie wären alle diese Linien einzubeziehen – und noch viele mehr.

²⁵ Diesen letzten Abschnitt kann ich hier nur thesenartig abgekürzt behandeln.

²⁶ Die Ausstellung *Desert und Transit* (Kunsthalle Kiel Juli/Sept. 2000, Museum der bildenden Künste Leipzig Nov. 2000 – Jan. 2001; Ermacora 2000) versuchte gleichfalls sich diesem Problem zu stellen. Leider tat sie es mit ästhetisch und theoretisch unzulänglichen Mitteln.

Er hat mittlerweile auch die höchsten, unzugänglichsten Regionen der Erde erreicht. So schreibt Reinhold Messner mit Blick auf den Himalaja: „Der Mount Everest macht nur noch Negativschlagzeilen: als Müllberg, als Todeszone für Adrenalin-Freaks, als Rummelplatz für Touristen, die überall sonst schon gewesen sind. Seitdem im Internet und in Reisekatalogen mit dem Angebot 'Everest for everybody' die Vorstellung verkauft wird, der Aufstieg ins Nirwana sei für Geld zu haben, ist auch der höchste Berg der Welt, von den Einheimischen in Nepal einst als Heiligtum 'Sagarmatha' und in Tibet als 'Quomolungma' verehrt, Konsumgut geworden.“ (Messner 2001).

Es handelt sich um einen, in diesem Ausmaß, historisch singulären Vorgang. Er ist keineswegs auf esoterische Randgebiete beschränkt, sondern betrifft den ökologischen Grundbestand unserer Zivilisation. Mit der Naturzerstörung werden die basalen Existenzgrundlagen der menschlichen Zivilisation verwüstet. Er scheint unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen irreversibel. Kaum vorstellbar ist, dass unter Bedingungen einer an Profit, Herrschaft und Leistung orientierten Gesellschaft der Weg zu einem schonenden Umgang mit der Natur gelingt – geschweige denn der Weg zu einer auf Kooperation gegründeten Sozietät. Eine Gesellschaft aber, die in der Ausplünderung der Erde ihre ultima ratio sieht und die Natur zum Spielort einer pathischen Selbstbestätigung macht, hat ihr Todesurteil schon gesprochen. Ihr Untergang ist unausweichlich, und er ist selbstverschuldet.

Die naturästhetische Vorstellungswelt der letzten zweieinhalb Jahrhunderte, bei aller zugestandenen Differenz der Inhalte und Formen, ist an diese Geschichte untrennbar geknüpft. Zu dem in diesem Zeitraum ablaufenden Prozess der Eroberung und Zerstörung der Natur hat sie sich in einer Vielzahl von Modi verhalten, die von Rückzug, Flucht und Idylle zu Protest, Widerstand und utopischem Gegenentwurf reichen, oft auch in einer Mischung von verschiedenen dieser Momente. Dazu gehört, in nicht geringem Maße, die Ästhetisierung des Naturhaften, eines vorindustriell-„natürlichen“ Lebensraums, der Kult einfachen Lebens ebenso wie die Romantisierung des Abenteurers, die Heroisierung von Kampf und Sieg im Umgang mit Naturgewalten usf. Hier reicht die Naturästhetik in faschistische und protofaschistische Ideologien und Mentalitätsformen hinein. Dies betrifft nicht nur Deutschland und andere faschistische Kernländer. Es gehört vielmehr zum Bestandteil der Mythe Europa – der Art und Weise, wie sich der Zivilisationstyp Europa selbst definiert hat.²⁷ Was sich, wenn ich recht sehe, im Rahmen der Naturästhetik kaum oder nur wenig findet, ist die direkte Affirmation des kapitalistischen Progresses selbst. Die Zerstörung der Natur in seinem Verlauf, als unaufhebbarer Teil von ihm, ist so evident,

sichtbar und handgreiflich, dass seine unverstellte Verteidigung oder Verklärung kaum möglich scheinen.

Die Entwicklung in den Künsten, die diesen Prozess verarbeiten, ist gleichfalls höchst vielschichtig und facettenreich – ihre auch nur skizzenartige Darstellung überschritte weit den hier zur Verfügung stehenden Raum. Ein entscheidendes Kriterium für Werke von Rang sei benannt, und das ist die Intensität der Auseinandersetzung mit dem beschriebenen Vorgang kultureller Zerstörung: als Kritik, als Klage, als Gegenentwurf, wie auch immer – in vielen Formen mehr. Das bloße ‚Zurück‘ in eine traditionell realistische, romantisch-spätromantische, gar idyllische Naturdarstellung, die es immer noch gibt, endet in den meisten Fällen in Kitsch oder Ideologie – oder in beidem. Angesichts der Zerstörung, die vor unser aller Augen sich abspielt wie der unantastbar scheinenden Macht derer, die sie betreiben, ist Naivität in diesen Dingen der Lage so wenig adäquat wie der Rückzug ins Gegenstandslose oder die Formen zynischer wie abstrakter Negation, die nur noch konstatieren und bejammern, ohne Ursache und Urheber zu benennen. Solche Haltungen bewirken nichts. Ohne dass sie es wollen, machen sie sich zum Komplizen der Macht. Nach wie vor aber gibt es konkrete Kritik, Versuche, der Verwüstung der natürlichen und menschlichen Wirklichkeit mit einem Gegenentwurf zu begegnen, die Erinnerung an elementare Naturkräfte als Quellgrund des Lebens und der Schönheit. Auch das Nationalparkprojekt sehe ich in diesem Zusammenhang: als Versuch, ein Stück unzerstörter Natur zu bewahren bzw. zurückzugewinnen.

So hat die Erfahrung der Unterwerfung, Instrumentalisierung und Zerstörung von Natur, mit den Folgen einer menscheitsbedrohenden ökologischen Krise auch zur Schärfung unseres Bewusstseins geführt: zur Erkenntnis (wie Friedrich Engels bereits im 19. Jahrhundert schrieb), „daß wir keineswegs die Natur beherrschen, wie ein Eroberer ein fremdes Volk beherrscht, wie jemand, der außerhalb der Natur steht – sondern daß wir mit Fleisch und Blut und Hirn ihr angehören und mitten in ihr stehn und daß unsre ganze Herrschaft über sie darin besteht, im Vorzug vor allen andern Geschöpfen ihre Gesetze erkennen und richtig anwenden zu können“ (*Dialektik der Natur*, MEW, Bd. 20, 453). Es scheint, als hätte es erst der Erfahrung einer existentiellen Bedrohung bedurft, um zu einem solchen Bewusstsein zu finden, das uns im Verlauf einer Geschichte, in der die Natur zwischen den Polen des Gottes und des Menschen aufgezehrt zu werden drohte, abhanden gekommen war. In dieser Erkenntnis freilich ist auch ein Stück Hoffnung verborgen.

Literatur

- Albus, Anita: Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei. München 1999.
- Bedin, Franca: Wie erkenne ich Chinesische Kunst? Augsburg 1995.

²⁷ Vgl. Thomas Metscher: Europa und die Gewalt. In: Norman Paech [u. a.] (Hg.): Völkerrecht und Machtpolitik. Hamburg 2004, S. 202 – 205.

- Bloch Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M. 1959.
- Bloch, Ernst: *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*. Frankfurt a. M. 1972.
- Cooper, Arthur (Hg.): *Li Po and Tu Fu*. Harmondsworth 1973.
- Burkhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Herrsching 1981.
- Dante, Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. 6 Bände, übers. von H. Gmelin. München 1988.
- Debon, Günther (Hg.): *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden. Eine Anthologie*. Heidelberg 1988.
- Dirlinger, Helga: *Bergbilder. Die Wahrnehmung alpiner Wildnis am Beispiel der englischen Gesellschaft 1700 – 1850*. Frankfurt a. M. 2000.
- Durant, Will: *Der ferne Osten und der Aufstieg Griechenlands. Kulturgeschichte der Menschheit, Band 2*. Frankfurt a. M. 1981.
- Eagleton, Terry: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart 1994.
- Ermacora, Beate (Hg.): *Desert und Transit. Katalog zur Ausstellung*. Kiel 2000.
- Fahr-Becker, Gabriele (Hg.): *Ostasiatische Kunst*. 2 Bände. Köln 1998.
- Fontein, Jan/Hempel, Rose (Hg.): *China, Korea, Japan*. Berlin 1985. (= *Propyläen Kunstgeschichte*, Band 20.).
- Frank, Hilmar: *Joseph Anton Koch. Der Schmadribachfall*. Frankfurt a. M. 1995.
- Glasenapp, Helmuth von: *Die nichtchristlichen Religionen*. Frankfurt a. M. 1957.
- Graham, Angus Charles (Hg.): *Poems of the Late T'Ang*. Harmondsworth 1965.
- Gundert, Wilhem [u. a.] (Hg.): *Lyrik des Ostens*. München 2004.
- Heidegger, Martin: *Holzwege*. Frankfurt a. M. 1950.
- Heidegger, Martin: *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen 1953.
- Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur*, 3 Bände. Leipzig 1899.
- Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*. München 2004.
- Heilermann von Heel, Wilhelm: „Der Bergsteiger Dante“. In: *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft XIV/1932*, S. 82 – 99.
- Hermann, Joachim: *Die Spuren des Prometheus*. Köln 1977.
- Holz, Hans Heinz: *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, 3 Bände. Bielefeld 1996/1997.
- Holz, Hans Heinz: *China im Kulturvergleich*. Köln 1994.
- Jomas, Wolfgang/Linsbauer, Valentine/Marx, Helga: *Die Produktivkräfte in der Geschichte 1*. Berlin 1969.
- Keiler, Peter: *Aneignung*. In: Sandkühler, Hans-Jörg (Hg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Band 1. Hamburg 1990, S. 118 – 128.
- Mann, Ulrich: *Überall ist Sinai. Die heiligen Berge der Menschheit*. Freiburg 1988.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Werke (MEW)*. Berlin 1970.
- Messner, Reinhold: „Der Gipfel des Selbstbetrugs. Kein Höhenrausch, kein Glücksgefühl – nur Müll: Der Mount Everest ist zum Konsumgut für jedermann verkommen“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 28/29. April 2001.
- Metscher, Thomas: *Studien zur Kulturtheorie, Ideologietheorie und Ästhetik. Kunst, Kultur, Humanität, Band II*. Fischerhude 1982.
- Metscher, Thomas: *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*. Wien 1992.
- Metscher, Thomas: *Klassik, Romantik und Aufklärung. Shakespeares Spiegel, Band II*. Hamburg 1998.
- Metscher, Thomas: *Mimesis*. Bielefeld 2001.
- Metscher, Thomas: *Europa und die Gewalt*. In: Paech, Nua [u. a.]: *Völkerrecht und Machtpolitik*. Hamburg 2004, S. 202 – 225.
- Metscher, Thomas: *Logos und Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 2011.
- Moritz, Ralf: *Die Philosophie im alten China*. Berlin 1990.
- Murphy, Gerhard: *Early Irish Lyrics. 8th – 12th Century*. Oxford 1970.
- O'Connor, Frank: *Kings, Lords and Commons. A Anthology from the Irish*. London 1962.
- Oppenheim, Roy: *Die Entdeckung der Alpen*. Frankfurt a. M. 1974.
- Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1963.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Bekenntnisse*. München 1981.
- Schlombs, Adele (Hg.): *China und die Hoffnung auf Glück. Katalog zur Ausstellung*. Köln 2000.
- Schmidt, Alfred: *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie der deutschen Spätromantik*. München 1984.
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei*. Darmstadt 1999.
- Schwarz, Ernst: *Die Weisheit des alten China. Mythos – Religion – Philosophie – Politik*. München 1994.
- Steingraber, Erich: *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*. München 1985.
- Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Dreizehnte Auflage. Frankfurt a. M. 1987.
- Tregear, Mary: *Chinese Art*. London 1997.
- Treptow, Elmar: *Die erhabene Natur. Entwurf einer ökologischen Ästhetik*. Würzburg 2001.
- Wagner, Friedrich A.: *Lob der Berge*. Heidelberg 1959.

MANUEL TRUMMER

Heimat Hinter(m)wald? Wald, Nationalpark und Grenze als Konstituenten regionaler Identität im Landkreis Freyung-Grafenau.

„Sitzen wir wie der Kater
vorm hintersten Loch in Bayern

und lauern ob eine kleine
graue Idylle herausspitzt und
wenn dann das Schwanzelr davon
herausschaut schnappen wir dann zu oder

entkommt uns die Heimat
noch einmal ins Loch“

Bernhard Setzwein¹

Bezeichnet ein Dichter seine eigene Heimat als „*hinterstes Loch in Bayern*“, lässt dies aufhorchen. Zwar mag die Meinung des Dichters kaum repräsentativ für die Gesamtbevölkerung des Bayerischen Waldes sein, doch zeichnet sich in jener ironischen Selbsteinschätzung tatsächlich ein Problemfeld ab, das in der Region zwischen Cham und Freyung entlang der deutsch-tschechischen Grenze latent spürbar ist. „*Das hinterste Loch in Bayern*“ – in der Tat scheint die geographische Lage des bayerischen Waldes, insbesondere des Landkreises Freyung-Grafenau nur wenig vorteilhaft zu sein. Direkt an der Grenze zu Tschechien gelegen, bildete der Wald zwischen 1945 und 1990, einer Zeit, die noch stark in den Köpfen der Bewohner präsent ist, den vermeintlich letzten Rest der westlichen Welt – ein narrativer Topos, der uns in zahlreichen Gesprächen mit ‚Waldlern‘ begegnete. Eine, durch die schwierigen topographischen Verhältnisse bedingte, vergleichsweise mangelhaft ausgebildete Infrastruktur und eine unterentwickelte Wirtschaft trugen zum (Selbst-)Bild vom entlegenen, rückständigen Bayerischen Wald bei.² Es scheint, das Stereotyp des ‚Hinterwäldlers‘ sei im Lauf der

Jahre mit einem gewissen Fatalismus akzeptiert worden. Doch welche Folgen hat eine so negative Selbsteinschätzung für das Heimatgefühl der Bewohner? Wird die Heimat Bayerischer Wald in den Köpfen der Leute wirklich zum „hintersten Loch in Bayern“ oder wie es Bernhard Setzwein und Karl Krieg in ihrem gleichnamigen Gedichtband formulieren, zu „Hinterbayern“? Es gilt zu hinterfragen, wo genau der Heimatbegriff der Menschen ansetzt, welche Faktoren die Gegend um Freyung und Grafenau trotz aller als widrig empfundenen Umstände zur Heimat werden lassen könnten.

Wie im Titel angedeutet wird, muss noch ein drittes Problem untersucht werden. In Folge der politischen Wende zu Beginn der 1990er Jahre sowie der EU-Osterweiterung vom 1. Mai 2004 rückte der vermeintlich am Rande Europas gelegene Landstrich schlagartig ins Zentrum Europas.³ Die Heimat „Hinterwald“ könnte durch die Lösung von der bisher herrschenden Westfixierung eine Aufwertung erfahren und „hinterm Wald“, nach Tschechien hin erweitert werden. Eine rasche Kontaktaufnahme und Verbindung mit der Gegend östlich der Grenze scheint umso mehr denkbar, als dass „*die alte Heimat Böhmerwald*“ noch stark in den Köpfen der Bewohner präsent ist. Es muss also auch untersucht werden, welche Folgen die Öffnung nach Osten hin für die Identität der Region hat. Tritt ein Wandel im Bewusstsein der Bevölkerung ein – vom Hinterwald zum Herzen Europas – oder endet die Heimat nach wie vor an der Grenze?

Der vorliegende Text bündelt Ergebnisse eines studentischen Feldforschungsprojektes im Landkreis Freyung-Grafenau im Sommersemester 2003. Im Rahmen einer einwöchigen Exkursion des Lehrstuhls für Vergleichende Kulturwissenschaft der

¹ Karl Krieg/Bernhard Setzwein (Hg.): *HinterBayern*. Viechtach 1996, S. 6.

² Der narrative Topos des Naturdeterminismus charakterlicher Eigenschaften einer Bevölkerung ist als Erbe der geographisch-ethnographischen Schulen des 19. Jahrhunderts ebenso in anderen Berg- und Waldregionen Europas auch im 21. Jahrhundert noch immer zu beobachten. Dazu vgl. Reinhard Johler: *Wald, Kultur, Nation: Ein deutsch-italienischer Vergleich*. In: Albrecht Lehmann/Klaus Schriewer (Hg.): *Der Wald – Ein deutscher Mythos?* Berlin/Hamburg 2000, S. 90–92.

³ Vgl. Daniel Drascek: *Ostbayern im kulturellen Transformationsprozess. Von der Grenzregion zum Osten Europas zur Region in der Mitte Europas*. In: Helmut Groschwitz (Hg.): *Ostbayern. Ein Begriff in der Diskussion*. Regensburg 2008, S. 47–63; Vgl. Katharina Eisch-Angus: *3 x Grenze. Grenze und Erfahrung im deutsch-tschechischen Forschungsfeld*. In: Thomas Hengartner/Johannes Moser (Hg.): *Grenzen und Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzbeziehungen*. 35. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Dresden 2005. Leipzig 2006 (= *Schriften zur sächsischen Geschichte und Landeskunde* 17), S. 239–253; Vgl. Katharina Eisch: *Grenze. Eine Ethnographie des bayerisch-böhmischen Grenzraums*. München 1996 (= *Bayerische Schriften für Volkskunde* 5).

Universität Regensburg untersuchte eine Gruppe von 30 Studierenden – größtenteils auf der Grundlage qualitativer Interviews und teilnehmender Beobachtung – die narrativen Selbstbilder der Bevölkerung. Besondere Aufmerksamkeit galt dabei der Bedeutung des Waldes und des Nationalparks für die regionalen Identitäten. Die folgenden Aussagen sind daher stets im Kontext der Situation ihres Entstehungszeitraumes vor knapp zehn Jahren zu lesen und vor dem Hintergrund der damaligen, teils erbittert ausgetragenen Konflikte zwischen Gegnern des Nationalparks und seinen Befürwortern⁴ zu verstehen. Wenngleich die Aktualität des Textes in Folge der raschen Entwicklungen in der Region in den letzten Jahren sicher relativiert werden muss, kann er dennoch als wertvolle und spannende Mentalitätsstudie aus einer bewegten, noch nicht lange zurückliegenden Zeit gewinnbringend verwendet werden.

Leben in „Bayerisch Kongo“ – Der Umgang mit dem Stereotyp

Der Begriff ‚Heimat‘ als narrativer Leittopos regionaler Selbstbilder stellt ein komplexes Amalgam kollektiver und individueller Wertzuschreibungen dar. Der Begriff durchkreuzt sowohl objektive, ‚harte‘ Bedeutungsebenen wie Geographie oder Topographie, als auch subjektiv geprägte, wie Tradition, persönliche Beziehungen oder Erinnerungen. Auf diese Weise entsteht eine mehrdimensionale Lebenswirklichkeit, die von den Bewohnern sowohl individuell wie kollektiv interpretiert und symbolisch aufgeladen wird, die gleichermaßen über realen wie utopischen Charakter verfügt.⁵

Das so konstruierte Bedeutungsgefüge ‚Heimat‘ verhält sich dabei keineswegs statisch, sondern zeigt sich äußeren Einflüssen gegenüber sehr sensibel. So berichteten im Vorfeld des Projektes verschiedene Male Gewährspersonen von der Erfahrung, Bewohner des Landkreises Freyung-Grafenau würden in der Fremde, nach ihrer Herkunft gefragt, nur ungern den exakten Heimatort nennen, und stattdessen vage Beschreibungen wie „bei Deggendorf“ oder „in der Nähe von Passau“ äußern. Der

Grund dafür sei eben jenes dynamische Heimatempfinden, welches in Folge eines äußeren Einflusses, in diesem Fall des Stereotyps des ‚Hinterwäldlers‘ eine Wandlung erfährt. Es gilt also zu hinterfragen, welche Konsequenzen das stereotype Fremdbild vom ‚Waldler‘ für dessen eigenes Heimatbewusstsein hat. Wurde ein Freyung-Grafenauer im Interview direkt mit dem Stereotyp konfrontiert, seine Heimat sei rückständig, und die Bevölkerung hinterwäldlerisch, ähnelten sich die Reaktionen sehr:

„Kenn i! Kenn i ganz stoark! Also, i hab am Flughafen in München g’orbad und da war, wie soll i des sog’n, a Afrikaner, der war da aa beschäftigt bei einer Spedition, mit dem hab i häufiger zu tun g’habt, und der sogt dann zu mir im tiefsten Bayerisch: ‚Ja des is ja der bayerische Kongo!‘ Also, des is in München sehr verbreitet, des is aber aa im Rest Deutschlands sehr verbreitet. Allerdings is auch da so, die moana wirklich, wir haben kein Strom, oder wir leben teilweis’ wirklich no mit Kerzen und mit Holz.“⁶

Eine etwa 45 Jahre alte Geschäftsinhaberin aus Freyung antwortete auf die Frage, ob sie das Hinterwäldlerklischee ärgern würde, oder ob sie ihm gleichgültig gegenüberstünde:

„Weder noch. Es ärgert mich nicht und gleich ist es mir auch nicht. Und im Endeffekt stimmt es natürlich nicht. Wir ham ja hier alles, also ich leb hiatzt seit zwanzig Jahren hier in Freyung. Sei es kulturell oder sportlich, kann man hier viel unternehmen. [Betont fröhlich] Und ich find’s hier toll!“

Ein etwa 27-jähriger Sportfachverkäufer aus Freyung auf die gleiche Frage:

[sofortige Antwort, aber betont gelassen] „Na, mi ärgert des jetz in keinster Weise. I moan, mir san mit Sicherheit ned hinterwäldlerisch. So is unsere Region vielleicht a wenig a Exot, dann wird ma vielleicht a mal wieder mehr als Geheimtipp verstanden werden. [...] Wir san glaub i, wos i woass, vom Durchschnitt, von de Schulnoten, da schneid’ ja Niederbayern gar ned so schlecht ab. Aber wos ‚hinterwäldlerisch‘, wos des eigentlich überhaupt is, des kann i aa ned sog’n.“

Ein etwa 45-jähriger Gastwirt aus Freyung, Mitglied im Stadtrat der Gemeinde, meinte zum Klischee:

„Also des erkenn i eigentlich überhaupt ned – hinterwäldlerisch. Weil ich hab da selber Abitur g’macht und meine zwei Töchter gehen auch auf’s Gymnasium. Ich war damals auch – des gehört eigentlich nicht hierher – beim Bundeswettbewerb für

⁴ Die Ergebnisse einer Studie des Lehrstuhls für Wald- und Umweltpolitik der TU München zur Akzeptanz des Nationalparks in der Region liegen vor in: Robert Liebecke/Klaus Wägener/Michael Suda: Nationalparks im Spannungsfeld zwischen Prozessschutz, traditionellen Werten und Tourismus – Das Beispiel Nationalpark Bayerischer Wald. In: Jahrbuch des Vereins zum Schutz der Bergwelt 2008, S. 125 – 138, und in: Dies.: Akzeptanzforschung zu Nationalparks – Ein empirisches Beispiel aus dem Nationalpark Bayerischer Wald. In: Natur und Landschaft 11/2009, S. 502 – 508. Ferner als Zeitdokument: Waldwildnis.de. Homepage der Nationalparkgegner (<http://www.waldwildnis.de/cd/nationalpark/contranp/index.htm>). Besucht am 23.3.2011, 10:44 Uhr.

⁵ Vgl. Hanns-Seidel-Stiftung e.V.: Generationenstudie 2009. Heimatgefühl und Leben in Bayern. Generationenspezifische und regionale Unterschiede von Einstellungen zu Politik und Heimat. Ergebnisse einer repräsentativen Nachfolgeuntersuchung zur Generationenstudie 2003. München 2009 (= Politische Studien, Sonderausgabe Oktober 2009), S. 16 – 42; Vgl. Konrad Köstlin: Heimat denken. Zeitschichten und Perspektiven. In: Manfred Seifert (Hg.): Zwischen Emotion und Kalkül. ‚Heimat‘ als Argument im Prozess der Moderne. Leipzig 2010 (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 35), S. 23 – 40; Gottfried Korff: Folklorismus und Regionalismus. Eine Skizze zum Problem der kulturellen Kompensation ökonomischer Rückständigkeit. In: Konrad Köstlin/Hermann Bausinger (Hg.): Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. Kiel 1980, S. 39 – 52.

⁶ Frage an eine etwa 40-jährige Metzgereiverkäuferin in Grafenau, ob ihr das Klischee des „Hinterwäldlers“ aus dem Bayerischen Wald bekannt sei.

Mathematik dabei und mir haben guad abgeschnitten [lacht]. Im Vergleich zu andere woass i also, dass des ned stimmt. Ich war aa a paar Jahre in München, i hob aa studiert und ich woass den prozentualen Anteil, die a Abitur ham, die a abgeschlossenes Studium ham, und da warn mir aa scho immer guad dabei. Wir san recht traditions- und heimatverbunden, und des wird vielleicht als hinterwälderisch ausgelegt.“

Es wird deutlich, dass die Stereotypisierung „Bayerischer Wald = Hinterwald“ – sofern sie von außen erfolgt – entschieden abgelehnt wird. Die Einwohner empfinden sich selbst, wenn mit dem Klischee konfrontiert, keineswegs als rückständig und begründen dies insbesondere mit persönlichen Leistungen, wie der erfolgreichen Teilnahme an einem Mathematik-Wettbewerb oder dem Bildungsstand der Region, zu dessen Beweis Statistiken bemüht werden. Das Klischee ‚Hinterwälder‘ wird in erster Linie auf die Intelligenz und die geistigen Fähigkeiten bezogen. Doch auch das kulturelle und sportliche Angebot im Landkreis dient als Argument gegen das Stereotyp.

Eine andere Strategie dem Stereotyp zu begegnen, ist der relativierende Hinweis, dass es früher wohl tatsächlich so war, aber die von außen herangetragenen Vorurteile heute nicht mehr der Wahrheit entsprechen. Eine etwa 50-jährige Verkäuferin aus Grafenau konstatiert repräsentativ für eine ganze Reihe ähnlicher Antworten:

„Ja, des hamma früher sicher g’habt, und des war aa sehr stimmig, des hat aa g’stimmt. I woass selber nur, in die 55er, in die 60er-Jahr, da war’n ja die Dörfer alle no ohne Teerstraß, ohne Telefon, also da hat’s vielleicht a mal a paar Leid geben, die a Auto g’habt ham. [...] Aber sicher war’ma rückständig, I moan, da Bayerische Wald war immer scho arm, des war immer scho so.“

Die sehr schnellen und teils emotionalen Antworten der Befragten machen überdies deutlich, dass das Stereotyp stark im Bewusstsein der Bevölkerung präsent ist. Durch den offensiven Umgang mit dem Stereotyp und seiner einheitlichen Ablehnung durch die Freyung-Grafenauer scheint der Einfluss der von außen herangetragenen Vorurteile auf die regionale Identität zunächst nur begrenzt zu sein. Wie sich aber in der letzten Interviewpassage zeigt, existiert in Teilen der Bevölkerung dennoch ein unterschwelliges Bewusstsein, die eigene Heimat sei anderen Gegenden gegenüber benachteiligt: „da Bayerische Wald war immer scho arm“. Auch in anderen Interviews trat diese pessimistische Selbsteinschätzung deutlich zu Tage. So meint Herr Reimeier, Kreisheimatpfleger in Freyung-Grafenau, über die Oberbayern: „Ich hab des bewundert, den Stolz, den die zoag’n. Des Selbstbewusstsein, des die hab’n, des wo mir nie g’habt hab’n.“ Oder die Metzgereiverkäuferin aus Grafenau: „Mir han halt der letzte Zipfel in Grafenau. Ganz im Südosten. Freyung-Grafenau is halt wirklich der letzte Zipfel von ganz Deutschland.“

Die Aussagen führen zu einer paradoxen Situation. Während Stereotypisierungen von außen entschieden zurückgewiesen und teils argumentativ dekonstruiert werden, existiert in den Köpfen der Bevölkerung ein eigenes Gefühl der Benachteiligung und Rückständigkeit. Die Stigmatisierung von außen wird stolz zurückgewiesen, um sich wiederum selbst als „letzten Zipfel von Deutschland“ oder wie eingangs erwähnt „HinterBayern“ zu bezeichnen. Schuldtragende sind in den Augen der Befragten in erster Linie Politik und Wirtschaft, welche die strukturschwache Region nicht ausreichend unterstützen und im Stich lassen würden. Die pessimistische Selbsteinschätzung der Bevölkerung wird besonders deutlich, wenn der Vergleich mit anderen Regionen, wie dem vermeintlich bevorteilten Oberbayern, oder dem als wohlhabend wahrgenommenen Gäuboden gezogen wird. Die historischen Gründe für die natürliche Struktur-schwäche der Region liegen dabei nach Ansicht der Bevölkerung in der geographischen Lage an der Grenze zu Tschechien, aber vor allem in der topographischen Situation des infrastrukturell schwierig zu erschließenden und ökonomisch einseitig orientierten Waldgebirges.

„Es rauschen die Wälder am Lusenhang ...“ – Der Wald als Heimat?

Das latente Bewusstsein, die Grenzsituation zu Tschechien und vor allem der Wald hätten Schuld an der Rückständigkeit der Region, legen die Annahme nahe, dass sowohl Grenze, als auch Wald durch ihre negativen Konnotationen nur eine geringe Rolle im Identitätsbildungsprozess der Freyung-Grafenauer spielen. Es muss folglich hinterfragt werden, welche Faktoren stattdessen für das Heimatempfinden und die regionale Identität des Landkreises von Bedeutung sind. Auf die Frage, was für sie ‚Heimat‘ ausmache, erhielten wir von einer ehemaligen Postangestellten folgende Antwort: „Der Wald. Der Bayerische Wald. Des Gebiet um St. Oswald und Grafenau. Des Gebiet rum is meine Heimat. Des bleibt aa mei Heimat. Und i bin froh, dass i ned weida weg kemma bin, dass i mi da hab niederlass’n hob kinna.“

Ein etwa 17-jähriger Schüler aus Freyung entgegnet auf die Frage, was das Wichtige an seiner Heimat wäre: „Die Menschen, mit denen i do beieinander bin. Dann überhaupt die ganze Umgebung, viele Wälder. I fühl mi einfach wohl da.“ Eine etwa 40-jährige Grafenauerin dazu: „Alles, also as Leben, die Leute und natürlich die Landschaft vor allem.“ Ein etwa 27-jähriger Sportverkäufer aus Freyung antwortete auf die Frage, was Heimat für ihn besonders ausmache:

„Also für mich is Heimat der ständige Bekanntenkreis, den man um sich hat. Des is a mal a ganz wichtiger Bereich. Bei uns zu Hause gib’ts kei Zäune, da is die Nachbarschaft in so einer ländlichen Region eben lückenlos. Also ich geh’ in a andere Küche ei, wie bei mir zu Hause, schau in Ofen ei, was da zu Essen geben

hat, wie bei mir zu Hause. Des is Heimat, also, dass ma sich nicht jetzt geniert, wenn ma in a andere Tür reingeh.“

In den Antworten kristallisieren sich zwei Aussagen deutlich heraus. Wie erwartet, ist zum einen der Bekanntenkreis, das vertraute persönliche Umfeld von großer Bedeutung für das Heimatgefühl der „Waldler“. Der zweite Punkt hingegen überrascht: Der Wald wird zum zentralen Element im Heimatempfinden der Bevölkerung erhoben. Obwohl er für das Stereotyp des Hinterwäldlers von entscheidender Bedeutung ist, erfährt der Wald im Bereich der lokalen Identität eine Aufwertung zum konstituierenden Aspekt von ‚Heimat‘ in der Region. Es findet eine völlige Umkehrung der kulturellen Wertigkeiten statt. Ist der Wald unter topographischen Aspekten eindeutig mit negativen Konnotationen versehen, wird er an anderer Stelle zum Garant für Lebensqualität und ‚Heimat‘. Die Möglichkeit, in fremde Töpfe zu gucken oder die Türe unversperrt zu lassen, wird zur Besonderheit der Gegend, die sie gegenüber dichter bevölkerten Regionen einzigartig macht.

Die durch den Wald bedingte Abgelegenheit wird nicht lediglich akzeptiert, sondern ins Positive umgedeutet zu Natürlichkeit, Unkompliziertheit und Idylle. Vor allem gegenüber den großen Städten sieht man sich dabei im Vorteil. Ein 70-jähriger ehemaliger Feuerwehrmann in Freyung meint dazu: „Wir haben hiatzt ned so an großen Hast hiatzt wie andere Städte oder andere Gegenden. Wenn ma hiatzt Oberbayern betrachtet oder andere Gegenden, is scho hart wor’n, des is scho überfüllt.“ Ein 17-jähriger Schüler in Freyung entgegnet: „Also, i find’s halt besser als in der Großstadt, weil die Leute ganz anders sind. [...] Aber so, Natur – super da, Luft is super. Also es is, find i, optimal.“ Eine etwa 45-jährige Verkäuferin aus Freyung sieht die Region ebenfalls im Vorteil gegenüber den Metropolen: „Ich denke, dass wir hier eine andere Lebensqualität haben, als an anderen Orten, sprich auch: in größeren Städten. [...] Es ist weniger Hektik, und ich sog hiatzt mal den Ausdruck: die Welt na eher in Ordnung.“ Die Argumentation folgt dabei ähnlichen narrativen Unterscheidungen zwischen den Sphären ‚Natur‘ und ‚Stadt‘, wie sie auch Klaus Schriewer in Gesprächen mit Einwohnern des Harz ausmachen konnte.⁷ Indem charakteristische Aspekte von Wald und Stadt kontrastierend gegenübergestellt werden, erfolgt eine Erhöhung des Ersteren als idyllischem, sicherem, von familiären Strukturen geformtem Raum zum Symbol für ‚Natur‘, während Letztere als Spiegelbild einer nachindus-

triellen Entfremdung des Menschen von seiner natürlichen Umwelt artikuliert wird.⁸

Ein anderes Beispiel für diese Transformation der kulturellen Wertigkeiten des Waldes ist im Bereich der Ökonomie der Gegend zu finden. Die Bevölkerung hat im Lauf der Jahre erkannt und akzeptiert, dass der Wald ein Mitgrund für die wirtschaftlich ungünstige Situation ist. Durch die natürlichen Gegebenheiten des Mittelgebirges ist es schwierig, eine geeignete Infrastruktur zu schaffen, welche die Gegend für Großindustrie oder überregionale Konzerne attraktiv machen könnte. Die Folge ist ein Mangel an Arbeits- und Ausbildungsplätzen, was Abwanderungsbewegungen in Richtung ökonomisch und infrastrukturell höher entwickelter Regionen nach sich zieht. In der Vergangenheit stellte vor allem der Gäuboden das Auffangbecken für Arbeiter aus dem Bayerischen Wald dar, heute sind es die großen Städte mit ihren Universitäten und internationalen Großbetrieben. Trotz dieser negativen Aspekte, erfährt auch hier der Wald eine kulturelle Aufwertung, um so zu einem Lebensraum zu werden, der die Möglichkeit einer positiven Identifikation bietet. Diese Aufwertung erfolgt, indem die waldbedingten Probleme in den Hintergrund und aus dem Bewusstsein gedrängt werden oder eine Umdeutung erfahren.⁹

Die historische Abhängigkeit der traditionellen lokalen Wirtschaft von den natürlichen Ressourcen des Waldes und die damit verbundene (Zwangs-)Fixierung auf den handwerklichen Sektor wird in den Köpfen der Freyung-Grafenauer zu einer Besonderheit, die dem Landkreis im Vergleich zu strukturell überlegenen Regionen, die Möglichkeit einer Aufwertung bietet. So betonten die Bewohner im Gespräch, wenn nach einer Selbstbeschreibung gefragt, stets das durch den Wald bedingte besondere handwerkliche Geschick der Menschen der Region. Der Wald, der zum einen wirtschaftliche Limitierung nach sich zieht, ist zum anderen auch der Grund für eine außergewöhnliche Begabung, von welcher der Landkreis im Vergleich zu anderen Gegenden profitiert. Die positive Umdeutung des Handwerks äußerte sich hierbei nicht nur in der Betonung der eigenen Fähigkeiten und der durch die harte körperliche Arbeit bedingten Leistungsbereitschaft, sondern auch in der Wertschätzung des Rohstoffes selbst, der wie stolz erwähnt wurde, Geigenbauer aus ganz Europa anlockte, die aus dem Freyung-Grafenauer Holz berühmte Meisterviolinen anfertigten. Historische Formen der Waldnutzung und einstmaliges traditionelles Handwerk führen zu einer positiven Umdeutung

⁷ Vgl. Klaus Schriewer: Aspekte des Naturbewusstseins. Zur Differenzierung des „Syndroms Deutscher Wald“. In: Albrecht Lehmann/Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos? Berlin/Hamburg 2000, S. 71 – 73; Gudrun Schwibbe: „... so liegt die schönste Landschaft vor den Augen ausgebreitet ...“. Zur kulturellen Konstruktion von Stadt und Natur in historischen Wahrnehmungen. In: Rolf-Wilhelm Brednich/Annette Schneider/Ute Werner (Hg.): Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt. Münster/New York/München/Berlin 2001 (= Tagungsband 32. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Halle vom 27.9. bis 1.10.1999), S. 443 – 454.

⁸ Vgl. Orvar Löfgren: Natur, Tiere und Moral. Zur Entwicklung der bürgerlichen Naturauffassung. In: Utz Jeggle/Gottfried Korff/Martin Scharfe/Bernd-Jürgen Warneken (Hg.): Volkskultur in der Moderne. Tübingen 1986, S. 122 – 144. Zur Gleichsetzung von ‚Wald‘ und ‚Natur‘ vgl. auch Albrecht Lehmann: Wald als „Lebensstichwort“. Zur biographischen Bedeutung der Landschaft, des Naturerlebnisses und des Naturbewußtseins. In: BIOS 9/1996 Heft 2, S. 143 – 154.

⁹ Eine ähnliche Politik der kulturellen Umdeutung von ‚Wald‘ hat Leea Virtanen am Beispiel der finnischen Landschaft nachgezeichnet. Vgl. Leea Virtanen: The Northern Forest – Friend or Foe? In: Ethnologia Scandinavica 28/1998, S. 42 – 47.

des Waldbildes.¹⁰ Mit dem Soziologen Hans-Paul Bahrdr ist damit auch für Freyung-Grafenau zu konstatieren, der Wald sei „ein reichhaltiges Geflecht von Erinnerungen an Erlebnisse, von Wissensbeständen, Anmutungsqualitäten, [...] Fertigkeiten“¹¹.



Abb. 1 Scheune im Freilichtmuseum Finsterau. Die durch den Wald bedingte Strukturschwäche der Region wird von der Bevölkerung umgedeutet zur Grundlage für ihre hohe Leistungsbereitschaft und ihr handwerkliches Geschick.

(Foto: Verfasser)

Es wird deutlich, dass die Nachteile und vielleicht auch das Minderwertigkeitsgefühl gegenüber vermeintlich bevorzugten Regionen wie Oberbayern oder dem Gäuboden durch den Wald ausgeglichen werden. Dem Wald kommt eine kathartische Wirkung zu, die das Gefühl der Benachteiligung in den Köpfen der Bevölkerung des Landkreises Freyung-Grafenau abmindert und so gleichzeitig ein neues, höheres Selbstwertgefühl schafft, das den Bewohnern eine positive Identifikation mit ihrer Heimat ermöglicht. Dies tritt bereits in der Selbstbezeichnung ‚Waldler‘ zu Tage. Diese Bezeichnung, die von Außenstehenden, leicht mit Rückständigkeit oder eben, „Hinterwäldler“ assoziiert werden kann, wird von den Freyung-Grafenauern affirmativ verwendet. Die heimatbildende Kraft des Waldes ist so groß, dass mögliche negative Vorurteile, die sich aus der Benutzung der Bezeichnung ‚Waldler‘, was ja eigentlich nichts anderes als ‚Waldbewohner‘ bedeutet, bereitwillig in Kauf genommen werden. Die eingangs erwähnten negativen Auswirkungen des Waldes auf Image, Wirtschaft und Mentalität der Region werden dabei ebenso ausgeblendet wie historische Probleme der alltäglichen Waldnutzung, etwa der Kampf um das Recht auf Holzentnahme oder von der Obrigkeit repressiv durchgesetzte Jagdregularien.

Am offensichtlichsten wird das Bewusstsein „Wald = Heimat“ in der äußerst intensiv und emotional geführten Debatte um

den Nationalpark Bayerischer Wald. Umstritten ist vor allem das Konzept „Natur Natur sein lassen“, welches eine natürliche Entwicklung des Waldes ohne Eingriffe seitens des Menschen vorsieht. Teil des Konzeptes ist es Waldschäden, wie etwa Borkenkäferbefall als natürliche, zyklisch auftretende Erscheinungen zu verstehen und konsequenterweise nicht zu bekämpfen. Die Folgen sind weitreichende Flächen scheinbar toten Waldes. Die walddah lebende Bevölkerung des Landkreises nimmt diese ‚toten‘ Flächen unmittelbar und vor dem eigenen Erfahrungshorizont eines ehemals ‚gesunden‘ grünen Waldes wahr.¹² Die Diskrepanz zwischen den Aussagen von Nationalpark und subjektivem erfahrungsgelitetem Empfinden über den Soll- und Ist-Zustand des Waldes führt in der Folge zu starken Irritationen. Trotz vielfältiger Vermittlungsbemühungen seitens der Nationalparkverwaltung wird daher das Konzept von einem Teil der Bevölkerung nicht akzeptiert und partiell sogar in handgreiflicher Form bekämpft. Förstern gegenüber geäußerte Drohungen oder diverse Attacken auf Fahrzeuge der Nationalparkverwaltung zeigen deutlich, wie sehr die Gemüter der Freyung-Grafenauer von den toten Waldgebieten bewegt werden. Herr Reimeier, Heimatpfleger des Landkreises, berichtet etwa: „Ich mog den Umbruch und den Wandel da erleben, und des alles öffentlich publizieren. Do hob i scha Morddrohungen krieg, und Vaterlandsverräter und alles.“

Der Grund für diese extremen Anfeindungen, die bis in den Bereich der Körperverletzung reichen, liegt in der Angst der Bevölkerung vor einem Verlust regionaler Identität. Die Rolle des Bayerischen Waldes für das Heimatgefühl ist so bedeutend, dass die Bewohner des Landkreises im sterbenden Wald auch ihre Heimat¹³ sowie das positiv bewertete traditionelle Waldhandwerk sterben sehen. Die Nationalparkverwaltung wird zum Angreifer auf das gewohnte Lebensumfeld Wald, das nicht mehr ausschließlich als Schauplatz „symbolischer Kriege“¹⁴ dient, wie Konrad Köstlin die historisch stets virulenten Auseinandersetzungen um Deutung und Nutzung des Waldes nennt, sondern vereinzelt auch physisch bekämpft wird. Ein Problem bildet überdies, dass die Nationalparkverwaltung als staatliches Organ von den Bewohnern als übermächtig empfunden wird, was einen gewissen Fatalismus zur Folge hat. Aus dieser Resignation entsteht ein zynischer Umgang mit dem Nationalpark. Das Lied „Es rauschen die Wälder am Lusenhang“, einst inoffizielle

¹² Zum unmittelbaren, geschärften Waldbewusstsein ‚waldnaher‘ Lebenswelten am Beispiel des Harz sowie des Osnabrücker Landes und daraus resultierender Deutungs- und Kompetenzkonflikte zwischen Laien und Experten vgl. Albrecht Lehmann: Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald. Hamburg 1999, S. 281 – 285.

¹³ Der zerstörte Wald als Metapher eines zerstörten Deutschland stellt dabei kein dem Bayerischen Wald eigenes Motiv dar. Die deutsche Kunst und Populärkultur der Nachkriegszeit ist voll von Referenzen, die im verlorenen Grün des lebendigen Waldes Entfremdung, Tod und Heimatverlust symbolisieren. Erinnert sei etwa an Joseph Beuys' Installation „7000 Eichen“ (1982). Zur populärkulturellen und künstlerischen Verarbeitung von ‚Heimat‘ in Waldbildern vgl. Hans Dickel: Zerstörte Heimat – Wald-Motive in der deutschen Nachkriegskunst. In: Albrecht Lehmann/Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos? Berlin/Hamburg 2000, S. 177 – 196.

¹⁴ Konrad Köstlin: Der ethnisierte Wald. In: Albrecht Lehmann/Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos? Berlin/Hamburg 2000, S. 57.

¹⁰ Vgl. Bernward Selter: Historische Waldnutzungen und ihr Einfluß auf Naturvorstellungen und Wald-Leitbilder. In: Albrecht Lehmann/Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos? Berlin/Hamburg 2000, S. 157 – 176.

¹¹ Hans-Paul Bahrdr: Umwelterfahrung. München 1974, S. 70.

Hymne der Region, ist für die Bevölkerung heute nur noch eine Farce. Herr Reimeier: „Da wird dann g'lacht dabei, hämisch g'lacht, und dann wird auf die einzelnen Personen, die des verursacht ham, haben sollen, gedeutet und g'lacht.“



Abb. 2 Es rausch(t)en die Wälder am Lusenhang... (Foto: Verfasser)

Aus dieser Angst um die Heimat, die sogar Straftaten als Mittel der Verteidigung legitimiert, entsteht eine starre Blockadehaltung, die den Kontakt zwischen Nationalparkgegnern und -befürwortern massiv erschwert. Auf das Problem der Vermittlung des Konzeptes angesprochen, meint Herr Reimeier:

„Des kann ma a so dem Normalverbraucher da herin ganz schlecht vermitteln. Des muss ma dem mit anderen Worten sog'n und den muss ma mitnehma und hinführen, weil ja da Begriff Heimat ganz stoark mit einspielt. Grad mit so sterbendem Wald. [...] Der Waldler is einfach der, der in dem Gebiet da wohnt. Und da Woid is sei Hoamat. Und da gibt's Unmengen von Liadern, wo da Woid und die Hoamat oans san. Und für den stirbt a Stück Heimat. Und zwar die gewohnte Heimat, die er einfach so kennt.“

Böhmer- oder Bayerwald – Grenzen der Heimat

Wie sich zeigt, erfährt der Wald nicht nur eine Gleichsetzung mit ‚Natur‘, sondern auch mit ‚Heimat‘. Aufgrund seines grenzüberschreitenden Charakters stellt sich folglich die Frage, ob mit

dem Wald auch die Heimat hinter der deutsch-tschechischen Grenze ihre Fortsetzung findet. Dies ist umso mehr plausibel, als dass die kulturellen Gemeinsamkeiten von ‚Waldlern‘ dies- und jenseits der Grenze nach wie vor im Bewusstsein der Bevölkerung präsent zu sein scheinen. Herr Reimeier: „Ursprünglich war des Böhmerwald, und des war ein Gebiet. Der Menschen-schlag is der gleiche. Wahrscheinst naturgeprägt.“ Frage: Für Sie gibt es also keine kulturelle Grenze? „Bis Winterberg, Prachatitz, diese Gegend nicht. Dann schon. Des war des gemeinsame Gebiet, der Böhmerwald. Mir war ma ja Böhmerwald früher.“

Auch Herr Dr. Ortmeier, Leiter des Freilichtmuseums Finsterau, vertritt eine ähnliche Auffassung: „Die kulturelle Grenze ist nur gering da, denn die kulturelle Gemeinsamkeit ist ja so massiv, dass wir drüben und herüber, abgesehen von dem Intermezzo des Kommunismus, eine sehr ähnliche Kultur besitzen.“ Die Berufung auf eine gemeinsame Vergangenheit scheint tatsächlich eine eventuell bestehende kulturelle Grenze in den Hintergrund treten zu lassen. Der Wald könnte so zum verbindenden Element werden. Er könnte nicht nur den Heimatbegriff der Freyung-Grafenauer mit seiner bestehenden Westfixierung nach Osten hin erweitern, sondern auch eine Aufwertung des Landkreises bewirken, indem er das Bewusstsein festigt, dass die Region in Folge der politischen Wende der 1990er-Jahre vom Rand ins Zentrum Europas gerückt ist. Der Wald als Brücke zu einem neuen selbstbewussteren Denken einschließlich einer Heimat nicht nur im, sondern auch hinter dem Wald? Ausgehend von diesen Überlegungen erscheinen die Antworten der Interviewten auf die Frage, ob sie sich vorstellen könnten in Tschechien zu leben, überraschend eindeutig.



Abb. 3 „Gartenzwergverkauf“ an der tschechisch-deutschen Grenze. Das Interesse der Bevölkerung an ihrem östlichen Nachbarn ist meist noch recht beschränkt. (Foto: Verfasser)

Eine etwa 50-jährige Modeverkäuferin aus Grafenau entgegnet: „[sofortige Antwort] Nein! Na! Furchtbar! Oh, [sehr emotio-

nal] diese furchtbaren Industriedörfer, diese Kolchosen, alles verrostet. Wir krieg'n da Depressionen. Da mog i gar ned umme fahr'n... grauslig.“ Eine etwa 45-jährige Verkäuferin in Freyung antwortet: „[sofortige Antwort, lachend] Also die Frage...da hab i mir überhaupt no koane Gedanken g'macht. Des kann i hiatz ehrlich verneinen! Weil der Gedanke war mir goa ned kemma. I hob mei Haus hier, hier wohn ich, mehr brauch i ned.“ Die Antworten fallen nicht nur sehr deutlich aus, auch die spontane, emotionale Reaktion der Befragten zeigt sofort, dass die Heimat auch über zehn Jahre nach der politischen Wende an der Grenze endet. Die Ablehnung ist offensichtlich noch immer von Vorurteilen geprägt, welche den positiven wirtschaftlichen und landschaftlichen Entwicklungsprozess der letzten Jahre vergessen lassen. Ein Umzug nach Tschechien hätte Depressionen zur Folge, allein die Idee, die Gegend diesseits der Grenze dauerhaft zu verlassen, scheint so absurd, dass die Befragte ein Lachen nicht unterdrücken kann. Es ist einzuräumen, dass ein Umzug in ein fremdes Land nicht nur mit einem erheblichen logistischen Aufwand, sondern auch mit diversen anderen Barrieren wie Sprache oder bürokratischen Hürden verbunden ist. Doch dies allein kann nicht der Grund für die starke Ablehnung des Grenzübertritts sein. Seine Heimat zu vergrößern muss nicht unbedingt mit einem Umzug verbunden sein, sondern kann auch lediglich mit einer Erweiterung des gewohnten individuellen Aktionsradius sein, der vorher, durch die Grenze bedingt, auf den Westen beschränkt war. Doch auch hier fielen die Antworten ähnlich unmissverständlich aus. Ein 17-jähriger Schüler aus Freyung antwortet auf die Frage, ob er Kontakt nach Tschechien habe: „[schnell und sehr überzeugt] Na, überhaupt nix! [...] Also i kenn aa keine Freunde, die do Kontakte ham.“ Eine etwa 45-jährige Verkäuferin aus Freyung meint: „Man könnte rüberfahr'n, aber ich persönlich bin ned oft in Tschechien, weil wir hier ja alles haben, was wir brauchen.“ Ein etwa 40-jähriger Gastwirt aus Freyung zeigt sich skeptisch:

„Also wenn Sie hiatz auf die Grenzöffnung am 1. Mai 2004 anspielen, wenn die Grenze geöffnet wird, des is trotzdem a anderer Abschnitt. Also i empfind die Tschechen dann ned glei als Europäer. I moan uns han's willkommen, weil i muass a sog'n, ich hab ja a G'schäft, des sehn's eh. Wir haben viele Besucher,

viele Gäste und wir haben a viele Arbeitnehmer. Ich selber ned, aber Kollegen haben Tschechen beschäftigt, aber so zur Heimat g'hört die Grenze ned dazu. Also die Heimat endet für mich auf Landkreisebene.“

Eine etwa 40-jährige Metzgereiverkäuferin aus Grafenau: „Aber ich seh auch kei Veranlassung [nach Tschechien zu fahren]. Warum? Mir hamma soviel schöne Fleckerl da, warum soll i weit wegfahren?“

Es kristallisiert sich heraus, dass das Interesse der Freyung-Grafenauer an der benachbarten Region noch sehr gering ist. Der gewohnte Aktionsradius der Bevölkerung beschränkt sich nach wie vor auf die Gegend diesseits der Grenze, die zwar vom Wald überwunden wird, aber dennoch das räumliche Ende der Heimat konstituiert. Sollte überhaupt Interesse an einer Grenzüberschreitung bestehen, werden wirtschaftliche oder finanzielle Gründe angeführt, doch auch der Freizeit- und Vergnügungssektor biete einige Anreize, wie in Interviews oft angedeutet wurde. Insgesamt herrscht in der Bevölkerung des Landkreises jedoch ein Bewusstsein vor, welches die geöffneten Grenzen zwar anerkennt, allerdings keine Veranlassung sieht, diese Grenzen zu überschreiten. Eine Kontaktaufnahme mit dem östlichen Nachbarn und die Schaffung einer gemeinsamen Identität und Heimat wird (noch) als unnötig erachtet. Aussagen wie „Was soll ich da drüben? Wir haben doch hier alles!“ bringen dies überdeutlich zum Ausdruck. Das Empfinden, diesseits der Grenze alles zum Leben notwendige zu haben, steht im Widerspruch zum eingangs erwähnten Mangelempfinden des Landkreises gegenüber benachbarten strukturell höher entwickelten Regionen. Die Abgrenzung zum östlichen Nachbarn Tschechien, der in den Augen der Bevölkerung weder wirtschaftlich noch kulturell von Bedeutung für den Landkreis ist, führt zu einer Aufwertung der eigenen Heimat. Durch die von den Waldlern so zum Ausdruck gebrachte ‚Unabhängigkeit‘ von Tschechien findet die Heimat zwar hinterm Wald keine Fortsetzung, doch wird sie auch dem Status des „hintersten Lochs in Bayern“, zumindest in den Köpfen seiner Einwohner, enthoben. Der Wald hingegen erfährt eine weitere kulturelle Aufladung und wird nicht nur zu einer topographischen, sondern vor allem zu einer sozial instruierten Grenze.

HARALD STAHL

Veranstaltete Wildnis. Einige Überlegungen zum Konzept „Natur Natur sein lassen“ aus kulturwissen- schaftlich-volkskundlicher Perspektive

Vorüberlegung und Einleitung

„Kultur als Verräumlichung und Verstetigung ist ein Akt der Entwildern“, schreibt Hartmut Böhme. Verfolgt man die Herkunft des Begriffs Kultur, stößt man auf das Verb *colere*, welches unter anderem „anbauen, pflegen, Ackerbau betreiben“¹ bedeutet. Eine Bedeutungswurzel von Kultur hängt unmittelbar mit Landschaftsbearbeitung zusammen. Menschen kultivieren die Natur, indem sie sie entwildern, planvoll nutzen, gewünschte Zustände dauerhaft – also nachhaltig – bewahren. Böhme verweist auf einen „Grunddualismus von Kultur“: „der Gegensatz von verständigem Raum und unständigem, wildem Raum (Unraum)“. Ersterer ist die Sphäre der Kultur, zweiterer die „Sphäre feindlicher Natur, der durch mühevollen Arbeit erst Inseln relativer Ständigkeit und Sicherheit abgerungen werden müssen“. „Kultur als befriedeter Raum“ bleibe dabei eine „von Einbrüchen der Wildnis stets gefährdete Zone“.² Böhme ist keineswegs der Ansicht, „daß in den Bedeutungswurzeln auch die Wahrheit eines Begriffes stecke“³, für die hier folgenden Ausführungen aber, in denen es um die Hervorbringung und den Schutz des „Unraums“, also der „Räume der Wildnis, des Waldes“⁴, gehen soll, lässt sich anhand Böhmes Überlegungen eine grundlegende Problematik, nämlich jene der kulturellen Aneignung des vorgeblich Außer-kulturellen, schon andeuten. Einerseits entstehen Kulturlandschaften, indem Vorfindliches zugerichtet, einem Zweck unterworfen wird. Dabei wird geplant, erwartet, gedacht und freilich Hand angelegt. Andererseits sind es auch die kollateralen Spuren dieser Zurichtungen und die unbeabsichtigten Einflüsse menschlicher Tätigkeit, die eine Landschaft zur Kulturlandschaft machen.⁵ Im ersteren Sinne

steht Kulturlandschaft – entsprechend Böhmes „verständigem Raum“ – für einen planend und pflegerisch hervorgebrachten Zustand, der gegen das, was außerhalb dieses kulturell gestalteten und verabredeten Zustands liegt, gegen das Überwuchern durch ungewünschte Pflanzen, gegen abweichenden Wuchs, gegen „Unkraut“, gegen den „Rückfall in die Unkultiviertheit“⁶ also, geschützt werden muss. Aber auch dieser Rückfall entzieht sich nicht einer kulturellen Aneignung. Bei Artur Schopenhauer heißt es etwa:

„Wie ästhetisch ist doch die Natur! Jedes unangebaute und verwilderte, d.h. ihr selbst überlassene Fleckchen, sei es auch klein, wenn nur die Tatze des Menschen davon bleibt, dekoriert sie alsbald auf die geschmackvollste Weise, bekleidet es mit Pflanzen, Blumen und Gesträuchen, deren ungezwungenes Wesen, natürliche Grazie und anmuthige Gruppierung davon zeugt, daß sie nicht unter der Zuchtrute des großen Egoisten aufgewachsen sind, sondern hier die Natur frei gewaltet hat. Jedes vernachlässigte Plätzchen wird alsbald schön.“⁷

Die kulturelle Aneignung einer (scheinbar) losgelassenen Natur zeigt sich heute in der Einrichtung von Naturschutzgebieten, in denen „neue Wildnis“ entstehen soll, etwa in den Kernzonen von Nationalparks und in Naturwaldzellen oder Bannwäldern, aber auch in der naturschützerischen und ästhetischen Aneignung der entgrenzten Natur überwuchernder ehemaliger Industrie- und Bahnhofsareale⁸ und der „spontanen Stadtflora“⁹.

¹ Hartmut Böhme: Vom Cultus zur Kulturwissenschaft. Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs. In: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen 1996, S. 48 – 67, hier S. 51.

² Ebd., S. 54.

³ Ebd., S. 50.

⁴ Ebd., S. 54.

⁵ An dieser Stelle kann die Verhandlung des Begriffs „Kulturlandschaft“ ins schier Endlose gehen. Vgl. Ludwig Fischer: Reflexionen über Arbeit und Landschaft. In: Thomas Kirchhoff/Ludwig Trepl (Hg.): Vieldeutige Natur. Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene. Bielefeld 2009, S. 101 – 117, hier S. 101 – 104; Rolf Peter Sieferle: Rückblick auf die Natur. München 1997, S. 26.

⁶ Gisela Kangler: Von der schrecklichen Waldwildnis zum bedrohten Waldökosystem – Differenzierung von Wildnisbegriffen in der Geschichte des Bayerischen Waldes. In: Kirchhoff/Trepl 2009 (wie Anm. 5), S. 263 – 278, hier S. 271.

⁷ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung II. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus nach der Ausgabe letzter Hand. Zürich 1988, S. 470.

⁸ Zu nennen wäre hier etwa der 1952 stillgelegte Rangierbahnhof Tempelhof in Berlin, eine 18 Hektar große zugewucherte Fläche, die 1999 unter Naturschutz gestellt wurde. Zur Behandlung städtischer Brachflächen als Wildnis vgl. Sabine Hofmeister/Constanze Meyer: Wildnis in der Stadt: Subversiv – inszeniert – geplant. In: Evangelische Akademie Tutzing/Nationalpark Bayerischer Wald (Hg.): Wildnis vor der Haustür. Grafenau 2002 (= Schriftenreihe der Bayerischen Staatsforstverwaltung Tagungsbericht, Heft 7), S. 81 – 94.

⁹ Rüdiger Wittig: Flora und Vegetation. In: Herbert Sukopp/Rüdiger Wittig: Stadtrökologie. Stuttgart 1993, S. 198 – 238, hier S. 202. Vielleicht erinnert sich an dieser Stelle jemand an die Anfangssequenz der Kindersendung „Löwenzahn“.

Wildnis ist heute Teil staatlicher Bestrebungen. In der *Nationalen Strategie zur biologischen Vielfalt* des Bundesministeriums für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit, die 2007 vom Bundeskabinett beschlossen wurde, wird beklagt, dass „es in Deutschland kaum noch Wildnis“ gäbe. Entsprechend müsse „ein bestimmter Flächenanteil Deutschlands von menschlicher Einflussnahme freigestellt werden.“ Vorgesehen ist: „Bis zum Jahre 2020 kann sich die Natur auf mindestens 2 % der Landesfläche Deutschlands wieder nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten entwickeln.“¹⁰ Der angestrebte „Flächenanteil der Wälder mit natürlicher Waldentwicklung“ für 2020 beträgt dabei „5 % der Waldfläche.“¹¹ Durch Verzicht auf Eingriffe soll in Totalreservaten – Naturwaldreservate, Kernzonen von Nationalparks – „neue Wildnis“, letztlich der „Urwald von morgen“ entstehen. Die folgenden Überlegungen sind zu verstehen als eine kulturwissenschaftliche Annäherung an das Totalreservat, an die Kultur der Natur(-belassung), wie sie sich in der Hervorbringung „neuer Wildnis“ zeigt. Nach einem kleinen fachgeschichtlichen Rückblick soll zunächst gefragt werden, was die Rede von „Wildnis“ hier meint. Dem folgt eine kurze Darstellung, die sich gegenläufigen Konzepten der Hervorbringung und des Schutzes von ‚Natur‘-Räumen widmet, dem Zurichten des Waldes nach dem Vorbild wissenschaftlich legitimierter Naturbilder, der kulturellen Logik der Renaturierung. Der darauf folgende Teil – nicht bloß *Wald*, *Wildnis* und die sich aus dem Totalreservat vorgeblich zurückziehenden *Menschen*, auch das *Museum* im Tagungstitel gilt es hier zu berücksichtigen – wirft einen Blick auf das Verhältnis von Totalreservat und der Kategorie des Musealen. In Bezug auf Natur- und Landschaftsschutz ist Musealisierung ein sehr oft verwandter Begriff und ein häufiger Befund, aber nicht immer reflektierte Kategorie.

Waldwildnis bei Wilhelm Heinrich Riehl

In der Geschichte der Volkskunde wurde immer wieder Bezug auf Wald und Wildnis genommen. Dies kann hier keineswegs im Detail erläutert werden.¹² Lohnenswert aber scheint ein kurzer Blick auf Wilhelm Heinrich Riehls Überlegungen zu „Feld und Wald“¹³ in seiner 1854 erstmals erschienenen *Naturgeschichte des deutschen Volkes*, nicht zuletzt auch wegen Riehls – im Gegensatz zum Ausmaß seiner Bedeutung für die Herausbildung der *Volkskunde als Wissenschaft* keineswegs fraglichen – Einflusses auf die sich in Deutschland Ende des 19.

Jahrhunderts formierende Naturschutzbewegung¹⁴ und die von Heinrich von Salisch 1885 begründete Forstästhetik.¹⁵ In Riehls Ausführungen steht die Identifizierung von Wald und „deutschem Volkstum“ im Vordergrund: Wald sei den Deutschen ein „Lebenselement“. Selbst wenn es keine ökonomischen Gründe mehr gäbe, den Wald zu erhalten, so würden sie „doch den Wald brauchen“. „Das deutsche Volk“, behauptete Riehl, „bedarf des Waldes, wie der Mensch des Weines bedarf.“ Und weiter: „Brauchen wir das dürre Holz nicht mehr, um unseren äußeren Menschen zu erwärmen, dann wird dem Geschlecht das grüne, in Saft und Trieb stehende zur Erwärmung seines inwendigen Menschen um so nöthiger seyn.“¹⁶ Der eifrige Ethnisierer des Waldes Riehl stellte das Feld als „zahme“ dem Wald als „wilde Cultur“¹⁷ gegenüber. In Deutschland bestehe dieser Gegensatz noch gänzlich. England und Frankreich dagegen hätten gar keinen „ächten Wald“ mehr und entsprechend sei das „Volkstum“ dort schon „halbwegs ausgelebt“.¹⁸ „Die Reste uranfänglicher Gesittung“¹⁹ hätte sich Deutschland in seinen Walddörfern und damit seine Vitalität bewahren können. Waldwildnis war für Riehl ein Garant dafür, dass „die Pulse des Volkslebens warm und fröhlich weiter schlagen, damit Deutschland deutsch bleibe.“²⁰ Der „Gedanke, jeden Fleck Erde von Menschenhänden umgewühlt zu sehen“, so Riehl (und dies ist für unser Thema das eigentlich relevante), „hat für die Phantasie jedes natürlichen Menschen etwas grauenhaft unheimliches; ganz besonders ist er aber“ – natürlich! – „dem deutschen Geist zuwider. Es wäre alsdann Zeit, daß der jüngste Tag anbräche.“²¹ Riehl resümierte: „Jahrhunderte lang war es die Sache des Fortschrittes, das Recht des Feldes einseitig zu vertreten; jetzt ist es dagegen auch eine Sache des Fortschrittes, das Recht der Wildniß zu vertreten neben dem Rechte des Ackerlandes.“ Folglich gelte es zu „kämpfen auch für das Recht der Wildniß.“²²

Riehl war, wie Albrecht Lehmann anmerkt, „einer der Begründer und zugleich einflussreichster Propagandist der politisch-nationalistischen Waldideologie des 19. Jahrhunderts“²³. Riehls Spekulationen ließen sich aber auch, folgt man Lehmann weiter, „heute im Zeichen der Ökologie“ als frühe Thematisierung von „Landschaftsverbrauch“ lesen. So erweise sich „Riehl als ein Vorläufer heutiger Landschaftsschützer“.²⁴ In dieser Lesart könnte man auch weiter darauf verweisen, dass Riehl, indem er die „in neuerer Zeit aus Gründen der Not oder kurzblickender

¹⁰ Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit (Hg.): *Nationale Strategie zur biologischen Vielfalt*. Berlin 2007, S. 40.

¹¹ Ebd., S. 31.

¹² Einen Überblick zum Wald in der Fachgeschichte bietet Albrecht Lehmann: *Wald. Über seine Erforschung aus volkskundlichen Fachtraditionen*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 92/1996, S. 32–47.

¹³ Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*. Erster Band: *Land und Leute*. Stuttgart 1867 (zuerst 1854), S. 41–59.

¹⁴ Vgl. Konrad Ott [u. a.]: *Über die Anfänge des Naturschutzgedankens in Deutschland und den USA*. In: Erke Volkmar Heyen (Hg.): *Naturnutzung und Naturschutz in der europäischen Verwaltungsgeschichte*. Baden-Baden 1999, S. 1–56, hier S. 4–14.

¹⁵ Vgl. Heinrich von Salisch: *Forstästhetik*. Berlin 1902 (zuerst 1885), S. 120 ff.

¹⁶ Riehl 1867 (wie Anm. 13), S. 49.

¹⁷ Ebd., S. 43.

¹⁸ Ebd., S. 47.

¹⁹ Ebd., S. 49.

²⁰ Ebd., S. 50.

²¹ Ebd., S. 48.

²² Ebd., S. 59.

²³ Albrecht Lehmann: *Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald*. Hamburg 1999, S. 27.

²⁴ Ebd., S. 29.

Finanzweisheit immer weiter getriebene künstliche Umwandlung des stolzen Laubhochwaldes in kurzlebige Nadelwälder“ als Verlust am „eigenthümlichen Waldcharakter“²⁵ beanstandete, gar die Kritik an „unnatürlichen“ Nadelholzmonokulturen als Gegensatz zu „natürlichen“ Misch- oder Laubwäldern vorwegnahm, die heute im Naturschutz, aber auch in populären Vorstellungen, wie „natürlicher“ Wald auszusehen habe, eine wichtige Rolle spielt.²⁶

Das eigentlich interessante an Lehmanns Fingerzeig auf die Ökologie – also auf die Lehre von den Beziehungen der Organismen untereinander und zu ihrer Umwelt (daneben gibt es bekanntlich eine Ökologie als Weltanschauung, ja als Sinnstiftung) – in Bezug auf Riehl aber ist weitaus weniger offensichtlich und wahrscheinlich nicht beabsichtigt. Die Vorstellung einer Einheit von „Biotop und Biozönose“, also von Lebensraum und Lebensgemeinschaft, ist der Vorstellung einer gleichsam naturgegebenen Einheit von „Land und Leuten“ nicht unähnlich. Auch verweisen Riehls „Land-und-Leute-Landschaft“, seine mentalitätsgeschichtlichen Spekulationen „zum innigen Zusammenhang zwischen Land und Leuten“²⁷, zwischen Wald und Deutschen, das Denken der Ökologie als Wissenschaft, in dem Landschaft eine „physisch reale, ökologische Ganzheit“²⁸ darstellt, sowie letztlich auch die Landschaft des heutigen – seit einigen Jahrzehnten zunehmend verwissenschaftlichten²⁹ – Naturschutzes, die ja bekanntlich aus „Ökosystemen“, „Biotopen“, „Lebensgemeinschaften“ besteht und deren Schutz sich unter anderem auf „Eigenart“³⁰ beruft, auf einen gemeinsamen geistesgeschichtlichen Bezug. Die Ökologie entwickelte sich, bis sie sich um 1900 schließlich institutionalisierte, nicht allein aus der Biologie, sondern zwischen Biologie und Geographie. Die Volkskunde Riehls und die klassische Geographie des 19. Jahrhunderts standen unter dem Einfluss der gewissermaßen „ökologischen“ Vorstellung Johann Gottfried Herders von der wechsel-

seitigen Bestimmung von Lebensraum und Volk.³¹ „Europa war vormals ein feuchter Wald und andre jetzt cultivierte Gegenden waren nicht minder: es ist gelichtet und mit dem Klima haben sich die Einwohner selbst geändert“³², heißt es etwa in Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Dort finden sich auch entsprechende Überlegungen zur Anpassung tierischer und pflanzlicher Organismen an ihre spezifischen Umwelten – „jeder Mensch, jedes Thier, jede Pflanze“ nehme „alle äußern Einwirkungen [...] nach seiner Weise auf und verarbeitet sie organisch.“³³

Doch zurück zur „Wildniß“. Die Riehlsche Dichotomie von „Feld und Wald“ wurde in den 1930er Jahren bei Adolf Helbok zur Dichotomie von „Kulturland und Wildnis“³⁴, die bei ihm auch für die unterschiedlichen „Volkscharaktere“ Frankreichs und Deutschlands stand. Solcherlei „tümliche“ Sichtweisen auf den Wald waren in der Volkskunde, auch wenn einzelne Untersuchungen zur Arbeit im und am Walde³⁵ entstanden, lange bestimmend. Entsprechend stellte Lehmann 1996 fest: „Die teils ideologisch-nationalistisch geführte Diskussion über die mentalitätsprägende Bedeutung des ‚deutschen Waldes‘, die von Riehl und anderen ausgehend bis in dieses Jahrhundert reichte, ist in der Volkskunde nach 1945 abgebrochen. Mit ihr ist zugleich das gesamte Forschungsthema ‚Wald‘ fast völlig aus der volkskundlichen Fachdiskussion verschwunden.“³⁶ Die Studien Klaus Schriewers und Albrecht Lehmanns der 1990er Jahre, in deren Rahmen in ausführlichen narrativen Interviews nach Vorstellungen, Bildern und Erinnerungen rund um den Wald gefragt wurde,³⁷ standen dann auch für die volkskundliche Wiederaufnahme des Forschungsfeldes „Wald“. Zur verbreiteten Vorstellung eines ästhetisch ansprechenden „naturwüchsigen“ Waldes gehöre, so Schriewer – und man meint, er beschreibe den Wald, wie er etwa auf vielen der Fotografien in der Informationsbroschüre zum Bayerischen Wald *Wilde Waldnatur*³⁸ dargestellt ist –, „Totholz, abgestorbene Bäume, die teilweise umgestürzt sind und nun am Boden zerfallen und teilweise noch verdorrt als ‚Skelette‘ stehen und vielfach Spechtlöcher aufweisen oder von Baumpilzen besetzt sind.“³⁹

²⁵ Riehl 1867 (wie Anm. 13), S. 55 f.

²⁶ Vgl. Lehmann 1999 (wie Anm. 23), S. 34, 44, 50, 58, 62, 297; Hansjörg Küster: *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*. München 2008, S. 194, 217, 239; Klaus Schriewer: *Die Gesichter des Waldes. Zur volkskundlichen Erforschung der Kultur von Waldnutzern*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 94/1998, S. 71 – 90, hier S. 82 f.; Klaus Schriewer: *Gegenläufige Naturkonzepte. Über die Naturbegriffe in Jagd und Naturschutz*. In: Rolf Wilhelm Brednich/Annette Schneider/Ute Werner (Hg.): *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*. Münster/New York/München/Berlin 2001, S. 333 – 346, hier S. 337 f.

²⁷ Riehl 1867 (wie Anm. 13), S. 43.

²⁸ Thomas Kirchhoff/Ludwig Trepl: *Landschaft, Wildnis, Ökosystem: Zur kulturellen Vieldeutigkeit ästhetischer, moralischer und theoretischer Naturauffassungen*. In: Kirchhoff/Trepl 2009 (wie Anm. 5), S. 13 – 66, hier S. 56.

²⁹ Vgl. Thomas Potthast: *Wissenschaftliche Ökologie und Naturschutz. Szenen einer Annäherung*. In: Joachim Radkau/Frank Uekötter (Hg.): *Naturschutz und Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M./New York 2003, S. 223 – 254; Thomas Potthast: *Naturschutz und Naturwissenschaft – Symbiose oder Antagonismus. Zur Beharrung und zum Wandel prägender Wissensformen vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. In: Hans-Werner Frohn/Friedemann Schmoll (Hg.): *Natur und Staat. Die Geschichte des staatlichen Naturschutzes in Deutschland 1906 – 2006*. Bonn 2006, S. 343 – 444. Die Institutionalisierung der Ökologie und die Herausbildung des organisierten Naturschutzes fielen zwar zeitlich zusammen, kamen aber nicht zusammen. Zum frühen Naturschutz und seinen Motiven vgl. Friedemann Schmoll: *Erinnerung an die Natur. Die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich*. Frankfurt a. M./New York 2004.

³⁰ § 1 Bundesnaturschutzgesetz (BNatSchG).

³¹ Vgl. Kirchhoff/Trepl 2009 (wie Anm. 28), S. 54 – 57; Thomas Kirchhoff: *Systemauffassungen und biologische Theorien. Zur Herkunft von Individualitätskonzeptionen und ihrer Bedeutung für die Theorie ökologischer Einheiten*. Freising 2007, S. 487 – 495; Ulrich Eisel: *Die Individualität als Einheit. Das Kulturkonzept der Geographie*. In: Bernhard Glaeser/Parto Teherani-Krönner (Hg.): *Humanökologie und Kulturökologie*. Opladen 1992, S. 111 – 151; Ludwig Trepl: *Ökologie als konservative Naturwissenschaft. Von der schönen Landschaft zum funktionierenden Ökosystem*. In: Ulrich Eisel/Hans Dietrich Schultz: *Geographisches Denken*. Kassel 1997, S. 467 – 492.

³² Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. München/Wien 2002, S. 244.

³³ Ebd., S. 248.

³⁴ Adolf Helbok: *Grundlagen der Volksgeschichte Deutschlands und Frankreichs*, 2 Bde. Berlin/Leipzig 1939, S. 63 – 79.

³⁵ Etwa Josef Blau: *Böhmerwälder Hausindustrie und Volkskunst*. 1. Teil: *Wald- und Holzarbeit*. Prag 1917.

³⁶ Lehmann 1996 (wie Anm. 12), S. 38.

³⁷ Vgl. Lehmann 1999 (wie Anm. 23); Schriewer 1998, 2001 (wie Anm. 26).

³⁸ Vgl. Nationalparkverwaltung Bayerischer Wald (Hg.): *Wilde Waldnatur. Der Nationalpark Bayerischer Wald auf dem Weg zur Waldwildnis*. Informationsbroschüre. Passau 2005.

³⁹ Schriewer 2001 (wie Anm. 26), S. 338.

Urwald von morgen und „neue Wildnis“

Schon 1898 forderte der Abgeordnete Wilhelm Wetekamp, eine der Gründerfiguren des deutschen Naturschutzes, vor dem preußischen Abgeordnetenhaus die Einrichtung von „Staatsparks“, deren „Hauptcharakteristikum ist, daß sie unantastbar sind.“ Auf diesem Wege sei „es möglich, solche Gebiete, welche noch im natürlichen Zustande sind, in diesem Zustande zu erhalten, oder auch in anderen Fällen den Naturzustand wieder einigermaßen herzustellen.“⁴⁰ Im Rahmen einer einige Monate später einberufenen Konferenz wurden Möglichkeiten und Strategien des staatlichen Naturschutzes erörtert. In seiner *Denkschrift über die Erhaltung der Naturdenkmäler*, welche wiedergibt, was auf der Konferenz verhandelt wurde, notierte Wetekamp: „Urwälder gibt es bei uns so gut wie gar nicht mehr; sollte es aber nicht möglich sein, durch Reservierung von Gebieten in der einen oder anderen geeigneten Gegend unseren Nachkommen wenigstens den Anblick eines solchen zu verschaffen?“ Es gelte, Gebiete „zu reservieren, d. h. für unantastbar zu erklären und der natürlichen Entwicklung zu überlassen“⁴¹.

Das hier noch Geforderte scheint heute in den Totalreservaten, in denen der „Urwald von morgen“ entstehen soll, verwirklicht. Zurück geht die vielverwandte Bezeichnung „Urwald von morgen“ auf den Titel eines 1970 von der baden-württembergischen Landesforstverwaltung herausgebrachten Buches über Bannwälder.⁴² Was in Baden Württemberg – neben Rheinland Pfalz übrigens einziges Bundesland ohne Nationalpark – als „Bannwald“ bezeichnet wird, heißt in anderen Bundesländern „Naturwaldreservat“ oder „Naturwaldzelle“. Verstärkt wurden in der Folge des „Europäischen Naturschutzjahres“ 1970 Waldgebiete der Nutzung entzogen. Hierbei ging es vor allem um die Gewinnung von wissenschaftlichen Erkenntnissen über die Entwicklung von Wäldern ohne menschlichen Einfluss. Auch für frühere Einrichtungen solcher Schutzgebiete – schon 1911 hatte man beispielsweise den Bannwald „Wilder See“ im Nordschwarzwald ausgewiesen – spielte ihr Wert für die Wissenschaft, für vegetationskundliche Studien etwa, eine große Rolle. Der „Urwald von morgen“ dient so als „Freilandlaboratorium“.⁴³ Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch der Begriff „Bannwald“. Ein etymologisches Wörterbuch umschreibt die Bedeutung von „Forst“

mit „Bannwald“⁴⁴ „Forst“, ein in naturschützerischen Kontexten oftmals als Bezeichnung für Wirtschaftswald „bewusst abwertend gebrauchte[r] Begriff“, ist „von der Genese her ein rechtlicher Terminus“.⁴⁵ Im Mittelalter hießen die für die königliche Jagd bestimmten, mit Unzugänglichkeit und Eingriffsverboten belegten Wälder „Bannforste“. Ein „Ökologe käme“, so der Kulturwissenschaftler Robert P. Harrison, „heute nicht umhin, irgendwie Monarchist zu sein“⁴⁶, denn: „Indem der König gewisse Orte als Forste privilegiert, deklariert er sie als unzugänglich für die Übergriffe der Geschichte.“⁴⁷ Harrison verweist auch auf das „unklare lateinische Verb *forestare*“, welches „bedeutete, fernhalten, den Zutritt verwehren, ausschließen.“⁴⁸ Auch Riehl, der als Verfechter der Ständeordnung im Wald das „aristokratische Element in der Bodencultur“⁴⁹ ausmachte,⁵⁰ äußerte sich in seinen Anschauungen zu „Feld und Wald“ hierzu: „Ein schlagenderes aristokratisches Vorrecht als das der Bannforsten ist gar nicht denkbar, und doch hat es Deutschland diesem Einzelvorrechte zu danken, daß es noch so grün bei uns aussieht.“⁵¹

Sehr viel großflächiger als in den baden-württembergischen Bannwäldern ist im Bayerischen Wald, entsprechend dem Wortlaut eines von Hans Biebelriether – Mitbegründer und langjähriger Leiter des Nationalparks – geprägten Slogans, „Natur Natur sein lassen“ Schutzziel.⁵² Große Gebiete des 1970 eröffneten ersten Nationalparks Deutschlands, die „Naturzonen“, sollen sich von jeglichem menschlichen Einfluss möglichst abgeschirmt entwickeln. Von „Prozessschutz“ ist in diesem Zusammenhang im Nationalparkplan die Rede. Zu schützen sei „in erster Linie die natürliche Dynamik der Lebensgemeinschaften“⁵³. Das gewünschte Ergebnis verkündete im Zusammenhang mit der Gründung des Nationalparks, seitdem häufig zitiert, der damalige bayerische Landwirtschaftsminister Hans Eisenmann: „Wir wollen im Nationalpark einen Urwald für unsere Kinder und Kindeskinde.“⁵⁴

Prozessschutz – der Begriff kam in Deutschland Anfang der 1990er Jahre auf – beruft sich, wie Wolfgang Scherzinger in

⁴⁴ Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin 1999, S. 280. In Bayern meint „Bannwald“ laut Art. 11 Waldgesetz für Bayern (BayWaldG) einen „Wald, der auf Grund seiner Lage und seiner flächenmäßigen Ausdehnung vor allem in Verdichtungsräumen und waldarmen Bereichen unersetzlich ist und deshalb in seiner Flächensubstanz erhalten werden muss“. Verbreitet ist die Bezeichnung „Bannwald“ auch für Wälder, die als Schutz vor Lawinen oder Überschwemmungen dienen. Vgl. Scherzinger 1996 (wie Anm. 43), S. 323.

⁴⁵ Werner Konold: Wälder im Waldland. Normen – Funktionen – Erscheinungsformen – Aufgaben. In: Karl Martin Tanner/Matthias Bürgi/Thomas Coch (Hg.): Landschaftsqualitäten. Bern/Stuttgart/Wien 2006, S. 293 – 317, hier S. 297.

⁴⁶ Robert P. Harrison: Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur. München/Wien 1992, S. 91.

⁴⁷ Ebd., S. 96.

⁴⁸ Ebd., S. 90.

⁴⁹ Riehl 1869 (wie Anm. 13), S. 54.

⁵⁰ Stark hervorgehoben wird dieser Aspekt Riehlscher Waldanschauungen bei Konrad Ott

[u. a.] 1999 (wie Anm. 14), S. 4 – 14.

⁵¹ Riehl 1867 (wie Anm. 13), S. 57.

⁵² Vgl. Nationalparkverwaltung Bayerischer Wald (Hg.): Nationalparkplan. Kapitel: Leitbild, Ziele. Entwurf. Stand: März 2010, S. 8.

⁵³ Ebd., S. 4.

⁵⁴ Hier zitiert nach Hans Kiener: Die Rückkehr der Wildnis. In: Unser Wilder Wald. Informationsblatt Nationalpark Bayerischer Wald Nr. 27, Juli 2010. Sonderausgabe zum 40. Geburtstag. S. 10 f., hier S. 10.

⁴⁰ Die Rede, aus der diese Formulierung stammt, ist wiedergegeben in: Wilhelm Wetekamp: Aus der Geschichte der staatlichen Naturdenkmalpflege. In: Mitteilungen der Brandenburgischen Provinzialkommission für Naturdenkmalpflege 1914, S. 207 – 218, hier S. 209 – 212, Zitat S. 211.

⁴¹ Ebd., S. 215.

⁴² Hermann Dieterich/Siegfried Müller/Gerhard Schlenker: Urwald von morgen. Bannwaldgebiete der Landesforstverwaltung Baden-Württemberg. Stuttgart 1970.

⁴³ Vgl. Winfried Bücking: Dynamik der Bannwald Konzeption seit Gradmann 1900. In: Forstliche Versuchs- und Forschungsanstalt (FVA) Baden-Württemberg (Hg.): Dynamik in Bannwäldern. Freiburg 2003, S. 6 – 13, hier S. 9; Küster 2008 (wie Anm. 26), S. 227; Wolfgang Scherzinger: Naturschutz im Wald. Qualitätsziele einer dynamischen Waldentwicklung. Stuttgart 1996, S. 324 – 329.

seinem als Beitrag zum praktischen Naturschutz zu verstehenden Buch *Naturschutz im Wald* schreibt, auf die „Einsicht, dass Ökosysteme und Artenausstattung sich dynamisch verändern“⁵⁵. „Wenn in der Natur alles im Fluss ist“, so Scherzinger, „darf der Naturschutz nicht gegen diesen Strom schwimmen.“⁵⁶ „Änderung der Umweltverhältnisse“ seien ja die „Triebfedern der Evolution“⁵⁷. Es gelte also, der „Eigendynamik“⁵⁸ der Natur gerecht zu werden, indem die „natürliche Dynamik“ selbst zu einem Schutzziel⁵⁹ werde, und dieser „Schutz von natürlichen Prozessen“⁶⁰ führe „letztlich zur Wildnis“⁶¹.

Wildnis steht in diesem Verständnis für ein (im Idealfall ausgedehntes) Stück Natur, welches sich möglichst frei von menschlichen Einflüssen, frei von Übergriffen der Geschichte entwickelt hat und weiterentwickelt, für einen Restraum oder langfristig wieder hervorzubringenden Raum möglichst unberührter Natur.⁶² Die Rede von Wildnis soll dabei – und hier hebt sich diese Wildnisbestimmung vom eher wissenschaftlichen, aber ebenfalls schwierigen Begriff „Naturlandschaft“⁶³ ab, dem sie sich hier ansonsten zu nähern scheint – die „unvorhersehbare Dynamik“ und die „unkontrollierbare Regellosigkeit“⁶⁴ der frei waltenden Natur betonen. Sowohl von der Geschichte ‚übriggelassene‘ Wildnis, also Landschaftsformationen, die sich dadurch auszeichnen, dass in ihnen die Hand (schon lange) keine Spuren (mehr) hinterlassen hat, als auch jene, die durch die naturschützerische Kulturpraxis des „Nichtstuns“⁶⁵ entstehen soll, ist gewollte, ‚zugelassene‘ Wildnis. Deren Regellosigkeit wäre beherrschbar, ist es gewissermaßen auch, denn Wuchern, Verwildern, der störungslose Ablauf der Vorgänge in der Natur sind hier angeeignet als Plan, als Zielsetzung (als „Schutzziel“), als Form kulturell ausgehandelter (Nicht-) Behandlung von Landschaft. Das Eingriffstabu steht hier für eine Kulturtechnik.

Dieser Wildwuchs ist „geplante Planlosigkeit“⁶⁶, eine Wildnis mit Methode, die Einrichtung von Totalreservaten landschaftsgestaltende Praxis. Zur Praxis des „Nichtstuns“ gehören Entscheidungsdiskurse darüber, wo welches Gebiet unter Schutz gestellt werden soll, die Regelung des „Rechts der Wildnis“ in Gesetzen und Schutzgebietsverordnungen, mitunter heftige Auseinandersetzungen, wenn die Entscheidung, die Natur gewähren zu lassen, bis hin zur Akzeptanz von starkem Borkenkäferbefall geht oder auch weil Wälder mit hohem Totholzanteil nicht immer dem vorherrschenden Schönheitsideal der ansässigen Bevölkerung entsprechen müssen,⁶⁷ ferner das Aufstellen von Verbots- und Informationsschildern und nicht zuletzt die Produktion von Bildern – also eine ästhetische Praxis – sowie Texten etwa in Informationsbroschüren, Internetseiten und Bildbänden zu den Neuwildnissen, als Formen der Präsentation und Vermittlung naturschützerischer Arbeit und den zugehörigen Wissensbeständen und Erzählungen.

Diese Wildnis ist veranstaltet. Betrachtet man nämlich mit Martin Seel Natur bestimmt durch die Freiheit von „Veranstaltung“ und durch „nicht verfügte Formen“⁶⁸, wobei Seel „Grade des „Ausmaß[es] der Veranstaltung“⁶⁹ konstruiert – „Bonsai-Bäume, Blumenrabatten, einen Golfplatz in der Wüste, Weizenfelder, englische Gärten, Regenwälder, Gletscherketten, Mondlandschaften als zunehmend ‚freiere‘ Naturausschnitte“⁷⁰ –, könnte man das, was Seel als Veranstaltungslosigkeit beschreibt, als das Programm des Totalreservats, das ja etwas Veranstalteres, der Sphäre der Kultur Zugehöriges ist, bezeichnen. Das Totalreservat ist demnach eine Veranstaltung der Veranstaltungslosigkeit, eine Aneignung der Prozessualität unverfügbarer Formen, welche auf ein Höchstmaß veranstaltungsloser Natur zielt. „Kein Mensch könnte das in Unordnung halten“, heißt es in einem Gedicht von Nicolas Born und diese Einsicht liegt wohl auch der Kultur der Naturbelassung des Totalreservats zugrunde, „dies klare Durcheinander des Wachsenden, übereinander Hergefallenen“⁷¹. Wildnis sind hier Gebiete, die so weit wie möglich von der Natur selbst geformt sind. Auffällig ist, dass bei der Verhandlung und Hervorbringung „neuer Wildnis“, das was Alexander von Humboldt als „Pflanzendecke“⁷² bezeichnete, stark im Vordergrund steht.

Nun könnte ein aufmerksamer Beobachter des Naturschutzes einwenden, dass eine solchermaßen angeeignete Wildnis der kulturell gewachsenen Bedeutung von Wildnis widerspreche. Mit einigem Recht ließe sich hier auf die Bedeutung von Wild-

⁵⁵ Scherzinger 1996 (wie Anm. 43), S. 286.

⁵⁶ Ebd., S. 252.

⁵⁷ Ebd., S. 115.

⁵⁸ Ebd., S. 12.

⁵⁹ Ebd., S. 251.

⁶⁰ Ebd., S. 252.

⁶¹ Ebd., S. 286. Prozessschutz steht nicht unbedingt im Zusammenhang mit der Hervorbringung „neuer Wildnis“. Prozessschutz kann auch Teil einer „naturschutzgerechten Waldwirtschaft sein“, die sich an die „Dynamik“ der sich wandelnden Natur anpassen soll, etwa einen Anteil an Totholz zulässt, „natürliche Störfaktoren“ (Orkane, Überschwemmungen, Feuer) hinnimmt und bei der Wegdichte und Holznutzungsmenge reglementiert sind. Vgl. etwa Hans Jürgen Böhmer: Wildnis und Prozessschutz: Diskussionsstand und Ideengeschichte. Beim nächsten Wald wird alles anders. In: Politische Ökologie 17/1999, S. 14–17; Ursula Schuster: Der Prozessschutzgedanke in Deutschland: Seine Ursprünge, seine Verfechter, seine Argumentation. In: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (Hg.): Wildnis zwischen Natur und Kultur. Perspektiven und Handlungsfelder für den Naturschutz. Laufing 2010, S. 34–42.

⁶² Zur Wildnisbestimmung des Bundesamtes für Naturschutz vgl. www.bfn.de/0311_wildnis.html?&0. – Letzter Zugriff am 05.01.2011.

⁶³ Die Verhandlung der Begriffe Natur- und Kulturlandschaft wird heute zunehmend schwieriger, bezieht man die „unbeabsichtigten Nebenwirkungen aus menschlicher Arbeit“ mit ein. Fischer 2009 (wie Anm. 5), S. 104. Man denke daran, dass Resultate menschlicher Tätigkeit in die entlegensten Gebiete dringen, etwa an Spuren industriell produzierter Chemikalien im Polareis und an von Industrie, Landwirtschaft und Verkehr eingebrachte Ausstöße in der Atmosphäre. Vgl. ebd., S. 101–104.

⁶⁴ Kangler 2009 (wie Anm. 6), S. 272.

⁶⁵ Scherzinger 1996 (wie Anm. 43), S. 233.

⁶⁶ Beate Jessel: Wildnis – Die „geplante Planlosigkeit“. In: Evangelische Akademie Tutzing/Nationalparkverwaltung Bayerischer Wald 2002 (wie Anm. 8), S. 70–80.

⁶⁷ Vgl. Kangler 2009 (wie Anm. 6), S. 273–275; Küster 2008 (wie Anm. 26), S. 243; Lehmann 1999 (wie Anm. 23), S. 60; Nationalparkverwaltung Bayerischer Wald 2005 (wie Anm. 38), S. 6 f.; Schriewer 2001 (wie Anm. 26), S. 333.

⁶⁸ Martin Seel: Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt a. M. 1996, S. 123.

⁶⁹ Ebd., S. 216.

⁷⁰ Ebd., S. 28.

⁷¹ Nicolas Born: Ein paar Notizen aus dem Elbholz. In: Ders.: Gedichte. Göttingen 2004, S. 240–248, hier S. 243.

⁷² Alexander von Humboldt: Ansichten der Natur. Frankfurt a. M. 2004 (zuerst 1808), S. 248.

nis als „das Bedrohliche, Schreckliche, Unberechenbare“, „als Gegenwelt zur moralisch (als gut oder böse/schlecht) beurteilten kulturellen Ordnung“⁷³ verweisen. Eine naturschützerische Konzeption, letztlich eine kulturelle Praxis, die sich dagegen Wildnis als Ziel oder Ideal aneigne, übersehe die symbolische Ebene von Wildnis. Wildnis ist – man könnte sagen: eigentlich – weniger Landschaftsformation,⁷⁴ als vielmehr „kulturell geprägte Sehfigur“⁷⁵ und diese lässt sich durch den Naturschutz keineswegs simulieren.⁷⁶

Die zugelassene, geplante und geschützte Wildnis ist keine bedrohliche, sondern eine bedrohte. Wildnis, die ihre Weiterexistenz dem Schutz vor den Übergriffen der Kultur der Kultur verdankt oder gar als neuwüchsige Wildnis Ergebnis einer Kultur des Zulassens der „Selbsttätigkeit der Natur“⁷⁷ ist, steht nicht im Gegensatz zur kulturellen Ordnung. Sie ist vielmehr Versuch eines Höchstmaßes an Natur, im Sinne Seels als Veranstaltungslosigkeit, *in* und *durch* die kulturelle Ordnung. Freilich aber gibt es verschiedene Entwürfe einer kulturellen Ordnung und so mancher mag die entstehenden „Schlamperwälder“ – so zitierte ein Naturschutzpraktiker mir gegenüber Gegner des Konzeptes „Natur Natur sein lassen“ – durchaus gar als Angriff auf diese betrachten.

Die Rede von Wildnis beschreibt vor allem oder mindestens auch ein bestimmtes – kultiviertes – Erleben des tatsächlich oder vermeintlich unkultivierten, nichtangeeigneten als schrecklichen Ort oder, vor allem in der ästhetischen Betrachtung, spätestens seit der Romantik⁷⁸ und heute im Naturschutz, als Ort „guter Ursprünglichkeit“⁷⁹. Wenn ein Stück Natur erlebt oder als Landschaft betrachtet wird, ist die Kultur freilich immer schon da. Das was Wilhelm Heinrich Riehl – in ungezogen nahezu konstruktivistischer Weise – als „landschaftliches Auge“⁸⁰ beschrieb, ist geprägt von unserem kulturellen Gepäck, von der „Natur im Kopf“⁸¹, die sozusagen kulturelles Erbe ist. Diese Einsicht lässt sich nicht auf *ästhetische* Naturerfahrung reduzieren. Mit Ludwig Fischer könnte man von einer „ungeheuren Masse ‚toter Arbeit‘ vergangener Wahrnehmungen, vergan-

gener Erfahrungen und Empfindungen“, die „in unser lebendiges Erfassen, unser Verhältnis zu Landschaft eingegangen“⁸² ist, sprechen. Man denke an Landschaften als Bedeutungsträger in der biographischen oder kollektiven Erinnerung.⁸³ Erzählungen, Bilder, wie sie durch naturschützerische Öffentlichkeitsarbeit, in touristischen Zusammenhängen, in Medien und so weiter vermittelt werden, fügen dieser „toten Arbeit“ weitere „tote Arbeit“ hinzu, etwa durch Fotografien in Broschüren oder Bildbänden zu Naturschutzgebieten, die Laubwälder darstellen, durch deren Blätterwerk Sonnenstrahlen fallen, oder wenn der Waldspaziergänger durch entsprechende Beschilderung darauf hingewiesen wird, dass er nun den „Urwald von morgen“ betrete.⁸⁴ Nicht zuletzt gehören hierher die als Muster vom gesunden und natürlichen Mischwald popularisierten Auffassungen von naturnahen und natürlichen Wäldern eines naturwissenschaftlich untermauerten Naturschutzes.

„Wildnis“ kann, wie das „Fremde“ etwa, als relationaler Begriff gelten, bei dem es „nicht auf eine im naturschutzfachlichen Sinne verstandene größtmögliche Natürlichkeit“ ankommt, sondern vielmehr darauf, ob eine Landschaft „auf den Erholungssuchenden wild und unberührt wirkt.“⁸⁵ In diesem Sinne kann auch die menschenleere, öde Heide als Wildnis erlebt werden, die als kulturmäßig hervorgebrachte Landschaft heute freilich aus Naturschutzsicht nur geringe Aussichten hätte, in die Kategorie Wildnis zu fallen.⁸⁶ Die Geschichte der Erfahrungsform Wildnis dagegen scheint das Reinheitsgebot der Hemerobie⁸⁷ nicht zu kennen. Die Riehlsche Waldwildnis war keine unberührte Naturlandschaft, sondern eine, in der durchaus, der Mensch' als eine Art ‚Naturwesen‘ vorkam: In Anschauungen Riehls zu „Wald und Feld“ waren die „edlen Wilden' der eigenen Kultur“⁸⁸ Waldbauern, Moorbauern und Alpenhirten. „Wildniß und Wüstenei“ waren ihm „nicht bloß das Waldland, auch die Sanddünen, Moore, Heiden, die Felsen- und Gletscherstriche“.⁸⁹ Das ästhetische Bild eines „wildes Waldes“ in Reisebeschrei-

⁷³ Kirchhoff/Trepl 2009 (wie Anm. 28), S. 22 (kursiv im Original).

⁷⁴ Dass freilich *Landschaft* selbst schon Sehfigur, eine bestimmte Form, Umgebungen zu erfassen ist, die – mit Georg Simmel und Joachim Ritter gedacht – als objektive Größe außerhalb dieser Wahrnehmungsform gar nicht existiert, sei hier angemerkt. Vgl. Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. In: Ders.: *Subjektivität*. Frankfurt a. M. 1989, S. 141 – 163; Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918*. Band 1. Frankfurt a. M. 2001, S. 471 – 482.

⁷⁵ Jessel 2002 (wie Anm. 66), S. 77.

⁷⁶ Vgl. Wieland Elfferding: *Kann Wildnis simuliert werden? Widersprüche in Nationalparkzeilen*. In: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landespflege 2010 (wie Anm. 61), S. 25 – 33.

⁷⁷ Gernot Böhme: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt 1989, S. 82.

⁷⁸ Ihren Ausgang nahm die Aufwertung, die positive Wendung wilder Natur, bereits in der Physiktheologie des 17. Jahrhunderts. Vgl. Ruth Groh/Dieter Groh: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Frankfurt a. M. 1991, S. 92 – 149; Ruth Groh/Dieter Groh: *Die Innenwelt als Außenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1996, S. 108 – 113.

⁷⁹ Kirchhoff/Trepl 2009 (wie Anm. 28), S. 43.

⁸⁰ Wilhelm Heinrich Riehl: *Das landschaftliche Auge*. In: Ders.: *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*. Stuttgart 1859, S. 57 – 79.

⁸¹ Groh/Groh 1996 (wie Anm. 78), S. 108.

⁸² Fischer 2009 (wie Anm. 5), S. 111. Mit der Rede von „toter Arbeit“ greift Fischer hier eine erweiterte Konzeption der Marxschen „toten Arbeit“ Alexander Kluges auf.

⁸³ Am Beispiel Wald vgl. Lehmann 1999 (wie Anm. 23).

⁸⁴ Die Befragung der Inhalte von Informationsbroschüren, Faltblättern zu Naturschutzgebieten, Informationstafeln in der freien Landschaft als Formen der Präsentation, Popularisierung sowie Vermittlung naturschützerischer Arbeit und den zugehörigen Wissensbeständen und Bildern scheint ein lohnendes Unterfangen, gerade aus Sicht der volkskundlichen Kulturwissenschaft, jener Disziplin also, von der schon gesagt wurde, sie sei die „Wissenschaft, die [...] von kleinen unbeachteten Dingen ausgeht.“ Martin Scharf: *Bagatellen. Zur Pathognomik der Kultur*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 91/1995, S. 1 – 26, hier S. 7.

⁸⁵ Jessel 2002 (wie Anm. 66), S. 75.

⁸⁶ Vgl. Küster 2008 (wie Anm. 26), S. 168 f.

⁸⁷ „Hemerobiegrade“ bilden in Ökologie und Geobotanik den „Natürlichkeitsgrad“ von Landschaften ab. Hierbei unterscheidet man gemeinhin fünf Stufen, von kulturunbeeinflussten („ahemerob“) bis zu sehr stark kulturbeeinflussten Zuständen („metahemerob“). Die Kriterien hierfür sind etwa die Präsenz, unnatürlicher Pflanzen wie „Neophyten“ – in der Neuzeit eingeschleppte Pflanzen, beispielsweise das indische Springkraut –, Verlust von Arten der „natürlichen Flora“ und chemische wie morphologische Eigenschaften des Bodens. Wolfgang Frey/Rainer Lösch: *Lehrbuch der Geobotanik. Pflanze und Vegetation in Raum und Zeit*. Stuttgart 1998, S. 35; Scherzinger 1996 (wie Anm. 43), S. 23 f.

⁸⁸ Friedemann Schmall: *Heilige Bäume. Über die Vieldeutigkeit der Natur in der Kulturwissenschaft*. In: Kaspar Maase/Bernd Jürgen Warneken (Hg.): *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Köln 2003, S. 45 – 63, hier S. 49.

⁸⁹ Riehl 1867 (wie Anm. 13), S. 49.

bungen und bildlichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts, des Urwaldes von gestern also, orientierte sich nicht selten an Plenterwäldern (ungleichaltrige Wirtschaftsmischwälder, bei dem die Stämme einzeln entnommen werden) und Hutewäldern (für Waldweide genutzte Wälder).⁹⁰

Wildnis als Erfahrungsform ist, „bevor sie Kulturaufgabe wird, Kulturprodukt“⁹¹, ein Kulturmuster, zu verorten irgendwo *zwischen* wahrnehmenden Subjekten und der jeweiligen auf sie wild wirkenden Umgebungen. Und an dieser Stelle sind wir bei einem, was Natur- und Landschaftswahrnehmung betrifft, grundlegenden Problem angelangt, das hier nur angedeutet werden kann. Es geht um die Frage nach dem Verhältnis von kultureller Konstruktion und Sinnlichkeit, von Projektion und Unmittelbarkeit in den Zugängen zur Natur, letztlich darum, welche Rolle die Natur selbst in den Wahrnehmungsweisen von Natur spielt. Debatten hierzu wurden in den 1990er Jahren geführt, wobei auf der einen Seite Gernot Böhme, „Umgebungsqualitäten“⁹² für den Vollzug der (ästhetischen) Erfahrung, ‚Mitaktivität‘ zusprach. Die Möglichkeit der Erfahrbarkeit einer Gegend als Wildnis wäre hier in ihren Anmutungsqualitäten mitangelegt. Auf der anderen Seite betrachteten Ruth und Dieter Groh die „Natur im Kopf“ als bestimmende Größe. Wildniserfahrung würde sich hier ausdrücklich kulturellen Zuschreibungen verdanken, denn: „Ideen, Vorstellungen generieren zuallererst den Gegenstand der Erfahrung.“⁹³ „Natur ist artikuliert, aber nicht sie artikuliert“⁹⁴, schreibt, diese Gegensätze scheinbar versöhnend, Martin Seel in seiner hier schon zitierten *Ästhetik der Natur*.

Wildnis als Bedeutung, Sinngehalt, Zuschreibung sucht sich ‚ihre‘ Landschaft nicht willkürlich. Welche Landschaften jeweils als Wildnis, als Höchstgegensatz zur Zivilisation, erlebt werden, also, ‚die Rolle‘ von Wildnis übernehmen“⁹⁵, variiert nicht beliebig. In Anlehnung an die Aneignungsgeschichte der Natur und durchaus vergleichbar mit Konstruktion der Figur des ‚Wilden‘ in der Entdeckungs- und Kolonialgeschichte könnte man, ‚Wildnis als das diskursive Ergebnis der Konfrontation von ‚Zivilisation‘ und Nicht-Zivilisiertem bezeichnen.“⁹⁶ Die Grenzen zum Raum der Wildnis würden sich dann immer weiter verschieben: „So repräsentierten Ewiges Eis, Urwald, Dschungel und Gebirge seit dem 19. Jahrhundert in der europäischen Kultur die Wildnis, bald wird es der Weltraum sein.“⁹⁷ Weniger pathetisch ließe sich eine solche Wildniserfahrung vielleicht auch am Großstädter erklären, der sich im Wald nur ungern weitab von der Straße, deren Verkehrsgeräusche ihm ein Gefühl von Sicherheit vermit-

eln, aufhält. Der Stille im Wald haftet ihm etwas Unheimliches an, das sich durch die leisen Geräusche des Windes oder kleiner Tiere bis zu einem Gefühl der Verlassenheit, zu einer Art Wildniserfahrung – Wildnis als bedrohlich erlebter Gegensatz zur geordneten und vertrauten Lebenswelt – steigern kann. Dieses aus Albrecht Lehmanns Waldstudien entnommene Beispiel⁹⁸ verweist freilich nicht auf die Wildnis des Naturschutzes. Wie sich Naturerfahrung in den Räumen, die in naturschützerischen Zusammenhängen als (neue) Wildnis ‚erzählt‘ werden, vollzieht, ließe sich, in Anlehnung an Lehmann, über ein *Reden über Erfahrung* empirisch-kulturwissenschaftlich befragen.

Die Naturschutzwildnis ist eine zugelassene, geplante, planbare, durch richtiges „Naturschutzmanagement“, durch „Nichtstun“ im Totalreservat, dem Ort der gewollten Regellosigkeit, Unberechenbarkeit und Dynamik, „natürlicher Prozesse“, hervorbringbare Wildnis, eine gekannte und erschlossene Wildnis. Sie ist gesellschaftliche Zielsetzung sowie Kulturaufgabe. Ihre „Dynamik“ wird wissenschaftlich anhand „forstlicher Grundaufnahmen“ ermittelt, nicht zuletzt soll sie Beitrag zu einer nachhaltigen Entwicklung sein.⁹⁹ All dies ist freilich schwerlich mit der Bedeutung von Wildnis als gegenweltlich und unbeherrscht in Einklang zu bringen. Die Wildnis im Totalreservat mag also so viel Wildnis im gegenweltlichen Sinne sein wie ein Mittelaltermarkt mittelalterlich, sie mag fungieren als „ein Simulakrum, indem sie in der Absicht, das Realitätsprinzip zu retten, kaschiert, dass das Reale nicht mehr das Reale ist“¹⁰⁰, dennoch wird sie als Wildnis verhandelt, dennoch bedient sich die Kultur „neuer Wildnis“ des Kulturmodells Wildnis. Vielleicht bedarf es also auch in Bezug auf das Kulturphänomen Wildnis – zumindest vorläufig – eines folklorismusförmigen¹⁰¹ Begriffs, um die urtümliche von der neuwüchsigen, um die gegenweltliche von der angeeigneten Wildnis, um Wildnis als kulturelle Erfahrungsform von der Kultur der Verwilderung zu scheiden und dem in der Diskussion Einsichten über Vorstellungen von Authentizität, ‚Eigentlichkeit‘, Verdopplung und so weiter abzutrotzen wären.

Die Zurichtung des Waldes nach dem Vorbild der Natur

„Dass wir ‚Natur‘ nur von unseren menschlichen Kategorisierungen, Erkenntnismodi, Interpretationsrahmen aus ‚verstehen‘

⁹⁰ Vgl. Bernward Selzer: Historische Waldnutzungen und ihr Einfluss auf Naturvorstellungen und Wald-Leitbilder. In: Albrecht Lehmann/Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos? Berlin 2000, S. 157 – 173, hier S. 157.

⁹¹ Elfferding 2010 (wie Anm. 76), S. 25.

⁹² Gernot Böhme: Atmosphäre. Frankfurt a. M. 1995, S. 23.

⁹³ Groh/Groh 1991 (wie Anm. 78), S. 95.

⁹⁴ Seel 1996 (wie Anm. 68), S. 119.

⁹⁵ Elfferding 2010 (wie Anm. 76), S. 28.

⁹⁶ Ebd., S. 27.

⁹⁷ Ebd., S. 28.

⁹⁸ Lehmann 1999 (wie Anm. 23), S. 48.

⁹⁹ Vgl. etwa Adelheid Biesecker: Wildnis entwickeln – sich entwickeln – sich entwickeln lassen. Entwicklung und Prozess in Konzepten nachhaltiger Entwicklung. In: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege 2010 (wie Anm. 61), S. 65 – 72.

¹⁰⁰ Sabine Hofmeister: Verwildernde Naturverhältnisse. Versuch über drei Formen der Wildnis. In: Das Argument, Nr. 279, 50/2008, Heft 6, S. 813 – 826, hier S. 823.

¹⁰¹ Mit Folklorismus meinte Hans Moser die Vorführung oder Aneignung von Volkskultur in anderen als ihren ursprünglichen Zusammenhängen, etwa in Fremdenverkehr und Unterhaltungsindustrie. In der Diskussion um Mosers Thesen wurde – vereinfacht ausgedrückt – herausgestellt, dass folkloristische Kulturphänomene nicht bloß in ihrer Abweichung von ihren ‚eigentlichen‘ historischen Zusammenhängen, Funktionen und Bestimmungen, sondern als Teil der ‚real existierenden‘ Volkskultur von der Volkskunde behandelt werden sollten. Vgl. etwa Hans Moser: Vom Folklorismus in unserer Zeit. In: Zeitschrift für Volkskunde 58/1962, S. 177 – 209; Hermann Bausinger: Zur Kritik der Folklorismuskritik. In: Ders. (Hg.): Populus revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart. Tübingen 1966, S. 64 – 75.

können, ist“, wie Ludwig Fischer bemerkt, „wahrlich eine Binsenweisheit, die zu betonen allenfalls gegenüber so genannten biozentrischen Konzepten angebracht sein könnte.“¹⁰² Freilich sind es aber jene Kategorisierungen, Erkenntnismodi, Interpretationsrahmen und auch die in „tote Arbeit“ eingegangenen Wahrnehmungen, die die Kulturwissenschaft an Natur interessieren und diese fließen, über diskursiv ausgehandelte Schutzziele, naturschützerisch legitime Bilder von Natur und Landschaft, Vorstellungen der ‚richtigen‘ Natur, in die – sich unter der Maßgabe der ‚Vielfalt, Eigenart und Schönheit [...] von Natur und Landschaft‘¹⁰³ vollziehende – landschaftserhaltende beziehungsweise – gestaltende naturschützerische Praxis ein, wobei auch die Entscheidung zum Totalreservat Teil landschaftsgestaltender Praxis ist. Für die kulturelle Logik des Totalreservats ist die dynamische, eigentätige, prozesshafte Natur die ‚richtige‘ Natur, die Natur, die es zu schützen gilt, und „Natur Natur sein lassen“, woran ja weit mehr hängt als bloßes Nichtstun, gleichsam „Technik der Naturentfaltung“¹⁰⁴. Dabei kann im Zusammenhang mit Landschaft, „selbst in aktuellen Landschaftskonzepten, die ganz auf artifiziell erstellte Umgebungen ausgerichtet sind“, wohl generell „auf die Vorstellung einer eigentätigen Natur nicht verzichtet werden“¹⁰⁵. Dies gilt für das Totalreservat, in dem der „Urwald von morgen“ entstehen soll, ebenso wie für ein Genmaisfeld.

Landschaft, so vernehmen wir, sei „zugleich kultur- und naturbedingt“¹⁰⁶. Die „Übergriffe der Geschichte“¹⁰⁷ auf die Natur, die kulturellen Zurichtungen der Landschaft, stehen für ihren Artefaktcharakter. Dabei geht Landschaft nicht im artefaktmäßigen, nicht im Menschenwerk, auf. An dieser Stelle ist man verführt, auf das bekannte, von Aristoteles aufgegriffene Bild Antiphons vom eingegrabenen Bett, welches im Verkaufungsprozess „die Kraft“ hat, „noch einen Schössling hervorzutreiben“, heranzuziehen: Natur ist dabei das, „was sich fortgesetzt bei all solchem Schicksal identisch erhalte.“¹⁰⁸ Die Frage, was sich identisch erhalte, ist heute mit der Möglichkeit der Veränderung des Erbgutes sicherlich neu zu stellen. Aber auch wenn das Holz für das Bett von einem Baum stammte, dessen Erbgut manipuliert wurde, so würde der Wuchs dadurch zwar verändert, aber nicht erzeugt.¹⁰⁹

In der kulturellen Logik des Totalreservats verschwindet der Mensch (reumütig) aus jenem Wald, den er sich vormals aneignete. Ein anderer Weg zurück zur einst verdrängten, nun zur Sehnsucht aufgewerteten Natur wäre es, den Wald wieder in

seinem Naturzustande herzurichten. Während für das Totalreservat die „Naturnähe ungehindert ablaufender Prozesse“¹¹⁰ entscheidend ist, bedeutet für die kulturelle Logik der Renaturierung Nähe zur Natur Ähnlichkeit zu einem Leitbild, welches einen als natürlich betrachteten, ohne Spuren menschlicher Eingriffe gedachten Zustand abbildet. Die Idee, anhand wissenschaftlicher Methoden den menschlichen Einfluss aus der Landschaft herauszudenken und so die ‚eigentlich‘ natürliche „Urlandschaft“ zu rekonstruieren, formulierte schon Mitte der 1920er Jahre der damalige Leiter der Staatlichen Stelle für Naturdenkmalpflege in Preußen, Walther Schoenichen.¹¹¹ 1936 erschien eine Übersichtskarte des Botanikers Kurt Hueck mit der „natürlichen Vegetation“ Deutschlands. Autobahnabschnitte wurden in den 1930er Jahren nach dem Vorbild der „natürlichen Waldgemeinschaft“ bepflanzt.¹¹² Das später in den 1950er Jahren vom „Nestor der Pflanzensoziologie“¹¹³ Reinhold Tüxen entwickelte Konzept der „potentiell-natürlichen Vegetation“ findet bis heute – allerdings nicht unumstrittenerweise – bei der Einschätzung der „Naturnähe“ von Waldbildern in freien Natur Anwendung.¹¹⁴ Es ist nicht gesagt, dass sich die Natur im Totalreservat von sich heraus den ‚natürlichen‘ Sollzuständen dieser Leitbildnatur nähert. Vielmehr erhalten sich in ihr mitunter frühere Übergriffe der Geschichte: Der Boden zur Entwicklung des „Urwaldes von morgen“ kann heute nur der in irgendeiner Weise zugerichtete oder berührte Wald sein. Man denke etwa an die Dominanz von Fichten, mit denen in Deutschland ja ab dem 18. und vor allem 19. Jahrhundert in großem Maße aufgeforstet wurde, in so mancher Neuwildnis in Gegenden, wo dies keinesfalls dem Leitbild einer „potentiell-natürlichen Vegetation“ entspricht.

Kommt man – wir verlassen nur scheinbar die Welt der elaborierten Konstrukte des verwissenschaftlichen Naturschutzes – als müder, von den Strapazen einer Watzmann-Tour geplagter Wanderer zur Kühroint-Alm, kann man die Rast damit verbringen, sich in den Räumlichkeiten der dortigen Informationsstelle über Naturschutzmaßnahmen im Nationalpark Berchtesgaden kundig zu machen: Ein Film zeigt Waldarbeiter bei Tätigkeiten der Renaturierung, bei der Zurichtung des Waldes also nach dem Vorbild ermittelter, gedachter Natur. Wie im Bayerischen Wald sollen sich auch hier die „Kernzonen“ unbeeinflusst entwickeln. In den äußeren „Pfegezonen“ aber wird die Umwandlung „naturferner Fichtenreinbestände“ hin zu Bergmischwäldern durch „Waldumbaumaßnahmen“ vorangetrieben. „Dabei werden“, so ist auf einer Informationstafel zu lesen,

¹⁰² Ludwig Fischer: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Projektionsfläche Natur. Zum Zusammenhang von Naturbildern und gesellschaftlichen Verhältnissen. Hamburg 2004, S. 11 – 28, hier S. 16.

¹⁰³ § 1 (1) Bundesnaturschutzgesetz (BNatSchG).

¹⁰⁴ Seel 1996 (wie Anm. 68), S. 284. Vgl. ebd., S. 283 f.

¹⁰⁵ Fischer 2009 (wie Anm. 5), S. 107.

¹⁰⁶ Norbert Fischer: Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Zeitschrift für Volkskunde 104/2008, S. 19 – 39, hier S. 19.

¹⁰⁷ Harrison 1992 (wie Anm. 46), S. 96.

¹⁰⁸ Aristoteles: Physik. Übersetzt von Hans Wagner. Berlin 1995, S. 33.

¹⁰⁹ Vgl. Seel 1996 (wie Anm. 68), S. 21.

¹¹⁰ Scherzinger 1996 (wie Anm. 43), S. 337.

¹¹¹ Vgl. Ludwig Fischer: Die „Urlandschaft und ihr Schutz“. In: Radkau/Uekötter 2003 (wie Anm. 29), S. 183 – 205, hier S. 185 f.

¹¹² Vgl. Küster 2008 (wie Anm. 26), S. 216 – 219; Hansjörg Küster: Der Staat als Herr über die Natur und ihre Erforscher. In: Radkau/Uekötter 2003 (wie Anm. 29), S. 55 – 64, hier S. 58 – 61.

¹¹³ Potthast 2006 (wie Anm. 29), S. 409.

¹¹⁴ Vgl. etwa ebd., S. 404 f., 409; Küster 2008 (wie Anm. 26), S. 90; Scherzinger 1996 (wie Anm. 43), S. 25 – 27.

„in natürliche oder künstliche Lücken im Bestand Buche und Tanne gepflanzt. Die anderen Mischbaumarten verbreiten sich auf natürliche Weise.“¹¹⁵ Die Jagd auf bevorzugt naturschutzgewünschten Baumnachwuchs fressendes Wild, bisweilen auch in den „Kernzonen“, ist eine weitere Maßnahme zugunsten der „naturnahen Mischwälder.“¹¹⁶ Langfristig sollen auch die so behandelten Zonen vollständig sich selbst überlassen werden, um, wie es das Bundesnaturschutzgesetz für den „überwiegenden Teil“ eines Nationalparks vorsieht, einen „möglichst ungestörten Ablauf der Naturvorgänge in ihrer natürlichen Dynamik zu gewährleisten.“¹¹⁷ Bevor die Waldnatur hier in die Selbsttätigkeit entlassen wird, soll sie aber die ‚richtige‘ Natur sein. Auch der Nationalparkplan des Bayerischen Waldes sieht zur Unterstützung der „Entwicklung zu naturnahen Beständen“ außerhalb der Kernzonen „Pflanzmaßnahmen“ vor.¹¹⁸ Wolfgang Scherzinger lobt in seinem hier schon erwähnten Buch *Naturschutz im Wald* im Zusammenhang mit renaturierenden Maßnahmen ein „eindrucksvolles Langzeitprojekt“, bei dem versucht wurde, „den monotonen Kiefernwald der Lüneburger Heide in einen Eichen-Buchen-Kiefern-Mischwald zurückzuführen, wie er für die armen Sandböden als potentiell-natürlich eingestuft wird“, erwähnt aber auch etwas süffisant einen Versuch anderenorts, „einen langweiligen Forst mit Greifzug und Bulldozer zum ‚Urwald‘ hochzufrieren.“¹¹⁹ Neben ‚falschen‘ Baumarten ist aus Sicht einiger naturnähebewussten Positionen auch die Präsenz von Neophyten in den Wäldern, also in der Neuzeit eingeschleppter Pflanzen, ein Problem.¹²⁰ Das kulturbedingte, aber unkultivierte Wuchern des im Schwarzwald weit verbreiteten Indischen Springkrautes etwa kann für die kulturelle Ordnung eines auf unverfälschte Naturheimat bedachten Naturschutzes nur Gegensatz, also ‚eigentliche‘ Wildnis im oben erläuterten Sinne, sein. Ein Weg hin zu mehr ‚Natürlichkeit‘ ist das Entfernen des ‚Unkrauts‘.

Die Kulturpraxis der Renaturierung, die tätige Hervorbringung von mehr Natürlichkeit im Wald, steht quer zum herkömmlichen Verhältnis von Landschaft und Arbeit.¹²¹ Es ist ja die Formung durch menschliche Arbeit, die *Kulturlandschaft* hervorbringt. Hier dagegen sollen durch Arbeit die Spuren früherer Arbeit wieder entfernt werden, die früheren Übergriffe der Geschichte auf die Natur durch neue Übergriffe, Zurichtungen im Sinne einer als legitim betrachteten Vorstellung von Natur,

rückgängig gemacht werden. Nicht um Veranstaltungslosigkeit geht es hier, sondern um die richtige Choreographie. Artefakt ist Landschaft *dort*, wo die Hand in ihr Spuren hinterlassen hat. Als Artefakte sind Landschaften „historische Gegenstände“¹²², aber auch Geschichtsquellen.¹²³ Die Wälder, die man in den 1930er Jahren neben Autobahnen nach dem Leitbild einer Natur, die „Urlandschaft“ hieß, pflanzte, sind als Artefakte lesbar im Sinne einer Wissenschaftsgeschichte der Pflanzensoziologie. Die kahlen Bergkuppen in manchen Teilen des Nord-schwarzwalds, die Grinden, verweisen dagegen auf Weidepraxis und der hohe Anteil an Fichten in den Bannwäldern und Naturwaldreservaten auf frühere Aufforstungen im Sinne einer rationalisierten und nachhaltigen Waldwirtschaft. In der volkskundlichen Kulturwissenschaft und auch in der Ethnologie spricht man im Zusammenhang mit Artefakten oftmals von „materieller Kultur“¹²⁴. Martin Scharfe hat in den letzten Jahren gelegentlich darauf hingewiesen, dass bei der kulturwissenschaftlichen Erforschung von „materieller Kultur“ – ein Begriff, den er zu Recht als „theoretisch etwas minderbemittelt“¹²⁵ kritisiert – oftmals die Dinge selbst, die „kulturellen Objektivationen“, zugunsten der Kontexte und Sichtweisen auf die Dinge ins Hintertreffen gerieten. Deshalb gelte es, „die Erschaffung, Erhaltung und Gestaltung des *Werks*“¹²⁶ wieder verstärkt in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken. Überträgt man diesen Auftrag auf unsere Betrachtung, steigen wir also hinab in die Sphäre der (materiellen) Produktion von Landschaft, zur Stofflichkeit von Kultur, heißt das, das „landschaftliche Auge“ nicht bloß als Sehweise kulturwissenschaftlich zu befragen – was sehen wir (mit), wenn wir Mischwald, Fichtenwald, eine Alm betrachten? – Vorstellungen, Kategorisierungen, Bilder und Interpretationen, die sich mit Landschaften verbinden, etwa von wünschenswerten und ‚richtigen‘ Naturen nicht bloß als diskursives Beiwerk, als ledigliches Reden und Denken oder Erzählung zum ‚Ding‘ Landschaft, sondern auch das Wirksamwerden dieser scheinbar ‚luftigeren‘ Bereiche in der Modellierung von Landschaft einzubeziehen. Der Versuch des „Wegkriegens[s] des Gemachten“¹²⁷ von früherem Werk, durch ein Mehr an Arbeit am und im Walde schafft selbst Werk. Der renaturierte Wald ist, neben Natur freilich, auch kulturelle Objektivation, *Werk*, Resultat von, man könnte sagen, *Naturlandschaftspflege*.

Das Totalreservat und das Museale

Im Zusammenhang mit dem Naturschutz bezieht sich der Befund der Musealisierung auf die Formerstarrung historischer

¹¹⁵ Detaillierter erläutert dies der entsprechende Nationalparkplan. Vgl. Bayerisches Staatsministerium für Landesentwicklung und Umweltfragen (Hg.): Nationalpark Berchtesgaden. Nationalparkplan. München 2001, S. 149 – 156 f.

¹¹⁶ Ebd., S. 22. Vgl. auch ebd. S. 22 f., 98, 145 – 149.

¹¹⁷ § 24 (2) Bundesnaturschutzgesetz (BNatSchG).

¹¹⁸ Vgl. Nationalparkverwaltung Bayerischer Wald (Hg.): Nationalparkplan. Kapitel: Walderhaltungs- und Waldpflanzmaßnahmen. Entwurf, Stand: März 2010.

¹¹⁹ Scherzinger 1996 (wie Anm. 43), S. 234.

¹²⁰ Vgl. Ute Eser: Der Naturschutz und das Fremde. Normative und ökologische Grundlagen der Umwelthethik. Frankfurt a. M. 1999.

¹²¹ Neben Arbeit im engen Sinne sind Landschaften natürlich auch beispielsweise durch Fortbewegung im Raum, etwa sportliche Tätigkeit, geprägt. Der Übergang zur Arbeit ist hier fließend, auch weil die Voraussetzungen für nicht arbeitsmäßige Nutzungen – beispielsweise das Anlegen und Pflegen von Wegen im Wald für Wanderer – Arbeit an der Landschaft bedeuten. Vgl. Fischer 2009 (wie Anm. 5), S. 101 f.

¹²² Vgl. Hermann Lübbe: Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. London 1982, S. 5 – 7, 12.

¹²³ Vgl. David Blackburn: Die Eroberung der Natur. Eine Geschichte der deutschen Landschaft. München 2007, S. 25 – 30.

¹²⁴ Exemplarisch und inter- bis transdisziplinär hierzu vgl. Hans Peter Hahn: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin 2005.

¹²⁵ Martin Scharfe: Menschenwerk. Erkundungen über Kultur. Köln/Weimar/Wien 2002, S. 22.

¹²⁶ Ebd., S. 8 (kursiv im Original).

¹²⁷ Ebd., S. 328.

Landschaftsformationen beziehungsweise auf einen pflegend-erhaltenden Naturschutz (mitunter auch auf einen, bei dem die Hand im Sinne der Herstellung von ‚Natürlichkeit‘ ihre Spuren in der Landschaft hinterlässt).¹²⁸ Nicht selten, vor allem in praxisorientierten Auseinandersetzungen, in denen verhandelt wird, wie Naturschutz auszusehen habe, beinhaltet dies einen kritischen Unterton. So wird das naturschützerische Konzept „Natur Natur sein lassen“, wie es in Totalreservaten *Praxis* ist, als Gegensatz zu ‚statischen‘ Naturschutzkonzepten, als ‚naturgemäßer‘, weil ‚prozessual‘ ausgerichtet gepriesen.¹²⁹ In der Musealisierungskritik scheinen sich Vorstellungen einer ‚authentischeren‘ Landschaft zu äußern, etwa als Forderung nach einer gegenwärtigen, die ‚industrielle Realität anerkennende‘ Landschaftsästhetik¹³⁰ (was ja wiederum die Realität der um sich greifenden musealen Praxis verkennen würde) oder eben als prozesshafte Natur.¹³¹

Eng gefasst bezieht sich die Rede von Musealisierung auf die Institution Museum, „als der Ort der Versammlung“ von „Relikten in konservierender Absicht“.¹³² Musealisierung ist ein Einschnitt in eine Objektbiographie, der Akt der Musealisierung ein Herauslösen von Objekten aus vorherigen Funktionen und Bezügen. „Auch die vorhergesehene Lebensdauer eines Objekts verändert sich grundlegend: Anstelle des Gebrauchs und der damit verbundenen Abnutzung tritt eine als ‚unbegrenzt‘ definierte Lebensdauer als Sammlungsstück“¹³³, als Objekt der Vermittlung, der Erforschung und als Dokument eigener oder fremder kultureller Sinnzusammenhänge oder zum Verständnis der Natur. Weit gefasst wird Musealisierung zum Begriff für eine allgemeine Tendenz einer um sich greifenden Praxis der Konservierung – meist – historischer Formen, für einen „Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, längst hinter sich gelassen hat“¹³⁴.

Schon in Hermann Lübbes wohl schon als klassisch zu bezeich-

nenden Text *Der Fortschritt und das Museum* werden Naturschutz und Musealisierung zusammengedacht. Lübbe erblickt in der fortschreitenden Musealisierung eine kompensatorische Praxis für die „belastende Erfahrung“ des „beschleunigten sozialen Wandel[s]“, für einen „änderungstempobedingten kulturellen Vertrauensschwund“.¹³⁵ Die Musealisierung inner- und außerhalb der Museen sieht er als Folge einer mit der „Defunktionalisierung von Kulturgut“¹³⁶ einhergehenden „ungeheure[n] Zerstörungsrate“ und das Museum als „eine Rettungsanstalt kultureller Reste aus Zerstörungsprozessen“¹³⁷, dessen kulturelle Logik aber keineswegs auf das Museum beschränkt bleibt. Lübbe bezieht sich in seinem Befund, „die Musealisierung unserer kulturellen Umwelt“ habe „ein historisch beispielloses Ausmaß erreicht“¹³⁸, nicht bloß auf eine zunehmende Anzahl an natur- und kulturhistorischen Museen sowie Freilichtmuseen und Museumsdörfer, die Rekonstruktion und Konservierung historischer Stadtkerne, historisierende Dorferneuerungen, sondern thematisiert auch die „Konservierung ganzer historischer Landschaftsbilder“¹³⁹ wie Heidekulturflächen trotz rückläufiger Heidschnuckenhaltung¹⁴⁰ und eine zunehmende Anzahl an Naturschutzgebieten.¹⁴¹

Das Totalreservat in irgendeinem Zusammenhang zu bringen mit dem Musealen, scheint abwegig, ist dort doch gerade die „natürliche Dynamik“ und nicht die Erstarrung historischer Landschaftsformen¹⁴² – „Freiräume statt Museen für die Natur“¹⁴³ – das Programm. Musealisierte Landschaft, so könnte man sagen, ist Kulturlandschaft, in der die Resultate früherer Wirtschaftsweisen plastisch bleiben, Landschaft *als ob* von bestimmten, nun historisch gewordenen, Produktionsformen erhalten oder hervorgebracht, wenn nicht gar die Produktionsformen, man denke an den häufigen Befund vom Bergbauer als Landschaftspfleger, gleich mitmusealisiert werden. Doch bei Lübbe heißt es weiter:

„Die bearbeitete Natur – der Acker, der Garten – war ja stets durch Zäune oder sonstige Marken gegen die nicht-bearbeitete Natur abgegrenzt. Im Landschafts- und Naturschutz werden diese Grenzen gesprengt und wir beginnen uns zur Natur in

¹²⁸ Etwa bei Kangler 2009 (wie Anm. 6), S. 271; Stefan Körner: Kontinuum und Bruch: Die Transformation des naturschützerischen Aufgabenverständnisses nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Radkau/Uekötter 2003 (wie Anm. 29), S. 404–434, hier S. 414; Lehmann 1999 (wie Anm. 23), S. 83; Pothast 2006 (wie Anm. 29), S. 420.

¹²⁹ Vgl. Hans Biebelriether: Freiräume statt Museen für die Natur. In: *Natur und Mensch* Nr. 6/1994, S. 85–104.

¹³⁰ In diese Richtung weist ein wenig der Gedanke Albrecht Lehmanns von einer ‚aufgeklärten, kritisch geschulten – Lehmann zitiert hier Adornos Wort von der „Natur als Naturschutzpark“ – Sichtweise auf Landschaft, die sich von einer nostalgischen Betrachtung „musealer Reste“ als Verharrung im „Lebensgefühl der europäischen Romantik“ distanzieren. Ausfindig macht Lehmann eine solche Haltung etwa bei Martin Seel und Rolf Peter Sieferle. Vgl. Albrecht Lehmann: Landschaftsbewusstsein. Zur gegenwärtigen Wahrnehmung natürlicher Ensembles. In: Brednich/Schneider/Werner 2001 (wie Anm. 26), S. 147–153, hier S. 148.

¹³¹ Schon 1910 – in der Frühzeit des staatlichen Naturschutzes – beklagte der württembergische Landeskonservator Eugen Gradmann, dass ein Naturschutz als Reliktschutz „Museumsgeist“ atme. Zum einen bezog sich diese Kritik auf vorwiegend naturwissenschaftlich motivierte, auf einzelne Objekte gerichtete Naturschutzbestrebungen, „nur die seltenen Arten zu erhalten in je einem Exemplar und wohl zu verwahren“, und zum anderen auf ein Festhalten an bestimmten historischen Zuständen von Kulturlandschaft in der damaligen Naturdenkmalpflege. Da, so Gradmann, „die Landschaft nicht nur etwas Historisches ist, sondern ein Stück lebender Natur und Kultur, [...] muß die Landespflege im Unterschiede von der Denkmalpflege mehr sein als Erhaltung.“ Zitiert nach Schmoll 2004 (wie Anm. 29), S. 23.

¹³² Lübbe 1982 (wie Anm. 122), S. 17.

¹³³ Hahn 2005 (wie Anm. 124), S. 42.

¹³⁴ So Gottfried Korff: Aporien der Musealisierung. Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomene Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990, S. 57–71.

¹³⁵ Ebd., S. 18. Joachim Ritter wies schon 1963 in seinem Aufsatz *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft* auf eine kompensatorische Funktion des Museums hin. Wie die Geisteswissenschaft sei das Museum „Organ“ der Kompensation der „Geschichtslosigkeit“ der modernen Gesellschaft, des Mangels an Tradition und Traditionsbewusstsein. Vgl. Joachim Ritter: *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft*. In: Ders. 1989 (wie Anm. 74), S. 105–140, hier vor allem S. 130–133. Hier sei auch an die kanonisch gewordenen Ausführungen Ritters zur Entstehung des neuzeitlichen Landschaftsgefühls als Kompensation des durch die Wissenschaft in Bedrängnis geratenen metaphysischen Bedürfnisses erinnert. Vgl. Ritter 1989 (wie Anm. 74).

¹³⁶ Lübbe 1982 (wie Anm. 122), S. 15.

¹³⁷ Ebd., S. 14.

¹³⁸ Ebd., S. 2.

¹³⁹ Ebd., S. 5.

¹⁴⁰ Ebd., S. 6.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁴² Wie wir gesehen haben, hinterlassen auch Zurichtungen der Landschaft nach dem Vorbild ‚legitimer‘ Naturbilder Spuren der Geschichte in der Landschaft.

¹⁴³ Biebelriether 1994 (wie Anm. 129).

ihrem irdischen Ganzen wie zu einem Garten zu verhalten – zu einem naturbelassenen Garten freilich und eben dieser Tendenz entspricht als gartengeschichtlich neueste Epoche, dass nun auch innerhalb der Gartenzäune bei naturerhaltungsbewußten Zeitgenossen, die Kultur der Naturbelassung sich als Gartenkultur durchzusetzen beginnt. Museumsgeschichtlich ließe sich dieser Prozeß als die Entgrenzung des naturhistorischen Museums beschreiben.“¹⁴⁴

Die kulturelle Logik des Totalreservats zielt, wie jene der Musealisierung, auf die Vermeidung aller (weiteren) Übergriffe der Geschichte. Im Gegensatz zum musealen Objekt darf und soll sich die Natur im Totalreservat verändern. Nichts soll am Totalreservat naturhistorisch sein. Dennoch, die Betrachtung des Verhältnisses des Musters Musealisierung zum Totalreservat ließe sich mit Jean Baudrillard, bei dem „Musealisierung“ „Museifizierung“¹⁴⁵ heißt, weitertreiben. Es scheint aussichtsreich, die oben beschriebene Zurichtung von Landschaft nach den Vorbildern ‚legitimer‘ Naturbilder oder alter Kulturlandschaften im Sinne Baudrillardscher Museifizierungsbefunde, entlang der von ihm bestimmten Begriffe von „Simulation“ und „Verdopplung“, zu befragen. Doch Baudrillard weitet darüber hinaus seinen Musealisierungsbefund bis auf ‚das Unberührte‘ aus. Er zeigt dies am Beispiel einer indigenen Gruppe. An anderer Stelle fand hier die Figur des Wilden schon Erwähnung. Diese kann wie die Wildnis je nachdem für eine gute und damit heute erhaltenswerte Ursprünglichkeit oder für ein bedrohliches Gegenüber der Zivilisation stehen. Baudrillard schildert nun, wie diese Gruppe bis zu ihrer Entdeckung durch Ethnologen „seit acht Jahrhunderten ohne Kontakt zu allen übrigen Artgenossen“¹⁴⁶ gelebt hätte und wie man sich entschied, sie „in ihrer totalen Natürlichkeit zu belassen und sie nicht dem Zugriff von Kolonialisten, Touristen und Ethnologen auszusetzen“¹⁴⁷. Dies sei ein Akt der „Museifizierung“. Die „Wilden“ würden „eingefroren, kryogenisiert, sterilisiert, vor dem Tod geschützt“.¹⁴⁸ Durch dieses Anlegen eines „Keuschheitsgürtels“ gestatte sich die Ethnologie „den Luxus und die Illusion, sich in gewisser Weise jenseits ihrer selbst zu verkörpern, in der ‚nackten Realität‘ dieser von ihr wiedererfundenen Indianer – die nach der Intervention der Wissenschaft immer noch Wilde“ – unberührte, ‚echte‘ Wilde – „sein sollen“.¹⁴⁹ Beim Schutz möglichst naturbelassen gebliebener Landschaft verhält es sich offensichtlich ähnlich. Auch ein solcher Naturschutz sucht eine Verkörperung und den Gegenstand seiner Sehnsüchte, die

„unberührte‘ Natur, außerhalb seiner selbst, ja außerhalb der kulturellen Ordnung, zu welcher er gehört. Sowohl in Baudrillards Vorstellung von Ethnologie – als Anti-Ethnologie – als auch in der organisierten Tabuisierung des Eingriffs im Naturschutz ist der Gegenstand ein Anderes, ein Gegenüber, welches nur durch Verzicht auf Berührung möglich ist. In der Hervorbringung „neuer Wildnis“ ist dieses Andere nicht die unberührte Natur, sondern die zukünftig unberührbare Natur. An dieser Stelle sei nochmal an die eingangs zitierten Worte Hartmut Böhmes erinnert: „Kultur als Verräumlichung und Verstetigung ist ein Akt der Entwildung“.¹⁵⁰ Hier dagegen verdoppelt die Kultur gleichsam die Wildnis, das Außerhalb des kulturellen Zugriffs, indem sie sich – und dies ist hier kulturelle Praxis, Form der Aneignung von Raum – beschränkt auf das Totalreservat, vorgeblich selbst abschafft. Und freilich: Musealisierung ist neben etwa Denkmalschutz, Prädikatisierung von materiellen und immateriellen Kulturgütern eine Form der Konstruktion von *Erbe*, der Kulturtechnik der „Heritage-ifizierung“¹⁵¹, allerdings eine, deren Bestimmung, betrachtet man Baudrillards Museifizierung oder auch Jeudys Befund von der *Welt als Museum*¹⁵², im Hinblick auf die Unterscheidbarkeit zu anderen Formen der Konstruktion von *Erbe*, reichlich strapaziert scheint. Während Heritage-ifizierung als kulturelle Praxis in der Pflege historischer Kulturlandschaft die Verlängerung historischer Formen in die Gegenwart bedeutet, also die Verstetigung früherer „Verräumlichung und Verstetigung“, wird Wildnis als „Urwald von morgen“ zur Hinterlassenschaft, zum *Erbe* naturschützerischer Praxis.

Ausblick

Die Ausweisung von Totalreservaten markiert eine Kultur der Verwildung, die die Bestimmung von Kultur als „Akt der Entwildung“ auf den Kopf zu stellen scheint. Die Zielvorstellung der Nationalen Strategie zur biologischen Vielfalt, bis 2020 auf fünf Prozent der Waldfläche in Deutschland Natur Natur sein zu lassen, ist gleichsam ein Programm der ‚Urbarmachung‘ von Kulturland für die Wildnis. Dabei steht Wildnis nicht für jene Natur, die Hartmut Böhme, hier eingangs zitiert, als „Sphäre feindlicher Natur“, als „Unraum“, beschreibt. Wildnis ist hier etwas, was Menschen mit einem Stück Land vorhaben, ihre Hervorbringung Teil planerischer, landespflegerischer Praxis. Während für die kulturelle Logik der Renaturierung Arbeit am und im Wald durchaus ein Weg zurück zur Natur ist – die Zurichtung des Waldes nach dem Vorbild ermittelter Natur –, so zielt die Logik des „Urwalds von morgen“ auf Ausschluss von

¹⁴⁴ Lübke 1982 (wie Anm. 122), S. 7.

¹⁴⁵ Zur Deckung der Begriffe „Musealisierung“ und „Museifizierung“ vgl. Eva Sturm: Museifizierung und Realitätsverlust. In: Zacharias 1990 (wie Anm. 134), S. 99 – 113.

¹⁴⁶ Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978, S. 18.

¹⁴⁷ Ebd., S. 18. Es handelte sich hier um die keineswegs unberührten Tasaday auf der philippinischen Insel Mindanao. Vgl. Thomas, N. Headland (Hg.): *The Tasaday Controversy: Assessing the Evidence*. Washington DC 1992.

¹⁴⁸ Baudrillard 1978 (wie Anm. 146), S. 18.

¹⁴⁹ Ebd., S. 17f.

¹⁵⁰ Böhme 1996 (wie Anm. 1), S. 53.

¹⁵¹ Zur „Heritage-ifizierung“ als kulturelle Praxis vgl. Dorothee Hemme/Markus Tauschek/Regina Bendix (Hg.): *Prädikat „Heritage“*. Wertschöpfung aus kulturellen Ressourcen. Münster 2007.

¹⁵² Vgl. Henri-Pierre Jeudy: *Die Welt als Museum*. Berlin 1987.



Der Bannwald „Wilder See“ im Nordschwarzwald wurde 1911 ausgewiesen.

(Foto: Charly Ebel)

Arbeit, auf ein „Zum-Entstehen-Bringen“¹⁵³ neuer Naturräume durch ein Höchstmaß an Zurückhaltung in der stofflichen Bearbeitung der Natur. Wie wir gesehen haben, durchdringen sich diese beiden Formen der Veranstaltung von Natur mitunter in der naturschützerischen Praxis.

Lucius Burckhardt, Soziologe und Landschaftsforscher, erblickt im Totalreservat „ein Gebilde von hoher Künstlichkeit“¹⁵⁴. Ob ‚künstliches Gebilde‘ oder ‚Naturform‘, die Kulturwissenschaft interessiert sich ohnehin immer für die kulturelle Seite eines Phänomens. Ihr Gegenstand ist keineswegs die Bestimmung dessen, was als künstlich und was als natürlich zu gelten habe, sondern die Verortung solcher Bestimmungen in der Topo-

graphie kultureller Sinnzusammenhänge. In einer Broschüre zum Nationalpark Bayerischer Wald heißt es: „Das ‚Zurück zur Natur‘ bedeutet im Nationalpark [...] keinen Rückschritt, sondern den Rückzug des Menschen aus einer bislang gestalteten, gepflegten und genutzten Waldlandschaft – eine Rückgabe unseres Naturerbes an die Natur.“¹⁵⁵ Noch deutlicher als hier kann das, was die Kulturwissenschaft an der „neuen Wildnis“ interessiert, nämlich die Sehnsüchte des (spät-)modernen Menschen nach unberührter Natur, kaum formuliert werden.

¹⁵³ Seel 1996 (wie Anm. 68), S. 284.

¹⁵⁴ Lucius Burckhardt: Warum ist Landschaft schön. Eine Spaziergangswissenschaft. Berlin 2006, S. 72.

¹⁵⁵ Nationalparkverwaltung Bayerischer Wald 2005 (wie Anm. 38), S. 36.

Die Autorin und Autoren

Prof. Dr. Daniel Drascek, geb. 1959. Lehrstuhlinhaber für Vergleichende Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg und Vorstand des Instituts für Volkskunde bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. Forschungsschwerpunkte: Erzählforschung, Kulturvergleich, ritualisierte Handlungsformen und Zeitkulturen.

Prof. Dr. Helge Gerndt, geb. 1939. Von 1980 bis 2004 Vorstand des Instituts für deutsche und vergleichende Volkskunde (Europäische Ethnologie) der Universität München. Arbeitsgebiete: kulturwissenschaftliche Theorie und Methodik, Wissenschaftsgeschichte, Brauch- und Erzählforschung, Alltagskultur der Gegenwart, in jüngerer Zeit insbesondere Bildwissenschaft.

Prof. Dr. Roland Girtler, geb. 1941. Professur am Institut für Soziologie der Universität Wien. Forschungsprojekte in indischen Bauerndörfern, in städtischen Randkulturen, bei Bauern, Wilderern, Ganoven, feinen Leuten, Dirnen, Pfarrersköchinnen, Tierärzten usw.

Brigitte Heck M.A., geb. 1964. Oberkonservatorin und Leiterin des Referates Volkskunde am Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Dort seit 1989 beschäftigt. 1983 bis 1989 Studium in Freiburg und Wien. Ausstellungs- und Publikationstätigkeit. Lehraufträge an den Universitäten Freiburg, Würzburg und Mainz.

Dr. Vladimír Horpeniak, geb. 1948. Studium an der Karlsuniversität in Prag. Seit 1976 Historiker im Muzeum Šumavy (Böhmerwaldmuseum) Sušice – Kašperské Hory (Schüttenhofen – Bergreichenstein). Forschungsschwerpunkte: Regional- und Kunstgeschichte. Ausstellungs- und Publikationstätigkeit. Organisation von Konzerten geistlicher Musik in der Region.

Dr. František Kubů, geb. 1953. Studium an der Karlsuniversität in Prag; seit 1994 Historiker im Prachatické Muzeum; Forschungsschwerpunkte: Staufer und die deutsche Geschichte im Hochmittelalter, Geschichte des Egerlandes, Adelssitze im Vorfeld des Böhmerwaldes, Goldener Steig.

Dr. Franz Leibl, geb. 1957. Diplom Biologe mit zoologischem Schwerpunkt.

Leitete bis April 2011 das Sachgebiet Naturschutz an der Regierung von Niederbayern und wechselte im Mai desselben Jahres als Nationalpark-Leiter in den Bayerischen Wald.

Prof. Dr. Thomas Metscher, geb. 1934. 1971-98 Professor für vergleichende Literaturwissenschaft und Ästhetik Universität Bremen. Seit 1998 sesshaft im Bayerischen Wald. Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Literatur, Kulturtheorie und Ästhetik.

Prof. Dr. Andreas Michler, geb. 1956. Professor für Didaktik der Geschichte an der Universität Passau. Forschungsschwerpunkte: Museen und Ausstellungen als Felder der Geschichtskultur, Erinnerungsorte als Lernorte, Grenzen als Geschichtsräume, Arbeitsaufträge im Geschichtsunterricht.

Dr. Manuel Trummer, geb. 1979. Wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Vergleichende Kulturwissenschaft der Universität Regensburg.

Forschungsschwerpunkte: populäre Musikkulturen, traditionale Phänomene im Prozess der Modernisierung sowie Ernährungskulturen im historischen und europäischen Vergleich.

Harald Stahl M.A., geb. 1977. Zunächst Ausbildung und Tätigkeit als Buchhändler. 2004 bis 2010 Studium der Fächer Volkskunde, Soziologie, Ethnologie und Geographie in Tübingen und Freiburg. Derzeit Dissertation mit dem Arbeitstitel „Das Totalreservat als Naturerfahrungsraum. Waldbewusstsein und Kultur der neuen Wildnis“.



Gefördert von der Europäischen Union
Ziel 3-Territoriale Zusammenarbeit (INTERREG)
Europäischer Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE)

Unterstützt vom Museumsverein St. Oswald-Riedlhütte

ISBN 978-3-00-036254-5

Nationale
Naturlandschaften

