

Waldperspektiven

Die vielfältigen Dimensionen des Lebensraumes Wald

Nicht nur Gas wird knapp. Auch die Holzimporte aus dem Osten fehlen. Der Entnahmedruck auf unseren eigenen Wald steigt, als wären Klimawandel und Artensterben nicht schon schlimm genug ... Eine breit angelegte Tagung im Spessart vertiefte vom 9. auf den 12. Mai 2022 die ökologischen und politischen Problemstellungen

und brachte die unterschiedlichsten Perspektiven auf diesen für uns alle emotional, kulturell, aber auch biologisch so wichtigen Lebensraums miteinander ins Gespräch, um ein umfassendes Bild von der Lage zu erhalten. Dieses Bild wollen wir Ihnen in diesem Dossier und seinen multimedialen Flankenpublikationen wiedergeben.

Begrüßung und Einführung

von Stephan Höpfinger

Meine sehr geehrten Damen und Herren, ganz herzlich begrüße ich Sie hier auf Burg Rothenfels zu unserer Tagung *Waldperspektiven. Die vielfältigen Dimensionen des Lebensraumes Wald*. Ich freue mich sehr, dass Sie der Einladung der Katholischen Akademie Domschule Würzburg und unserer Katholischen Akademie in Bayern gefolgt sind und sich zur Fahrt an einen Ort aufgemacht haben, der für viele eher unbekannt ist und der in einem Gefilde Bayerns liegt, das nicht so häufig besucht wird. Für unsere Akademie hat diese Stätte in zweierlei Hinsicht eine besondere Bedeutung. Zum einen war Dr. Achim Budde vor seiner Zeit als Akademiedirektor in München von 2007 bis 2018 Leiter der hiesigen Bildungsstätte; und seine Familie und er sind immer noch im Ort Rothenfels beheimatet. Er wird morgen früh zu uns stoßen.

Das zweite Bindeglied zwischen der Burg Rothenfels und unserer Akademie ist der Theologe und Religionsphilosoph Romano Guardini. Guardini ist ja einer der Gründerväter unserer Akademie. Neben seiner Lehrtätigkeit in Berlin war er seit 1927 geistlicher Leiter der Quickborn-Bewegung und der Burg Rothenfels; unter ihm entwickelte sich die Burg zu einem Zentrum der kulturellen Bildung und der liturgischen Bewegung, bevor sie 1939 von den Nationalsozialisten konfisziert und die Arbeit auf der Burg verboten wurde.

Ausschlaggebend dafür, dass wir mit dem Thema „Wald“ nach Rothenfels gegangen sind, war jedoch, dass Ort und Thema inhaltlich sehr gut zusammenpassen. Denn wir befinden uns hier mitten im Spessart, einem Mittelgebirge mit einem der ältesten und schönsten Kulturwälder Europas. Wir jedenfalls sind überzeugt, dass dieser Naturpark für das Thema „Wald“ perfekt geeignet ist.

Meine Damen und Herren, Wälder sind zentrale Säulen globaler und nationaler nachhaltiger Entwicklung. In Deutschland sind 11,4 Mio ha bewaldet, das entspricht rund einem Drittel der Landfläche. Im Schutz der Baumkronen hat sich ein vielschichtiges, komplexes Ökosystem aus zahlreichen Pflanzen, Tieren und Kleinorganismen entwickelt, das auch für uns Menschen eine wesentliche Lebensgrundlage bildet und uns mit Holz, frischer Luft und sauberem Wasser versorgt. Wälder sind zudem ein Hotspot der biologischen Vielfalt, der für Flora und Fauna Lebensraum, Nahrung und Schutz bietet. Der Wald sorgt für ein schönes Landschaftsbild, lädt zur Erholung ein und ist zugleich ein wichtiger Wirtschaftsfaktor für die Forstwirtschaft, aber auch für den Tourismus.

Dass der Wald bei uns auch eine besondere emotionale Bedeutung hat, ist unbestritten. Keine andere Nation hat ein ähnlich aufgeladenes Verhältnis zum grünen Tann wie die Deutschen. Das beginnt in ihrem Sagen- und Märchenschatz, wo Räuber und böse



Stephan Höpfinger, Studienleiter der Katholischen Akademie in Bayern

Der Wald sorgt für ein schönes Landschaftsbild, lädt zur Erholung ein und ist zugleich ein wichtiger Wirtschaftsfaktor für die Forstwirtschaft, aber auch für den Tourismus.

Wölfe im Wald hausen, die Großmütter und Mädchen mit roten Käppchen fressen, wo Geschwisterpaare sich verlaufen und in die Fänge von Hexen geraten. Das schreibt sich in der Literaturgeschichte fort: Waldeinsamkeit, Waldeslust und Waldgefühle versammeln sich in schwermütigen Gedichten. Ob Stifter, Rilke oder Eichendorff: Stets stehen

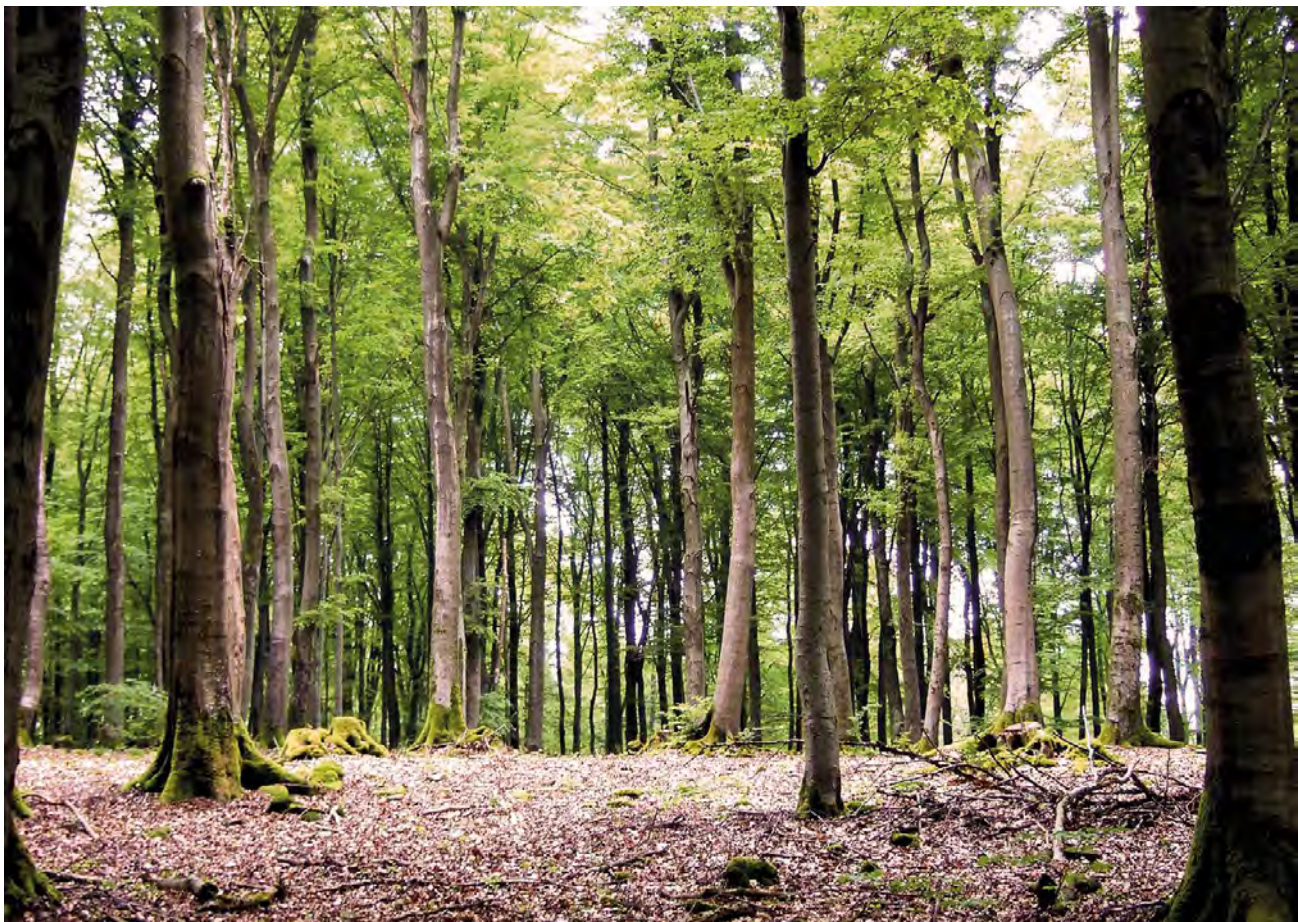
Bäume majestätisch im geheimnisvollen Wald, bieten Schutz und Augenschmaus, Wildnis und Naturerleben. Die geradezu mythische Überhöhung des Waldes in Liedgut, Prosa und Malerei erreichte ihren Höhepunkt in der Romantik. Als ein Hauptmotiv der Geistes- und Kunstgeschichte wurde er mehr und mehr mit nationaler Bedeutung aufgeladen. Manchmal trug Waldverklärung geradezu religiöse Züge und driftete teils auch ins Esoterische ab.

Und auch heute noch lieben die Deutschen ihren Wald. Rund 40 % der Menschen gehen einmal pro Woche irgendwo in ein Stück Wald, um Ruhe und Erholung zu suchen. Der Wald ist und bleibt ein grüner und ruhiger Schutzraum gegen eine hektische und manchmal verrückt gewordene Welt.

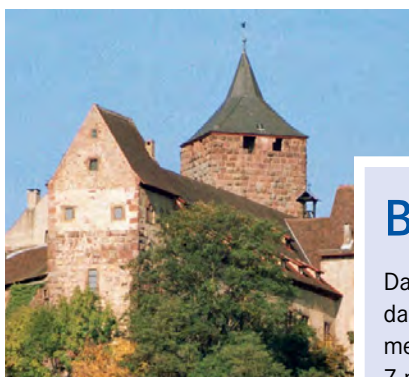
Darüber hinaus und vor allem aber ist der Wald der wichtigste Klimaschützer. Bäume gleichen fleißigen Photosynthese-Maschinen, die Sonnenlicht und Kohlendioxid aus der Luft in Blattwerk, Wurzeln und Holz umwandeln. Damit bilden unsere Wälder einen gigantischen Kohlenstoffspeicher. Auch die Waldböden bergen gewaltige Mengen an Kohlenstoff. Der deutsche Wald entlastet die Atmosphäre um rund 60 Millionen



Akademiedirektor Dr. Achim Budde, der von 2007 bis 2018 Leiter der Burg Rothenfels war, ließ die Teilnehmerinnen und Teilnehmer immer wieder an seinem Erfahrungsschatz teilhaben.



Der Wald zieht uns nach wie vor in seinen Bann: Waldeinsamkeit, Waldeslust und Waldgefühle versammeln sich auch heute noch in zum Teil schwermütigen Gedichten. Aber nicht nur das: Wälder zählen seit jeher zu den zentralen Säulen globaler und nationaler nachhaltiger Entwicklung, sind ein Hotspot biologischer Vielfalt und sorgen nicht zuletzt für ein schönes Landschaftsbild.



Teil der Veranstaltung war auch ein ausgedehnter Spaziergang, der den Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmern einen einzigartigen Blick auf Burg Rothenfels ermöglichte.

und gesunde Wälder daher existenziell. Und zugleich ist der Wald der wohl wichtigste Bioindikator, die Warnlampe, die anzeigt, dass die Veränderung des Klimas nunmehr ihren Tribut fordert.

Aktuell zeigt diese Warnlampe an, dass der Wald gegenwärtig in einer sehr ernsthaften Krise steckt und die deutschen Wälder in einem erschreckenden Zustand sind. Nach mehreren Trockenjahren, Dürren, Waldbränden und großflächiger Invasion des Borkenkäfers, aber auch Stürmen, Hagelschäden und extremen Schneefällen haben die Waldschäden enorme Dimensionen erreicht. So sind Kiefern, Fichten, Buchen, Birken und Eichen teilweise großflächig geschädigt oder abgestorben. Ganz besonders steht die Fichte im Fokus, die als flachwurzelnder Nadelbaum besonders anfällig ist für Durststrecken durch längere Hitzeperioden, aber auch für Stürme. 180.000 Hektar Wald sollen irreparabel geschädigt sein. Forstexperten, Umweltaktivisten und Politiker sind sich einig: Die Erderwärmung durch das veränderte Klima hat die Bäume in

Tonnen Kohlendioxid im Jahr. Für den Klimaschutz sind vitale

den Schwitzkasten genommen, die Wucht des Klimawandels ist in den Wäldern angekommen.

Hier gilt es gegenzusteuern und entsprechende Gegenmaßnahmen zu ergreifen. Die entscheidenden Fragen, wie am besten gegengesteuert werden kann und welche geeigneten Gegenmaßnahmen ergriffen werden sollen, werden uns im Verlauf der Tagung immer wieder beschäftigen.

Inzwischen verschärfen sich aber auch Waldnutzungskonflikte zwischen unterschiedlichen Interessen des Naturschutzes, der Freizeitgestaltung und der Holzwirtschaft. So steigen die Anforderungen an den Wald, die kaum gleichzeitig miteinander vereinbar sind: Einerseits wächst der Bedarf an Holzentnahme, andererseits ist das Totholz von zentraler Bedeutung für die Kleintiere.

Wir wollen die wunderbaren Frühlingstage nutzen, um die vielfältigen Dimensionen und Beziehungen des Lebensraumes Wald aufzuzeigen und auch erlebbar zu machen. Darüber hinaus wollen wir fragen, wie die lebenswichtigen Funktionen des Waldes für Menschen, Tiere und Pflanzen nachhaltig erhalten werden können. Das Ganze veranstalten wir dort, wo sich das Nachdenken ideal mit direkter Anschauung verbinden lässt: im „Räuberwald“ Spessart, der uns unter fachkundiger Führung ganz außergewöhnliche Einblicke verspricht. ■

Bestens dokumentiert

Das opulente Tagungsprogramm wird für alle, die nicht dabei sein konnten, in unseren Medien detailliert dokumentiert. Genießen Sie zunächst einen 7-minütigen Überblick über die ökologischen Facetten der prominent besetzten Tagung in [unserem Kurzfilm](#) (siehe auch QR-Code rechts).



Die ökologische Perspektive

- **Das Ökosystem Wald am Beispiel der Laubwälder des Spessarts.** Mit Volker Zahner
[Printausgabe S. 7](#)
- **Der Wald in natürlicher Dynamik – am Beispiel des Nationalparks Bayerischer Wald.** Mit Franz Leibl [Video](#)
- **Gestresster Wald im Klimawandel: Auswirkungen und Schutzmaßnahmen.** Mit Hubert Weiger [Video](#)

Die gesellschaftspolitische Perspektive

- **Nationalparks als Ausdruck einer neuen Naturreligion?** Mit Michael Hauhs und Ulrich Berner [Video](#)
- **WALDSCHUTZ JA – ABER WIE?** Direktor Achim Budde im Gespräch mit Martin Neumeyer, Vorstandsvorsitzender der Bayerischen Staatsforsten, Regensburg, und Patrick Friedl MdL, Sprecher für Naturschutz und Klimaanpassung in der Fraktion Bündnis 90 / Die Grünen im Bayerischen Landtag [Video](#)

Die kulturgeschichtliche Perspektive

- **Echo des Waldes in der Musik der Romantik.** Mit Ulrike Kienzle [Printausgabe S. 10–16](#)
- **Wald in der bildenden Kunst.** Mit Margit Stadlober [Online-Teil S. 89–94](#)
- **Von der „Waldeinsamkeit“ bis zum „Waldsterben“. Der „deutsche Wald“ als Denkmuster und Weltanschauung.** Mit Johannes Zechner [Video](#)

Was sich nicht dokumentieren lässt:

der Spaziergang mit Prof. Volker Zahner vor der Haustür der Burg mit dem Blick der „Girafenhalskamera“ in die höchsten Vogelnester, die Burgführung mit Achim Budde, die ausgesprochen lehrreiche Exkursion mit

Florian Vogel, dem Leiter der dortigen Staatsforsten, zu den ältesten Eichen Europas, der Abend in der idyllischen Kartause Grünau mit feinen Speisen und einer „literarischen Aufforstung“ durch Luise Wunderlich ... dafür muss man dann doch dabei gewesen sein. ■

Ökosystem Wald am Beispiel der Laubwälder des Spessarts

von Volker Zahner

Der Spessart ist ein über 200 Quadratkilometer großes, überwiegend mit Buchen und Eichen bewaldetes Mittelgebirge, das vom Main in einem Viereck umflossen wird. Das Waldgebirge verdankt seinen Namen den Spechten: „Spechts-Hardt“, so die alte Bezeichnung des Gebiets, bedeutet ein mit Hartholz bestocktes und von vielen Spechten bewohntes Waldgebiet. Erstmals wird sein Name im Nibelungenlied im 13. Jahrhundert erwähnt.

Vor allem den Jagdinteressen der Erzbischöfe von Mainz ist es zu verdanken, dass der Spessart bis heute als großes Laubwaldgebiet erhalten blieb. Sie förderten die Eiche als Mastbäume für das Wild und verhinderten eine stärkere Besiedelung des Waldes. Ein weiterer Grund ist sicher auch die Armut des Buntsandsteins, aus dem nur wenig ertragreiche Böden entstehen. Doch wie und wann sind diese Laubwälder entstanden?

Der Baum als Strategie

Die meisten Kräuter und Gräser können ihre Blätter nur wenige Meter über dem Boden positionieren. Farne waren bereits deutlich erfolgreicher und langlebiger. Aber es waren erst die Bäume, bei denen sich der Stängel zu einem massiven Stamm formte – eine Entwicklung, die vor rund 300 Millionen Jahren mit der Evolution von Nadelbäumen begann. Damit gelang es, die Blattmasse bis ca. 40 Meter vom Boden zu heben und einen enormen dreidimensionalen Raum zu erschließen, um so ein Maximum an Sonnenenergie aufzunehmen. Dadurch bestimmen Bäume bzw. Wälder das Lichtregime, die Temperatur und das Kleinklima unter sich. Dass dies physikalisch möglich ist, liegt an einem Baustoff, dem Lignin. Ähnlich dem Beton, der ein Stahlgerüst versteift, lagert sich das Lignin an der Zellwand ab. Zusammen mit der Zellulose ist es ein Hauptbestandteil von Holz.

Aus diesem Grundbaustoff bestehen nicht nur Stamm und Äste, sondern auch die Wurzeln. Ihre stabile Verankerung im Boden ist Voraussetzung für die Bildung der gewaltigen, oft viele Tonnen schweren Stämme. Durch sie gelangt das lebensnotwendige Wasser von den Wurzeln in die Blätter und ein Teil des dort erzeugten zuckerreichen Saftstroms zurück zu den Wurzeln.

Bäume bilden seither Wälder, und mit ihnen formen sie ganze Landschaften. Sie erschließen Wasserreservoirs in tiefen Bodenschichten und geben es über eine gigantische Blattoberfläche ab. Eine alte Buche verdunstet so rund 300 Liter Wasser täglich, ein Buchenaltbestand gar 60.000 Liter. Damit prägen sie unseren Wasser- und Temperaturhaushalt entscheidend mit. Wälder sind im Vergleich zum Offenland um rund 4°C kühler. Durch den Verdunstungsstrom transportieren Wälder Wasser in das sonst trockene Landesinnere, fernab von Küsten. Damit formen sie über die Wassererosion auch das Relief mit, erschaffen Flüsse und gestalten das Erscheinungsbild der Erde entscheidend mit.

Mitteleuropa wäre ohne den Einfluss des Menschen weitgehend von Wald bzw. Bäumen geprägt. Lediglich die besonders feuchten, trockenen oder steilen Lagen wären baumfrei. Dieser Wald würde in weiten Teilen von der Buche dominiert. Je nach Feuchtigkeit, Nährstoffausstattung und Vegetationslänge treten weitere Baumarten hinzu. In Mittelgebirgslagen ist oft die Tanne ihre unmittelbare Begleiterin, da sie der Buche in ihr Schattenreich folgt und ein etwas anderes Lichtspektrum als diese nutzt. Ansonsten haben die anderen Baumarten nur dort eine Chance, wo die Buche zusammenbricht und damit eine Lücke im Kronendach entsteht. Nadelwälder befinden sich dagegen in von Natur aus rauen Berglagen, angepasst an hohe Niederschläge



Prof. Dr. Volker Zahner, Professor für Zoologie, Wildtierökologie und Entomologie an der Hochschule Weihenstephan-Triesdorf

mit niedrigen Durchschnittstemperaturen und kurzer Vegetationszeit.

Anpassungen an das Schattenreich

Andere Pflanzenarten haben sich an diesen Schatten angepasst. So haben Frühjahrsgeophyten die Fähigkeit entwickelt, die kurze Phase im Vorfrühling bis zum Blattaustrieb der Laubbäume zu nutzen, um so viel Sonnenenergie in ihren unterirdischen Wurzeln zu speichern, dass sie das ganze restliche Jahr damit überdauern können. Als erstes Grün im Jahr sind sie aber entsprechend beliebt bei Pflanzenfressern. Um diesen zu entgehen, sind die Frühjahrsblüher in der Regel leicht giftig. Stoffe wie das Anemonin schützen sie und ihre Knollen vor Säugerfraß.

Die Nische der Eiche neben der Buche

Betrachten wir nun die beiden wichtigsten Baumarten des Spessarts beziehungsweise der temperatennahen europäischen Laubwälder überhaupt.

Dies ist allen voran die bereits erwähnte Buche, gefolgt in großem Abstand von der Eiche.

Die Buche als Schattenbaumart ist dabei die dominante Baumart. Sie ist als Konkurrenzstrategie in der Lage, alle Energie in ihr Wachstum zu investieren. Dadurch schafft sie, ohne in besonderes aufwändige Schutzmechanismen (keine dicke Borke, kaum chemischer Schutz) zu investieren, ihr eigenes kühl feuchtes Kleinklima.

Damit stellt sie alle anderen Baumarten in den Schatten. Nur die Tanne kann ihr folgen, indem sie ein eigenes Lichtspektrum nutzt. Die Eiche als Lichtbaumart setzt hingegen auf Langlebigkeit und auf Lücken im Kronendach. Bis zu 1000 Jahre können einzelne Exemplare werden. Der Schutz der Blätter über Gerbstoffe sowie der Schutz des Holzes vor Pilzbefall machen die Eiche so haltbar. Sie ist daher zu Recht bei uns das Sinnbild der Stabilität. Sie hat im Laufe ihres langen

Lebens viele Chancen, sich in der Nähe einer Lichtlücke anzusamen oder ihre schweren Früchte verbreiten zu lassen. Mit ihren nährstoffreichen Eicheln hat sie nämlich im Eichelhäher einen besonderen Verbreiter gefunden. Damit konnte sie sich nacheiszeitlich erheblich schneller ausbreiten als die Buche.

Die Eiche als Lichtbaumart ist entsprechend attraktiver für Insekten und liefert gerade zur Vogelbrutzeit das Vierfache mehr an Insektenbiomasse als die Buche, die als eine der nahrungsrärmsten Laubbäume gilt. Entsprechend wenige Insekten finden sich als Blattfresser auf ihr. Ein Beispiel für eine der wenigen Ausnahmen ist der Buchenrotschwanz mit seiner markanten Raupe.

Störung und Regeneration

Doch wie findet die Regeneration beziehungsweise Störung und Verjüngung im Buchenwald statt? In der Regel sterben nur einzelne Bäume, oft im Zusammenspiel mit Wind und Zunderschwamm. So entstehen kleine Lücken, die oft nur eine bis wenige Baumkrone(n) umfassen. Bei Analysen im Semenik Buchenurwald in Rumänien konnten wir feststellen, dass die Mehrzahl der Lücken nur weniger als 500 m² ausmachten. Das bedeutet, dass Buchen sich aus sich heraus in der Bestandtiefe verjüngen und Störungen meist nur kleinflächig auftreten.

Betrachtet man nun diese Lücken näher, erkennt man deutliche Strukturen wie Totholz. In Urwäldern nimmt Totholz oft 10% der gesamten Biomasse ein. Dabei entfällt rund ein Drittel auf stehendes und zwei Drittel entfallen auf liegendes Material. Dieses Totholz bildet zahlreiche Nischen und hat eine große Bedeutung für die Humusanreicherung als Wasserspeicher, aber auch als Lebensraum für zahlreiche xylobionte Arten. So sind rund 1300 Käfer und etwa 1500 Großpilzarten auf Totholz angewiesen. Daneben ist verrottetes Holz und Mulm ein wichtiges Keimbett für die Waldverjüngung. Gerade im calcium- und magnesiumarmen Spessart ist dies besonders bedeutend. Nur hier findet man auch Gehäuseschnecken, die diese Nährstoffe benötigen, um ihr Kalkgehäuse aufzubauen. Diese Kalkgehäuse sind wiederum wichtig für viele Vogelarten, die daraus die Eischalen für ihre Eier bilden.

Mitteleuropa wäre ohne den Einfluss des Menschen weitgehend von Wald bzw. Bäumen geprägt. Lediglich die besonders feuchten, trockenen oder steilen Lagen wären baumfrei. Dieser Wald würde in weiten Teilen von der Buche dominiert.

Die Höhle als Lebensraum

Neben dem Totholz finden sich aber auch Altbäume, die nicht abgestorben, aber durch Wunden bereits von Pilzen besiedelt sind. An diesen Bäumen legen bevorzugt Spechte ihre Bruthöhlen an. Besonders markant ist dies bei unserem größten heimischen Specht, dem Schwarzspecht.

Es gibt wenige Entscheidungen, die von solcher Tragweite für ihn sind, wie die Wahl des Neststandorts. Hiervon hängt maßgeblich ab, ob die Jungen groß werden und damit die Gene erfolgreich weitergegeben werden. Spechte haben mit ihren Höhlen den Nestbau optimiert. Die Höhlen sind sicherer und besser vor Wetterunbilden geschützt und kleinklimatisch günstiger. Doch die größere Höhle ermöglicht auch Beutegreifern einen leichteren Zugang.

Der Baummarde ist der wichtigste Selektionsfaktor und steht im Focus der Feindvermeidung. Wo die Buche vorkommt, ist sie der mit Abstand wichtigste Höhlenbaum für Schwarzspecht und Baummarde. Hier legt die größte heimische Spechtart die Höhle weit oben am Stamm an, auf ca. 10–12 m Höhe. Dort oben sind die Höhlen schwerer zu entdecken, auf jeden Fall aber mühsamer, auf der glatten Buchenrinde schwerer zu erklimmen und damit leichter zu verteidigen. Besonders hohe Höhlen (über 15 m) wurden in unseren Untersuchungen nie vom Baummarde aufgesucht. Ein weiterer Sicherheitsfaktor ist der Abstand der Naturverjüngung zum Höhleneingang. Wird dieser geringer als der halbe Höhlenabstand, ist diese Höhle für den Schwarzspecht nicht mehr attraktiv. Das heißt bei einer 12 m hohen Höhle wird sie nicht mehr zur Brut verwendet, wenn die

Literaturauswahl

Sempach Vogelwarte Schweiz (2006).

Fauna Report Sempach.

Stimm, B., & Mosandl, R. (2005, April). *Wälder aus der Höherperspektive – Ein Beitrag zum Verständnis der raum-zeitlichen Dynamik von Höherseaten.* In Workshop *Möglichkeiten und Grenzen der Analyse ökologischer Systeme aus organismenzentrierter Perspektive* (Vol. 14, p. 15).

Walentowski, H., Bußler, H., Bergmaier, E., Blaschke, M., Finkeldey, R., Gossner, M. M., ... & Wirth, V. (2010). *Sind die deutschen Waldnaturschutzkonzepte adäquat für die Erhaltung der buchenwaldtypischen Flora und Fauna? Eine kritische Bewertung basierend auf der Herkunft der Waldarten des mitteleuropäischen Tief- und Hügellandes.* *Forstarchiv*, 81(5), 195–217.

Zahner, V., & Sikora, L. (2012). *Ist der Schwarzspecht Zeiger oder Produzent von Stammfäulen?* *management*, 271, 98–103.

Zahner, V., Wimmer, N. (2021). *Spechte & Co.* Aula Verlag.

Zellweger, F., Coomes, D., Lenoir, J., Depauw, L., Maes, S. L., Wulf, M., ... & De Frenne, P. (2019). *Seasonal drivers of understorey temperature buffering in temperate deciduous forests across Europe.* *Global Ecology and Biogeography*, 28(12), 1774–1786.

Naturverjüngung die Höhe von sechs Metern erreicht hat. Ansonsten werden die Höhlen in der Buche über lange Zeiträume immer wieder zur Brut genutzt, oft fünf bis sieben Jahre hintereinander. Besonders Wilhelm Meyer hat über Jahrzehnte Langzeitstudien zur Nutzung von Schwarzspechthöhlen durchgeführt. Dabei fand er heraus, dass diese Höhlen ohne weiteres 30 Jahre stehen und als Habitatbaum genutzt werden können. Als weitere passive Antipredationsstrategie spielt auch die Höhlentiefe eine Rolle gegen die Angriffe von Habicht, Mäusebussard und Habichtskauz. Nur so lässt sich erklären, warum Schwarzspechte in der Buche, einer der härtesten heimischen Baumarten, energie- und zeitaufwändig eine ca. 40 cm tiefe Höhle zimmern – gerade so tief, dass der Fang (die krallenbewehrten Greiffüße) die Jungvögel nicht mehr erreichen kann.

In Skandinavien hat der Schwarzspecht eine andere Strategie: Er zimmert seine Höhle gerne in die weiche Aspe. Da die Bäume niedriger und in der Regel aufgrund der kürzeren Vegetationszeit auch schwächer sind, wird die Höhle im Durchschnitt 4 m tiefer am Stamm angelegt. Das höhere Risiko wird ausgeglichen, indem er jährlich neue Höhlen anlegt und die Brut damit in der Regel schon abgeschlossen hat, bevor der Baumrader die Höhle überhaupt entdeckt.

Anders ist die Strategie der Hohltaube. Als sekundärer Höhlenbewohner ist sie auf das vorhandene Angebot angewiesen und nimmt auch noch Höhlen als Brutplatz, wo der Unterstand bis zum Höhleneingang reicht. Als ein mögliches Mittel, um das Risiko gegenüber Habichtsangriffen zu verringern, mag die geringe Fütterfrequenz von nur rund zweimal täglich dienen. Diese geringe Frequenz ist durch die enorm fettreiche Kropfmilch möglich, die der Säugermilch ähnelt.

Die Hohltaube als wichtigster Nachfolger der Höhlen ist plastischer und als sekundärer Höhlennutzer

zwangsläufig toleranter in Bezug auf die Ansprüche an die Höhlenqualität. Ausgefaltete oder leicht nasse Höhlen können durch das von ihr eingebaute Zweignest noch genutzt werden. Auch was die Höhe der tolerierten Naturverjüngung angeht, werden Höhlen noch genutzt, deren Eingang bereits von den Kronenspitzen erreicht wurden, während der Schwarzspecht bereits Höhlen mit Naturverjüngung ab der halben Höhlenhöhe meidet.



Florian Vogel, Leiter des Forstbetriebs Rothenbuch der Bayerischen Staatsforsten, unternahm mit den Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmern eine informative Waldbegehung in die Tiefen des Spessarts.

Fazit

Als Fazit kann man festhalten, dass Schwarzspechthöhlen Schlüsselstrukturen sind, die komplexe Bedeutung im Waldökosystem haben. Ein wesentlicher Faktor für die aktuelle Höhlenwahl ist offenbar die Feindvermeidung. Deren Bewertung scheint vor jeder Brut neu zu erfolgen. Grundsätzlich können diese Strukturen aber über lange Zeiträume (Jahrzehnte) von einer Reihe von Arten genutzt werden. Damit die Naturverjüngung die Höhlennutzung nicht zu rasch für die Leitarten in Frage stellt, sollten Höhlenkomplexe im Altholz besonders lange dunkel gehalten werden. Entsprechend sollten diese Trittschritte nicht zu klein sein (ca. 0,5 bis 1 ha), damit kein Seitenlicht das Wachstum fördert.

Diese Höhlen unterliegen einer Sukzession. Sind es zunächst Spechte, die die selbstgebauten Höhlen nutzen, folgen dann Hohltauben, Raufußkäuze, später, wenn das Höhlendach

ausfällt, auch Fledermäuse wie der große Abendsegler und später, wenn der Boden sich langsam mit Mulm, Kot, Nistmaterial und Insektenresten füllt, wird es zum Lebensraum zahlreicher Insekten mit Sonderbiologien.

Mulmkörper von über 100 l Größe können so entstehen. Sie sind Lebensraum einer besonders charismatischen Art von Rosenkäfer: dem Eremiten, einer prioritären Art nach Europäischem Recht. Daneben gibt es Gegenspieler im Mulm, wie den Feuerschmied, eine Schnellkäferart, der die Larven des Eremiten und anderer Rosenkäfer jagt.

Andere Höhlen füllen sich nach Auszug des Schwarzspechts mit Wasser, weil dieser nicht mehr den Wundkallus weghackt und somit Wasser in die Höhle fließt. Diese wassergefüllten Höhlen sind wiederum ein besonderer Mikrokosmos. Hier entwickeln sich beispielsweise die Larven von Schwebfliegen, sogenannten Rattenschwanzlarven; das sind Arten,

die am Hinterleib eine Art Rüssel für die Aufnahme von Sauerstoff an Luft besitzen. Schwarz-gelb gefärbte Totenkopfschwebfliegen oder Sumpfschwebfliegen gehören zu diesen besonderen Besiedlern.

Als kleines Fazit lässt sich ziehen, dass Wälder eine überragende Bedeutung für uns haben. Sei es als kühlendes Landschaftselement, als Wasserspeicher und Verdunster, sei es als Hort der Artenvielfalt oder als Psychotop. Der Klimawandel bedroht in meinen Augen nicht den Wald als Ganzes, aber er erfordert Anpassungen an unseren Umgang mit ihm. Künftige Wälder werden wohl weniger hoch wachsen, lichter und weniger holzertragreich sein und vor allem Laubbäume enthalten. Das Primat dabei muss sein, dass wir bei all unseren Ansprüchen an den Wald die Resilienz des Ökosystems in den Vordergrund stellen. Und diese Resilienz muss heute unter dem Aspekt des Klimawandels neu bewertet werden. ■

Von wilden Jägern, prophetischen Vögeln und heiligen Hainen:

Der Wald als Raum der Sehnsucht und des Schreckens in der Musik der Romantik
von Ulrike Kienzle

„Waldeinsamkeit“

Wie klingt es im Wald? Ein sanftes Grundgeräusch, das Wiegen der Wipfel im Wind. Das Summen wilder Bienen, die in den Spitzen der Fichten, in blühenden Sträuchern und in den Blüten einsamer Blumen ihren Honig sammeln. Ab und zu vielleicht das Knacken von dürrer Holz oder trockener Blätter, wenn der samtpfotige Fuchs oder das leichtfüßige Reh den Boden betritt. Vor allem aber: die Stimmen der Vögel. Von allen Seiten erklingt ihr Gesang. Was wollen sie uns sagen in der Waldeinsamkeit?

„Waldeinsamkeit“ ist ein Schlüsselbegriff der deutschen Romantik. Ludwig Tieck hat in einem Gedicht seines Märchens *Der blonde Eckbert* von 1796 das Wort geprägt:

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

Schlicht und kunstvoll zugleich führt uns das Gedicht von außen nach innen, von der Waldeinsamkeit über die damit verbundene Freude im Hier und Jetzt bis zur Aufhebung der Zeit in einer Erfahrung ruhender Ewigkeit. Von dort führt der Weg des Bewusstseins in einer spiegelbildlichen Entfaltung wieder zurück nach außen. Auch Joseph von Eichendorff liebte das Wort. Er griff es auf und bereicherte es durch eine subjektive Perspektive. Robert Schumann vertonte das Gedicht *In der Fremde* in seinem Eichendorff-Liederkreis opus 39.

„Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort keiner mehr.“

Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch und über mir
rauschet die schöne Waldeinsamkeit.
Und keiner mehr kennt mich mehr hier.“

In seiner Vertonung erzeugt Schumann eine dunkle, sehnsüchtige Stimmung. Die Tonart fis-Moll steht für seelische Schauer und Abgründe, für einsame Versponnenheit, für das Unheimliche und die Todesahnung. Die auf- und abwogende Klavierbegleitung in gebrochenen Akkorden klingt, als würde sich der einsame Sänger selbst auf seiner Harfe begleiten. Die Melodie spricht von Resignation und stiller Akzeptanz. Sie bewegt sich in engen Intervallen. Erst die aufspringende Quart zu den Worten „*Wie bald, ach wie bald*“ scheint einen Weg ins Freie zu eröffnen, und die Stimme schwingt sich in höhere Lagen auf. Aber die Hoffnung gilt nicht dem Aufbruch in ein neues Leben, sondern der Sehnsucht nach dem Tod, der „*stillen Zeit*“, die mit der Sexte erreicht wird, dem Intervall der Sehnsucht. Zu den Worten „*da ruhe ich auch*“ ist der Gipfelton erklimmt und damit die Tonart A-Dur, die ins Helle gewendete obere Terz der Grundtonart fis. Solche Mediantverhältnisse sind typisch für die Musik der Romantik; sie bezeichnen das Ausweichen in eine Parallelwelt. Schon bei der Wiederholung ziehen Melodie- und Bassstimme wieder abwärts. Die „*schöne Waldeinsamkeit*“ erklingt in h-Moll, der Subdominante der Grundtonart, die bald wieder erreicht ist. Das Ende ist in den Anfang verschlungen.

„*Mein aller Romantischstes*“

nannte Schumann seinen Liederkreis nach Gedichten von Joseph von Eichendorff in einem Brief an Clara Wieck vom 22. Mai 1840). Romantische Schwermut wird in diesem Lied beschworen. Was ist Heimat? Sie ist verloren. Wo sind Vater und Mutter? Sie sind tot. Wo bin ich? In der Fremde. Wo gehe ich hin? In den Tod. Was kommt danach? Die „*stille Zeit*“. Wo finde ich sie? In der „*Waldeinsamkeit*“. Die Romantiker stellten sich den Tod gern als ewige, stille Naturbetrachtung vor, als Einswerdung mit dem Urgrund des Seins. Die „*schöne Waldeinsamkeit*“ ist der Initialimpuls für den „Friedwald“ der heutigen Zeit.

„Was will dieses Grau'n bedeuten?“

Doch der Wald zeigt uns mitunter auch seine unheimliche Kehrseite. Das erfahren wir im *Zwielicht*, ebenfalls aus dem Eichendorff-Liederzyklus von Robert Schumann. Mitten



Robert Schumann (1810–1856) zählt zu den bedeutendsten Komponisten der deutschen Romantik, für die „Waldeinsamkeit“ ein Schlüsselbegriff ist.

Bild: Wikimedia Commons, Public Domain



PD Dr. Ulrike Kienzle, Musikwissenschaftlerin, freie Autorin und Kuratorin, Mörfelden-Walldorf

im Wald bricht der Abend ganz plötzlich über uns herein. Das Licht, das eben noch freundlich, aber gebrochen durch die Zweige schien, nimmt auf einmal eine bedrohliche dunkle Farbe an. Wir sehen die Welt im *Zwielicht*.

„Dämmerung will die Flügel spreiten / Schaurig rühren sich die Bäume.“ So beginnt das Gedicht. Wie ein großer dunkler Vogel senkt sich die Nacht herab. Das *Zwielicht* weckt die Geister der „Ent-Zweigung“: Es

drohen Zwiespalt, Zweifel und Zweideutigkeit. Gib acht! Das Reh, das du liebhabst, wird von lauernden Jägern ermordet; der Freund, mit dem du dich verbunden fühlst, sinnt auf Verrat. Deshalb: „*Trau ihm nicht zu dieser Stunde!*“ Die Scheidung des Lichts bedeutet auch „Ent-Scheidung“: Wird die Nacht uns das Liebste nehmen? „*Was heut müde gehet unter, hebt sich morgen neu geboren. Manches geht in Nacht verloren.*“

Wer aber ist es, der hier seine Flügel spreitet und die Welt mit Zwist, Zweifel und Entzweigung bedeckt? Wirklich nur ein Naturphänomen? Nein, das Geschehen hat eine kosmische Dimension. Ich behaupte: Es ist Lucifer, wörtlich: der „Lichtträger“, der gefallene Engel, der Abtrünnige. Lucifer war Gott am nächsten. Doch er rebellierte gegen dessen Allmacht. Lucifer ist der Rebell, der die primordiale *Zwietracht* sät, der im Abfall von Gott die Welt entzweispaltet und im *Zwielicht* der Dämmerung das Böse auf die Welt bringt.

Deshalb die eindringliche Mahnung des letzten Verses: „*Hüte dich, bleib wach und munter!*“ Seit uralter Zeit fürchten sich die Menschen vor dem Schlaf. Seine Gefahren sind Schutzlosigkeit und Kontrollverlust, auch das Abgleiten ins Unbewusste, in dem wir dem Einfluss Lucifers, des Einflüsterers, ausgeliefert sind. Im Schlaf sind wir Alpträumen und Nachtgespenstern ausgeliefert, wie Johann Heinrich Füssli's Gemälde *Der Nachtmahr* sie uns eindringlich vor Augen führt. Lucifer, der Teufel mit den glühenden Augen, treibt sein böses Spiel. Wahnsinn, Irrnis und Verlust drohen. All dies spiegelt sich in der bedrohlichen Stimmung des Gedichtes *Zwielicht*.

Robert Schumann hat die luziferische Dimension des Gedichtes offenbar genau verstanden. Denn in

seiner Vertonung kommt einem ganz besonderen Intervall strukturelle Bedeutung zu, das seit alters her als Ausdruck für den Zwiespalt gilt: dem Tritonus. Als „diabolus in musica“ ist er ein ausdrucksstarkes Symbol für Klage und Sünde, für das Abkommen vom rechten Weg und natürlich für den Teufel. Der Tritonus umspannt drei Ganztöne. Er spaltet die Oktave genau in der Mitte, gleichsam an der verletzlichsten Stelle. Er schlägt sie sinnbildlich in zwei Stücke. Die durch einen Tritonus bezeichneten Töne sind im Quintenzirkel am weitesten voneinander entfernt. Beispiel: c-fis oder (wie im *Zwielicht*) g-cis. Da der Tritonus je nach Kontext als übermäßige Quarte oder verminderte Quinte gedeutet werden kann, ist er in der Tat ein zweideutiges und damit höchst *zwielichtiges* Intervall. Er klingt dissonant und wirkt extrem instabil. So lässt sich der Tritonus in Schumanns *Zwielicht* als das tönende Sinnbild des Lucifer auffassen, der sich mit gespreizten Flügeln zur Erde niedersenkt und die zerstörerischen Kräfte des Zweifels, des Zwiespalts und der Lüge entfacht.

Die Klavierstimme beginnt mit einem schweifenden, wie haltlos wirkenden Lineament, das sich erst abwärts, dann wieder aufwärts wendet. Vielleicht sind das die dünnen Sonnenfäden im Wald, die Spinnweben des Altweibersommers, gewiss aber auch das Senken und Heben der luziferischen Schwingen, die der Bildtradition nach wie die gezackten Flügel der Fledermaus gestaltet sind. Dann spaltet sich eine zweite Stimme ab – Sinnbild der „Ent-Zweigung“ im Sinne des *Zwielichts*.

Das Intervall des Tritonus prägt dieses ganze Lied. Er wirkt sowohl vertikal als auch horizontal beherrschend: als gleichzeitiges Erklängen von cis und g beziehungsweise g und cis sowie als Intervallsprung von g nach cis oder umgekehrt, jeweils in Klavier- und Singstimme. Jede Strophe wiederholt dieses Modell mit spezifischen Varianten. Wie eine Spinne, die ihre Fäden immer dichter über ihrer Beute zusammenzieht, bis sie darin erstickt, so bewegen sich diese Linien einander überkreuzend und umschlingend. In der dritten Strophe, wenn von dem tückisch auf Krieg sinnenden Freund die Rede ist, wirkt das Netz besonders dicht. Hier erweitert sich die



Bild: Wikimedia Commons, Public Domain



Bild: Wikimedia Commons, Public Domain

Der französische Maler und Grafiker Gustave Dorée (1832–1883) illustrierte das Gedicht *Paradise lost* des englischen Dichters John Milton (1608–1674). Rechts: Der Maler und Publizist Johann Heinrich Füssli (1741–1825) schuf mit seinem *Nachtmahr* das Sinnbild der schwarzen Romantik.



Bild: Wikimedia Commons, Public Domain



Bild: Wikimedia Commons, Public Domain

Carl Maria von Weber (1786–1826) schuf mit dem *Freischütz* – rechts ist eine Waldszene zu sehen – eine romantische Oper in drei Aufzügen, die am 18. Juni 1821, dem Jahrestag der Schlacht von Waterloo 1815, in Berlin uraufgeführt wurde. Die Handlung spielt in Böhmen um das Jahr 1648, das Libretto stammt von dem Dichter und Schriftsteller Friedrich Kind (1768–1843).

Zweistimmigkeit zur polyphon verwobenen Dreistimmigkeit von barockem Zuschnitt, fast wie in einer Invention von Bach, in enger, von chromatischen Wendungen durchzogener Lage.

Erst die letzte Strophe bringt einen vollen akkordischen Satz, der in einen entschlossenen Kadenzschluss mündet: „Hüte dich, sei wach und munter!“ Aus dem „bleib“ des Eichendorff-Gedichts hat Schumann ein „sei“ gemacht. Der Zwietracht nicht zu erliegen, fordert einen immerwährenden Zustand der Achtsamkeit und der Bewusstseinschärfe.

„Wehe! Das wilde Heer!“

Wir wandern weiter durch den Wald, auf unbekanntem Pfaden, durch Dickicht und ins Unterholz. Rückwärts geht die Zeitreise, sie führt uns in die finsternen Böhmisches Wälder der Jahre nach dem Dreißigjährigen Krieg. Dort spielt *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber. Doch ist diese düstere Zeit nur eine Metapher für die Epoche nach den Napoleonischen Befreiungskriegen, die der romantischen Generation nur Enttäuschung gebracht hat. Seit der Uraufführung am 18. Juni 1821, auf den Tag genau sechs Jahre nach der Schlacht von Waterloo, gilt die Oper als nationalromantisches Wald-Heiligtum.

Springen wir ohne Umschweife mitten hinein in das tönende Waldtableau der Overtüre! Hier begegnet uns der Wald in seiner romantischen Doppeldeutigkeit.

Da ist zuerst der geheimnisvolle Initialklang, der fragend beginnt und in seiner dynamischen Steigerung vom Pianissimo zum Forte, im ungewissen Sprung über die Oktave zur doppeldominantischen None unversehens die Eintrittspforte in die Anderswelt öffnet. Denn der Wald ist, wie jeder weiß, ein Initiationsraum. Wer sich in den Wald begibt, muss sich auf alles gefasst machen. Prüfungen, Verirrungen, Gefahren, Abenteuer. Wir betreten ein unbekanntes Reich, wo die Dämonen wohnen, aber auch die Gespenster des eigenen Unbewussten. Wie beschwichtigend führt die sanfte Linie der Violinen wieder abwärts, ins Bekannte, aber der Ruf in die Ferne ertönt ein zweites Mal.

Und dann, nach einer Fermate, beginnt jenes unverkennbare, auf und absteigende Waldweben, und wir sind mittendrin. Eigentlich ist das nur eine schlichte Begleitfigur in C-Dur, die Ruhe und Ordnung suggeriert und der folgenden Melodie der Hörner einen Teppich aus

weichem Moos unter die Füße breitet.

Das Horn ist natürlich das Waldinstrument schlechthin. Jagdhörner sind das tönende Signet des Waldes. Über die Hornsignale verständigen sich die Jäger über einen weiten Raum hinweg. Was ihnen Lust und Vergnügen ist, bedeutet den Tieren des Waldes Tod und Grauen. Wenn ein Mensch die

Jagdhörner aus der Ferne vernimmt, verführen sie ihn ins Ungewisse. Hier verbreiten sie sich als „schöne Melodie“, Ruhe und Sicherheit ausstrahlend. Doch der Schein trügt: Nach dem Ende der freundlichen Melodie auf der Dominante stellen Paukenschläge, bebende Tremoli und instabil schweifende Melodien alles in Frage und konfrontieren uns mit einem unbekanntem Grauen. Wie in einem Vexierbild kippt die Szenerie um, und es bietet sich plötzlich eine bedrohliche Perspektive.

Und dann bricht es los, das Chaos. Hinkend gegeneinander verschobene Akzente und verminderte Septakkorde erzwingen den Blick in den Abgrund des Entsetzlichen. Das „Unheimliche“, sagte Carl Maria von Weber, bilde „den Hauptcharakter der Oper“. Diese Passage wird später in der Arie des Max Takt für Takt wiederholt:

„Doch mich umgarnen finstre Mächte!
Mich fasst Verzweiflung, foltert Spott!
O dringt kein Strahl durch diese Nächte?
Herrscht blind das Schicksal? Lebt kein Gott?“

Zweifel, der zur Verzweiflung führt: Das Luziferische, bei Eichendorff und Schumann als kosmischer dunkler Vogel mehr geahnt als gewusst, wird hier als bedrohliches Schicksal, als Abwesenheit des lebendigen Gottes scharf konturiert. Sein Klangsymbol ist der verminderte Septakkord, die grauenvollste Dissonanz der damaligen Zeit. Das Grauen hat in dieser Oper auch einen Namen: Samiel, der „schwarze Jäger“, ein Abgesandter des Höllenfürsten Lucifer. Der Jägerbursch Kaspar, der als Landsknecht die Gräueltaten des Dreißigjährigen Krieges miterlebt hat, ist ihm verfallen. Samiel ist, modern gesprochen, der personifizierte dunkle Schatten einer von Krieg und Gewalt traumatisier-

Das Horn ist natürlich das Waldinstrument schlechthin. Jagdhörner sind das tönende Signet des Waldes. Über die Hornsignale verständigen sich die Jäger über einen weiten Raum hinweg.

ten Gesellschaft. Um seine Lebensfrist zu verlängern, muss er dem Teufel immer neue unschuldige Seelen ausliefern.

Mit Freikugeln verführt er seinen Kameraden Max zu frevlerischem Tun. Der muss, um die Tochter des Erbförsters zu ehelichen, am Tag seiner Hochzeit einen erfolgreichen Probeschuss ablegen. Kein Wunder, dass er von Versagensangst gepeinigt ist. Freikugeln sollen ihm zu einem sicheren Schuss verhelfen. Doch damit hat es eine gefährliche Bewandnis: „*Sechse treffen, sieben öffnen.*“ Die siebte Kugel gehört dem Teufel, und der hat es auf Agathe abgesehen, die unschuldige, die reine Braut. Deren Kantiene der Liebe und der Hoffnung wird in dieser Ouvertüre ebenfalls angestimmt, denn „*das Ganze schließt freudig.*“

Aber das sparen wir an dieser Stelle aus und klettern gleich hinab in den dunklen Abgrund der Wolfsschlucht. „*Furchtbare Waldschlucht*“, „*Schwarzholz*“, ringherum Felsen und ein Wasserfall, der bleiche Vollmond, zwei Gewitter, aus verschiedenen Richtungen gegeneinander aufziehend, ein vom Blitz zerschmetterter Baum, der vor Fäulnis grünlich schimmert (Lucifer = Phosphorus). Eine Eule mit „*feurig rädernden Augen*“, aus denen die Flammen der Hölle schlagen. Unglücksrabben, „*Waldgevögel*“ und unsichtbare Geister, vom Höllenfürsten Samiel befehligt – das sind Spiegelungen psychischer Bewusstseinszustände, wie wir sie dem Bild von Füssli gesehen haben.

Beginn und Schluss der Szene stehen in fis-Moll, der Tonart des Unheimlichen. Auch in der Wolfsschlucht erhält, wie im *Zwielicht*, der Tritonus als „*diabolus in musica*“ eine strukturprägende Funktion, und zwar vor allem bezüglich der übergeordneten Tonartendisposition. Der Mittelteil der Wolfsschluchtszene, der von den beiden fis-Moll-Abschnitten eingerahmt wird, erklingt im Tritonus-Abstand c-Moll. Dieser Mittelteil enthält wiederum Episoden in a-Moll und Es-Dur, die ihrerseits im Tritonus-Abstand stehen.

Wenn wir die Abfolge der Tonarten zu einem einzigen Akkord zusammenfügen, so erhalten wir fis-a-c-Es-fis. Das ist derselbe verminderte Akkord, der in der Ouvertüre, in der Arie des Max und an zahlreichen anderen Stellen den luziferischen schwarzen Jäger Samiel charakterisieren. Auf diese Weise ergibt sich eine höchst auffällige Verschachtelung von Tritonus-Abschnitten – ein Verhängnis, aus dem die Protagonisten aus eigener Kraft sich nicht befreien können. Es bedarf einer höheren, einer transzendenten Kraft, um den Zauber zu lösen. Erst das Machtwort des Eremiten im Finale des dritten Aktes vermag eben jenen Würgegriff der vernichtenden Geisterwelt durch einen neuerlichen, waghalsigen Tritonusprung von fis nach c zu überwinden („*doch jetzt erhebt noch eure Blicke / zu dem, der Schutz der Unschuld war*“) und schließlich ins jubelnde C-Dur einer gottgefälligen Schluss-Apotheose zu entrücken.

Doch bis dahin ist es noch ein langer Weg. Die erregten Streichertremoli zu Beginn der Wolfsschluchtszene werden vom Klang der tiefen Klarinetten und Posaunen, den Instrumenten der Hölle, des Todes und des Weltgerichts, grundiert – denken Sie an die letzte Posaune des *Dies irae*. Die poetischen Insignien der Schauerromantik in den litaneiartig auf einen Ton deklamierten Worten des Geisterchors, vom grellen „Uhui!“ der Eulen unter-

brochen, ließen den Zeitgenossen das Blut in den Adern gefrieren. Schwarze Romantik, wie in den *Blumen des Bösen* bei Charles Baudelaire, gibt dem Libretto seine krassen Farbkontraste:

„*Milch des Mondes fiel aufs Kraut,
Spinnweb ist mit Blut betaut,
Eh noch wieder Abend graut
Ist sie tot, die zarte Braut!*“

Hier wird eine satanische Messe zelebriert. Die von Kaspar um Mitternacht in einem magisch-alchemistischen Prozess der Beschwörung herbeizitierte Erscheinung Samiels ist musikalisch als Epiphanie einer dunklen Macht gestaltet: mit einer Tritonus-Rückung von fis-Moll nach c-Moll, mit mächtig sich steigernden Tremoli und dem Samiel-Akkord – bis der Teufel leibhaftig vor uns steht und der Schrecken des Numinosen uns durchschauert.

Was uns beim Gießen der sieben Freikugeln im Höreindruck so bestürzend romantisch vorkommt, kann bei näherer Betrachtung als einfache, in steter Steigerung befindliche Variationenreihe nach barockem Vorbild betrachtet werden. Nach jeder gegossenen Kugel steigt eine andere kompositorische Idee wie der Geist aus der Flasche:

Flatternde Waldvögel, ein vorüberpreschender Eber, eine Sturmorkade, funkenwerfende Räder, das Wilde Heer mit Hörnerschall, Gewieher, Hundegebell und einem Geisterchor. In den Rauhnächten zwischen Weihnachten und Neujahr, aber auch in stürmischen Gewitterfronten ziehen die gestürzten germanischen Götter lärmend über den Himmel, um Kriege und Katastrophen anzukündigen. Nach der 6. Kugel erklingt das Verzweigungsmotiv des Max, und nach der siebten erscheint der leibhaftige Samiel, doch bringt der Glockenschlag auf eins den Spuk zum plötzlichen Stillstand.

Vogel als Prophet

Wir haben den tiefsten und gefährlichsten Punkt unserer Expedition erreicht und schreiten wohlgenut wieder aufwärts ans Licht. Am hellen Tag, wengleich im gedämpften Licht und inmitten der Stille einer weltabgeschiedenen Waldeinsamkeit, wartet ein ganz besonderes, ein staunenswertes Erlebnis auf uns. Das siebte Stück aus Robert Schumanns *Waldszenen* für Klavier opus 82, entstanden im Januar 1849, heißt *Vogel als Prophet*.

Was will der geheimnisvolle Vogel uns sagen? Er spricht zu uns, doch in wunderlichen Arabesken, die wir nicht verstehen. Dissonante Klänge wechseln mit vollkommenem Wohllaut. Auch dem Tritonus begegnen wir wieder, dazu der großen Septime und der verminderten Oktave. Doch die scharfen Intervalle wirken hier höchst anziehend und

Die erregten Streichertremoli zu Beginn der Wolfsschluchtszene werden vom Klang der tiefen Klarinetten und Posaunen, den Instrumenten der Hölle, des Todes und des Weltgerichts, grundiert.

faszinierend. Der Gesang des Vogels bewegt sich in der hohen Diskantlage; kein Bassfundament verleiht ihm Erdhaftung. Rhythmische Dehnungen und Verschiebungen entheben uns des Takt- und damit auch des Zeitgefühls. Die ornamental gewundenen Arabesken entspringen der Stille, und sie entlassen uns auch wieder in die Stille, sobald der Vogel einen Abschnitt seiner Strophen beendet hat. In den kurzen Pausen wird die Stille fast schmerzlich spürbar. Dieser Vogel atmet, bevor er von Neuem beginnt, wir aber lauschen beinahe atemlos.

Ach, wüssten wir doch, was seine Botschaft für uns bedeutet! Wir lauschen und lauschen... und da, gerade hat der Vogel eine neue Strophe begonnen, glauben wir etwas zu verstehen. Plötzlich: ein Lied. Ein Choral vielleicht, auf jeden Fall etwas Vertrautes, etwas Menschliches.

Und nun scheint auf einmal alles klar zu sein. Der Gesang bewegt sich in der gemäßigten Mittellage einer menschlichen Stimme, in typischem Choralatz, mit harmonisch stützender Begleitung. Die kleinen Intervalle und fasslichen Rhythmen ahmen die gesprochene Sprache nach. Sogar ein solides Bassfundament ist

gegeben, Ausdruck von Sicherheit und Geborgenheit. Tröstlich und verheißungsvoll klingt dieser Gesang. Er steht in G-Dur, der Tonart des Gotteslobs, der ländlichen Idylle, der Glaubensgewissheit. Hier sind wir Gott ganz nahe!

Nach fünf Takten wird der Choral in einer unvermittelten harmonischen Rückkung von G-Dur nach Es-Dur ver-

setzt und in eine höhere Lage enthoben, als wolle er sich in höhere Sphären aufschwingen. Wir horchen überrascht auf – doch genau in diesem Moment bricht der Choral ab, und der Vogel beginnt aufs Neue seinen einsamen, unverständlichen, faszinierenden Gesang.

Das Buch der Natur erschien den Romantikern verrätelt, aber in erleuchteten Augenblicken offenbart es seinen Sinn. Hier werden wir Zeuge einer solchen Epiphanie. Allerdings gelingt es dem Lauschenden nicht, sein Bewusstsein dauerhaft auf dieser Höhe zu halten. Und so bricht der Choral ab; das Bewusstsein verdunkelt sich wieder, und wir hören erneut den Gesang des Vogels als rätselhaft-unverständlichen Naturlaut.

Schumann wollte diesem zauberhaften Stück ein Motto mit auf den Weg geben: „Hüte dich, sei wach und munter“. Die letzten beiden Verse des Gedichts *Zwielicht* also, das er fast zwei Jahrzehnte zuvor komponiert hatte, ebenfalls eine Miniatur von kosmischer Bedeutung. Wenn wir unser Bewusstsein hüten, wenn wir wach, entspannt und



Foto: canva.com

Der Vogel als Prophet. Geheime Botschaft aus den Zweigen. Robert Schumanns *Waldszenen* op. 82 (1849). Rechts: In der Oper *Siegfried* von Richard Wagner (1813–1883), dem vorletzten Werk der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, ist die Einsamkeit des Waldes ein Raum der Erkenntnis und der Initiation an der Schwelle zum Erwachsenwerden.



Bild: bpk / Kupferstichkabinett, SWB / Volker-H. Schneider

geistesklar im Hier und Jetzt verweilen, dann offenbaren die Stimmen der Natur ihren göttlichen Ursprung, und wir vernehmen die Sprache Gottes als eine verständliche Botschaft vom Glück des Daseins.

„Dank, liebes Vöglein für deinen Rat!“

Wir gehen ein paar Schritte weiter in die Tiefe des unergründlichen Waldes und halten an einem sonnigen Vormittag Rast unter einer Linde auf einer kleinen Hochebene. Im Hintergrund sehen wir durch grün belaubte Bäume einige zerklüftete Felsen und den Eingang zu einer Höhle, aber das muss uns jetzt nicht beunruhigen. Im hellen Licht des Vormittags treffen wir auf einen jungen Mann. Er ist wild im Wald aufgewachsen; Vater und Mutter hat er nie gekannt, sie sind gestorben, bevor er das Licht der Welt so recht erblickte. Sein Ziehvater hat ihm das Schmieden beigebracht, und die Tiere des Waldes waren seine Spielgefährten. Nun soll er das Fürchten lernen, was ihm bislang nie gelungen ist, denn er ist ja eins mit dem Wald, wovor

sollte er da Angst haben? Sein Ziehvater will ihm nichts Gutes, aber das weiß er noch nicht. Hier soll er mit einem Drachen kämpfen, der sich gegen Mittag aus der Höhle hervorwälzen wird, um an der nahegelegenen Quelle seinen Durst zu stillen.

Doch bis dahin ist noch Zeit, und so verfällt er in „schweigendes Sinnen“ und fragt nach seiner Herkunft.

„Wie sah mein Vater wohl aus?“ Die Antwort ist klar: „Ha! gewiss, wie ich selbst!“. Doch ihn bewegt noch etwas anderes. „Er lehnt sich tiefer zurück und blickt durch den Baumwipfel auf. Tiefe Stille. – Waldweben.“

„Waldweben“ – den Begriff hat Richard Wagner geprägt. Acht Jahre nach Robert Schumann träumt der einstige Dresdner Revolutionär in der Einsamkeit seines Zürcher Exils wieder von einem Vogel als Propheten einer glücklichen Zukunft: in *Siegfried*, dem vorletzten Werk der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Für den unwissenden Knaben, der das Fürchten nicht kennt, bietet die Einsamkeit des Waldes Gelegenheit zur Reflexion über die Urfragen des Menschseins: Wo komme ich her? Wo gehe ich hin? Was ist der Sinn des Lebens? Der Wald ist ein Raum der Erkenntnis und der Initiation an der Schwelle zum Erwachsenwerden.

Sanft geht die Luft durch die Zweige der Linde, und sie verströmt ihren zarten Duft. Es ist ein mütterlicher Duft, denn seine Mutter hieß „Sieglinde“, fast wie der

Baum. Und da kommt ihm die Frage, die er sich stellen muss und auf die er keine Antwort weiß: „Aber – wie sah meine Mutter wohl aus? Das kann ich nun gar nicht mir denken!“ Aber die Musik weiß es. Das freundliche *Waldweben* entspinnt sich in einem zarten Auf und Ab von horizontal sich entfaltenden Sechzehntelfiguren der solistisch besetzten, gedämpften Streicher in tiefer und mittlerer Lage über einem tragenden Grund aus Horn und Bassklarinette, die fortgesetzt den liegenden Ton e spielen. Das ergibt ein zartes, versponnenes Klangbild. Dort hineingewoben ist eine ausdrucksvolle, traurige Melodie in der Klarinette. Der Hörer kennt sie aus der *Walküre*, das ist Sieglindes Motiv. Sie scheint aus der Seele des Baumes zu dem Sohn zu sprechen, der sich nach ihr, der Unbekannten, sehnt. Das Schönste, was er im Wald je gesehen hat, waren die „hell schimmernden Augen“ eines zarten Rehs. So stellt er sich seine Mutter ähnlich vor – „nur noch viel schöner!“

Die Musik des Waldes und die Ahnungen des sinnenden Knaben wechseln einander ab, und es entspinnt sich eine zarte Zwiesprache zwischen dem Menschen und der Natur, in die er eingebunden ist. Diese Natur ist jung und schön, und sie ist feminin. Das verrät uns das Orchester nach den Worten „meine Mutter – ein Menschenweib!“

Das diffuse *Waldweben* weitet sich zu großflächig über den Klangraum ausgespannten Akkorden, über die eine zarte Violinmelodie gelegt ist – ein Zitat aus dem Lobpreis von „Weibes Wonne und Wert“ aus dem *Rheingold*. Die das Leben erschaffende und erhaltende *Magna mater* ist die ewige Mutter, vorgestellt als junge Frau, als Geliebte und als Nährende, wie sie in allen Kulturen seit ewigen Zeiten verehrt wird – zuerst als Freia und Holda, später im Bild der Jungfrau Maria. Aus ihrem Klang löst sich zwanglos der Gesang eines Vogels in Flöte und Klarinette. Es ist die Stimme der Großen Mutter, die zu ihm spricht und die er noch nicht verstehen kann. Lauschen wir lauschen jetzt mit ihm:

Ein uralter Initiationsritus, von dem fast alle alten Kulturen künden, besagt, dass der junge Mann seine Identität durch eine entschlossene, meist blutige Tat zu erweisen hat. Mühelos ist der Drache erlegt. Nachdem er von seinem Blut gekostet und die Lebenskraft seines Opfers sich zu eigen gemacht hat, versteht Siegfried, nunmehr erwachsen geworden, auch die Sprache des Vogels. Anders als bei Schumann singt er dieselbe Melodie, jedoch mit verständlich unterlegten Worten.

Wagners Religion des Mitleidens, die er im Parsifal und in den begleitenden Spätschriften darlegt, umfasst Mensch und Natur gleichermaßen, denn beide entspringen derselben Wurzel.



In Richard Wagners Oper *Parsifal* ist der Wald ein Raum der Transformation und der Erlösung.

Bild: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien

Dreimal folgt Siegfried dem weisen Rat des Waldvogels: Er holt Ring und Tarnhelm aus Fafners Höhle, er durchschaut die lügnerischen Absichten seines Ziehvaters Mime, der ihm nach dem Leben trachtet, und er folgt schließlich dem Vöglein aus dem Wald fort auf den feurigen Fels, um die schlafende Brünnhilde zu erwecken. Dem bergenden Schoß des mütterlichen Waldes ist er damit entwachsen. Das hört man der drängenden, leidenschaftlich bewegten Musik sofort an. Aus dem Jungen, der nach Vater und Mutter fragt, ist ein Mann geworden, den es zur Frau drängt.

„Hier im heil’gen Walde!“

Ein letztes Waldbild bleibt uns am Schluss: Richard Wagners *Parsifal*, das „*Weltabschiedswerk*“. Es führt uns in einen heiligen Hain, in dem wir Gott begegnen. Am Ende seines Lebens war Richard Wagner zunehmend ökologisch bewegt, wie wir heute sagen würden. Das Ende militärischer Aufrüstung und der Schutz der Tiere lagen ihm am Herzen. Seine von Zweifeln und Sehnsucht bewegte Suche nach dem Göttlichen verschmolz er in seinem letzten Werk zu einer Synthese aus christlicher Mystik und buddhistischen Gedanken, projiziert auf die keltische Sage vom heiligen Gral. Damit reagierte er auf die Krise der Religion, die er neu zu definieren suchte. „...die Wahrheit zu sehen, nicht mehr den Schein der Dinge, macht den Gott aus...“, sagte Wagner einmal zu seiner Frau Cosima.

Wagners Religion des Mitleidens, die er in *Parsifal* und in den begleitenden Spätschriften darlegt, umfasst Mensch und Natur gleichermaßen, denn beide entspringen derselben Wurzel: jenem „*Willen zum Dasein*“, den der Philosoph Arthur Schopenhauer in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) als Urgrund der Welt dargelegt hat. Egoismus, Gewalt und Naturzerstörung sind die Triebfedern dieses Willens. Sie zu überwinden, um Natur, Mensch und Gott in einem gewaltfreien, verantwortungsbewussten Leben miteinander zu versöhnen, ist Wagners Vision. Insofern ist das Werk gerade heute ganz aktuell.

Zwei von sechs Bildern in Wagners letztem Musikdrama spielen im Wald – in jenem geheimnisvollen Bezirk unberührter Natur, dessen felsige Klüfte, von außen unsichtbar, einen Tempel in sich bergen. Dieser Tempel wiederum bewahrt den Kelch, in welchem Joseph von Arimathia das Blut Christi am Kreuz aufgefangen hat. Mit der Einsetzung des heiligen Abendmahls – „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut um unsrer Liebe willen“ – hatte Christus einst die Religion des Mitleidens als Utopie einer neuen, friedvollen Gesellschaft gestiftet. Die

Gralsritter folgen ihm nach, so gut sie es vermögen. Doch dazu gehört Triebverzicht, und daran scheitern sie. „Durch Mitleid wissend“ wird schließlich Parsifal, der „reine Tor“, der durch einen schmerzlichen Prozess der Selbsterkenntnis und der Bewährung hindurch geht und zum Nachfolger Christi wird.

Der Gralswald ist ein geschützter Raum. Mensch und Natur leben hier friedlich zusammen. Darin gleicht er

dem wieder hergestellten sündenlosen Garten Eden und ist ein Sinnbild der durch Christus erneuerten Erde, wo Lämmer neben Löwen grasen und die Tiere vom Menschen nichts zu fürchten haben. Doch Parsifal, der wie von ungefähr in den Gralswald verschlagen wird, weiß davon nichts. Er erlegt einen wilden Schwan, in kindlichem Stolz auf seine Geschicklichkeit. Der alte Gralshüter Gurnemanz hält ihm das „*unerhörte Werk*“ des Mordens drastisch vor und öffnet ihm die Augen für die Schönheit der Natur und für die Zerbrechlichkeit des Lebens, das er achtlos zerstört hat.

Wagner webt ein reiches Geflecht von Leitmotiven über das ganze Werk, die uns seine Philosophie mitteilen. „*Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm?*“ ist eine Variante des Glaubenthemas und verweist auf das Ethos der Gewaltlosigkeit, dem sich die Ritter verschrieben haben. Sobald die Rede auf den „*treuen Schwan*“ kommt, verschiebt sich die musikalische Perspektive vom Naiven ins Dunkel-Sentimentalische. Beim Flügelschlag des Schwans, der sich zum Kreisen über den See aufschwingt, erinnert Wagner an die traurigen Schwanenakkorde aus dem *Lohengrin*. Die hinzukommenden reichen Harfenfigurationen verweisen auf die Symbolik dieses Vogels als Träger des Lichtes, der Reinheit und der spirituellen Transformation.

Der Schwan steht für die menschliche Seele, die sich sehnsüchtig zu Gott aufschwingt. Die Taube wiederum, die am Schluss des Bühnenweihfestspiels aus der Höhe der Transzendenz zu den Menschen herabkommt, ist Zeichen des neuen Bundes und steht in christlicher Symbolik für den Heiligen Geist. Der wilde Schwan im Gralswald präfiguriert somit die heilige Taube des Schlussbildes im Tempel. Sein Tod ist letztlich die Voraussetzung für die Erneuerung des Gralsmysteriums, zu der Parsifal berufen ist.

Indem Gurnemanz dem Bogenschützen das Leiden und den Tod des schönen und schuldlosen Tieres vor

Augen führt, macht Parsifal eine entscheidende Erfahrung: Er lernt, die Welt aus der Perspektive seines Opfers zu betrachten. Daraus erwächst eine Erweiterung seines Bewusstseins vom Ich zum Du, vom Egoismus zum Mitgefühl. Der künftige Erlöser hat seine erste Lektion gelernt. Er zerbricht seinen Bogen. Zum Zeichen für diese innere Wandlung erklingen chromatisch abwärts gerichtete, schmerzlich-expressive Wendungen. Dieses motivische Fragment bildet den Abschluss der sogenannten „*Heilandsklage*“. Dieses bedeutsame Thema symbolisiert laut Auskunft des Komponisten Jesus selbst, „*die Klage des liebenden Mitleides*“ und das „*göttliche Schmerzensleiden des Golgatha*“. In jedem leidenden Geschöpf leidet Christus mit. Die „*Heilandsklage*“ ist das musikalische Zentrum der *Parsifal*-Konzeption.

Erst nach schweren Prüfungen und langer Irrfahrt darf Parsifal, nunmehr durch die Erfahrung des universalen Mitleidens vollkommen verwandelt, in den Gralswald zurückkehren. Es ist an einem Karfreitag, und das Wiederaufblühen der Natur ausgerechnet jetzt ist für Parsifal ein unbegreifliches Mysterium: „*O wehe, des höchsten Schmerzentags! Da sollte, wähn' ich, was da lebt und wieder lebt, nur trauern, ach! und weinen!*“ Doch Gurnemanz antwortet ihm schlicht: „*Du siehst, das ist nicht so.*“ Halm Blume auf der Aue, sagt Gurnemanz, können den Gekreuzigten nicht sehen, wohl aber den „*erlösten Menschen*“, der sich der Natur gegenüber ganz anders verhält als sonst: Dass er „*sie schont mit sanftem Schritt*“, dass er sie nicht zerstört, sondern sie achtet und liebevoll wahrnimmt, ist Ausdruck der Gralsutopie, wie sie uns bereits in der Schonung der Tiere begegnet ist. Die Natur erfährt ihren „*Unschuldstag*“ also in doppelter Vermittlung: Christus leidet für den Menschen, der Mensch wiederum gibt dieses Mitleiden weiter an die Natur, die ihrerseits aufblüht. So geht Versöhnung!

In der Osterliturgie heißt es, dass die Erde, vom „Glanz aus der Höhe“ überstrahlt, das Lob des Schöpfers singt. In frühchristlicher Tradition wurde dies mit der uralten Symbolik von Tod und Wiedergeburt, mit tellurischen Fruchtbarkeitsriten verknüpft. In einer *Exsultet*-Rolle aus der Kathedrale von Bari ist eine weibliche Gestalt abgebildet, die einen Kranz von Blättern und Blüten auf dem Kopf trägt; ihr Gewand ist mit Lilien übersät. In ihren Händen hält sie zwei Baumstämme, aus denen junge Zweige emporsproßen. Sie ist von Tieren umgeben, die zu ihr aufblicken oder friedlich grasen. Diese Botschaft tritt uns aus dem *Karfreitagszauber* entgegen.

In einer Zeit, da der Wald aufgrund einer schonungslosen Ausbeutung der Ressourcen der Erde der Zerstörung durch den Klimawandel anheimgegeben ist, in dem die Artenvielfalt bedenkenlos zerstört wird, in der wir der Erde mehr wegnehmen als sie uns geben kann, sollten wir über diese Botschaft wieder einmal ganz bewusst nachdenken. ■

In einer Zeit, da der Wald der Zerstörung durch den Klimawandel anheimgegeben ist, sollten wir über diese Botschaft wieder einmal ganz bewusst nachdenken.

Beim Flügelschlag des Schwans, der sich zum Kreisen über den See aufschwingt, erinnert Wagner an die traurigen Schwanenakkorde aus dem *Lohengrin*.

Der Wald in der bildenden Kunst

Schnittstelle Mensch Natur
von Margit Stadlober

Das Wort Wald ist in seiner Etymologie genauso konstant wie in seiner Symbiose von Mensch und Tier. Es heißt mhd. Wald, ahd. Wald und germ. walPu- und kann auf die Ursprungsbedeutung Büschel bzw. Laubwerk, Zweige zurückgeführt werden. Daraus entstand durch Verallgemeinerung der Begriff Wald. Außerhalb des Germanischen lässt sich dieses Wort mit air. folt (falt) vergleichen, was so viel wie Haarschopf, Laubwerk bedeutet. Auch ist die Benennung der Flechten als „Baumbart (*lichen barbatus*)“ überliefert. Und schon ist dadurch die Schnittstelle Mensch Natur, implizit Wald, bereits in der Wortbedeutung gegeben. Generell ist zu beobachten, dass der Wald, ganz abgesehen von den Nutzfaktoren, auf den Menschen eine starke Wirkung auf emotionaler Ebene ausübt, indem er offensichtlich überindividuelle Grundempfindungen anspricht (neuronale Muster). Die Reaktionen durchlaufen ein weites individuelles Spektrum. Ulrich Gebhard, der einen Zusammenhang zwischen Naturerfahrung und menschlicher Gesundheit nachweisen konnte, sieht in der Ambivalenz des Naturerlebnisses die allgemein wirksame Anziehungskraft. Zudem werden auch heute noch unsere ästhetischen Bedürfnisse weitgehend durch Naturformen befriedigt. Martin Seel hat die Ästhetik der Natur untersucht und als die drei Formen der ästhetischen Naturwahrnehmung Kontemplation, Korrespondenz und Imagination beschrieben. Eine Abstumpfung gegenüber Natur, die sich in Gleichgültigkeit bzw. im Zulassen ihrer Zerstörung äußert, darf als Degenerationsprozess der menschlichen Gesellschaft gewertet werden. Auch die Naturwissenschaft macht auf die enge Verknüpfung des Menschen mit seinem Ur-Revier Wald aufmerksam. Der Urwald ist eine

sensorische Hölle, er schärft im harten Überlebenskampf die Sinne. So verdankt der Mensch wahrscheinlich sein hoch entwickeltes Farbsehvermögen eben diesem Umstand, dass er in dieser grünbraunen, dumpfen Naturmasse optische Orientierung gewinnen musste. Ferner verdankt der Mensch dem Wald eine besondere, in der Kunst gefragte Fähigkeit, nämlich das vorzeitige Formsehen, die Pareidolie. Auch mit



Foto: Privatarchiv Stadlober

Prof. Dr. Margit Stadlober, Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Graz

Vertiefung des Themas von Seite 4–16

Waldperspektiven Die vielfältigen Dimensionen des Lebensraumes Wald

einer aktuellen Studie *Im Herzrhythmus der Landschaft* von Joanneum Research in Graz ist die Wirkung des Waldes auf den Menschen dank psychophysiologischer Messungen bei den Krimmler Wasserfällen von entspannend bis aktivierend nachweisbar:

„Die erfolgten physischen und psychischen Reaktionen belegen, dass sich der äußere Raum als innerlich wahrnehmbare Atmosphäre abbildet und die Befindlichkeit des Menschen beeinflusst.“

Maßgebende Waldbilder

Seit der Antike berichten Literatur und bildende Kunst über den Wald als einen Teilbereich der Landschaft. So wurden von begabter Menschenhand optische Wissensspeicher angelegt, die das Wald-Verständnis ihrer Epochen tradieren.

Die erste überlieferte bildliche Wiedergabe eines Waldes zeigt ein Werk der Buchmalerei:

Zwei übereinander angeordnete Bilder eines friedlichen Waldes im Frühling leiten auf fol. 64 v. die *Carmina veris et amoris* der *Carmina Burana* ein. Es handelt sich um eine Pergamenthandschrift aus dem oberbayerischen Kloster Benediktbeuren, heute *Codex Latinus Monacensis* 4660 bis 4660a, der Bayerischen Staatsbibliothek München, 7,5 x 10,6 cm und 8,2 x 10,6 cm. Nach dem aktuellen Stand der Forschung entstand sie um 1230 im südlichen Grenzbereich des österreichisch-bayerischen Sprachraumes. Die beiden Walddarstellungen gelten als die ersten autonomen Waldbilder der romanischen Kunst. Sie bestehen aus zwei übereinander geordneten Bildfeldern mit den zeittypischen Baumkürzeln in dichter Setzung vor blauem Grund. Sie illustrieren den Textbereich der vorwiegend in lateinischer Sprache verfassten Liebeslieder, die oftmals in Verbindung mit Eindrücken der meist frühlinghaften Natur treten, und befinden sich in der Handschrift zwischen Lied 160 und Lied 161. Auf diese Weise schließen sie die Gruppe *De Vere* dieser Abteilung ab, wie es wiederholt in dieser Handschrift die Aufgabe der Mi-



niaturen ist. Die dritte Strophe von Lied 161 nennt in deutscher Sprache vielfältiges Vogelgezwitscher („aller slahte uogel schal“) und den herrlich grünenden Wald („grvone stat der schoene walt –“). Diese beiden Naturbilder wiederholen sich in weiteren Liedern und scheinen auch die beiden Miniaturen inspiriert zu haben. Die Wald-Texte und ihre Illustrationen sind mit obigen Charakteristika allgemein dem Jahreszeitenwald der höfischen Dichtung zuzuordnen. Die Vogeldarstellungen beider Waldbilder speisen sich aus einem weiteren Lied der *Carmina Burana*, nämlich den *Nomina auium*. Die zu den Vögeln in der unteren Miniatur auftretenden Vierbeiner, unter ihnen der König der Tiere, der Löwe, entstammen dem Lied *De nominibus Ferrorum*. Korrekturen und Nachträge wurden bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts vorgenommen. Neubindungen veränderten die Blattfolge. Die Handschrift enthält acht Federzeichnungen mit schwarzbrauner und roter Tinte, die zum Teil sparsam mit Deckfarben koloriert sind. Im oberen Feld ist eine Mehrzahl von stilisierten baumartigen Pflanzen auf zwei Bodenschwellen vor blauem Grund dargestellt. In dieser Symbiose fantasievoller Naturornamentik tummeln sich viele Vögel dem Wortlaut entsprechend. Im ebenfalls blau hinterlegten Feld darunter nehmen die stark stilisierten Baumkürzel skurrile Formen an. Der erste Pinienzapfenbaum mit Faltenringen in der Rinde trägt fünf unterschiedlich gefärbte Schuppenzapfen. Dann rollt sich ein akanthusartiges Gewächs in zahlreiche Spiralen ein. Es folgt ein Rosettenbaum mit drei Herzblättern. Daneben bringt ein Rankenbaum einen Silhouettenbaum und einen Rosettenbaum hervor. Der Silhouettenbaum wurde in der französischen Glasmalerei des 12. Jahrhunderts entwickelt. Er ist hier dunkel hinterlegt, was diese Bildstelle besonders betont. Laut den neuesten restauratorischen Untersuchungen des Referats für Materialwissenschaft und Kunsttechnologie am Institut für Bestandserhaltung und Restaurierung der Bayerischen Staatsbibliothek ist diese Stelle nicht nachträglich verändert worden, sondern gibt inhaltlich eine Besonderheit an. Es ist das maskenhafte Gesicht im Zwickel daneben, welches das Heidentum symbolisiert, siehe den Baum neben Eva mit Köpfen in der Malerei der Holzdecke von St. Michael zu Hildesheim um 1200. Ein niederer Rosettenbaum mit Herzblättern steht am linken Bildrand. Dazwischen sind Tiere auszunehmen: Von links nach rechts gesehen erscheinen ein Hase, zwei Vögel, ein Hirsch, zwei Vögel, zwei Pferde, ein Löwe und drei Vögel. Die Gestaltung der Vegetation ist von der Naturbeobachtung noch weitgehend distanziert. Der Illustrator verwendet schablonenhafte Musterformen. Allerdings entsprechen schon die dichte Setzung und die Vielfalt der Vegetationsmotive dem Dickicht des Waldes. Ferner beruht die Darstellung der Tiere in auffälligem Kontrast zu der abstrahierten Flora auf einer bereits vorangeschrittenen natürlichen Beobachtung, was diese artenmäßig bestimmbar macht. Die beiden Waldbilder der *Carmina burana* vertreten, wie auch der Text, den literarischen Typus des Jahreszeitenwaldes.

Das Wort 'Forst' war ursprünglich ein juristischer Begriff, abgeleitet vom lateinischen 'foresta', und erschien erstmals in den Gesetzen der Langobarden und in den Kapitularien Karls des Großen.

Zu Beginn des Mittelalters bedeckten Mitteleuropa nahezu endlose, dichteste Urwälder mit einem Bodenanteil von 90 Prozent. Die fortschreitende Besiedelung brachte dem Wald nicht unerhebliche Einbußen. Am Ende des frühen Mittelalters betrug der Waldanteil immerhin noch achtzig Prozent. Er ist bereits auf dreißig Prozent geschrumpft und nimmt noch weiter ab. Erste Nachrichten über eine Nutzwirtschaft gibt es aus dem 13. Jahrhundert. Wirkliche Bedeutung erlangte sie im späten Mittelalter. Die Fichte und die Tanne wuchsen in den südöstlichen Mittelgebirgen Europas und wurden als Bauholz für Dachstühle verwendet. Die Kiefer kam östlich der Elbe vor. Die Eiche lieferte das zentrale Bauholz. Ferner verschlangen Eisen- und Glashütten, Salinen und Kalköfen Unmengen an Holz. „Der Rückgang der Wälder in Deutschland war so groß, daß Luther klagte, es werde Deutschland vor dem Jüngsten Tag an drei nötigen Eigenschaften mangeln: an guten, aufrichtigen Freunden, an guter Münze und an wildem Holz.“ (Held, Schneider). Im 15. und 16. Jahrhundert erließen die Grundherren Forstord-

nungen zum Schutz der Wälder. Forstbedienstete überwachten sie. Durchgesetzt werden konnte der Schutz der Eibe.

Auch rechtlich und soziologisch spielte der Wald eine nicht unerhebliche Rolle. Der mittelalterliche Wald, das 'unland', von den Römern und im Frühmittelalter noch gesetzlich als 'nemus' bezeichnet, war keine herrenlose Grauzone. Das Wort 'Forst' war ursprünglich ein juristischer Begriff, abgeleitet vom lateinischen 'foresta', und erschien erstmals in den Gesetzen der Langobarden und in den Kapitularien Karls des Großen. Es bezeichnete die königlichen Wildgehege.

Das Wort 'silva' meinte einen von Mauern umschlossenen königlichen Garten. Der 'forestis silva' war der offene Wald.

Viele folgten auch dem Leitgedanken, Waldluft macht frei. Wald und Freiheit gehörten im Mittelalter zusammen. Das Kraftfeld des Waldes empfanden auch die Mystiker, die Religion und Natur verschmolzen. Der heilige Bernhard von Clairvaux (1091–1153) betont dies in einer Epistel an Heinrich Murdach: „Glaub mir, ich hab's erfahren: Du wirst mehreres in den Wäldern finden, als in den Büchern!“ (Brinckmann).

Der Wald wurde im Verlauf des Mittelalters auch als Erlebnisraum entdeckt. Die Jagd spielte eine entscheidende Rolle. Eine Treibjagd und ein Vogelfang mit einer Leimrute sind im Reiner Musterbuch, Wien ÖNB, Cod. 507, fol. 2 r. und 2 v. am Anfang des 13. Jahrhunderts in den Darstellungen der Berufe des Bürgerstandes mit zunehmender naturalistischer Darstellungskraft festgehalten.

Diese Freizone des Waldes wurde ferner für die vorreformatorische Täuferbewegung, die in den Niederlanden in der Arbeiterschicht entstanden war, zu einem symbolhaltigen Wirkungsort. Ihre Versammlungen und ihre Predigten wurden im Wald abgehalten. Die Distanzierung von der katholischen Kirche fand darin ihren deutlichen Ausdruck.

Ein weiterer Schritt zum naturalistischen Waldbild wurde in der italienischen Kunstlandschaft des Quattrocento mit

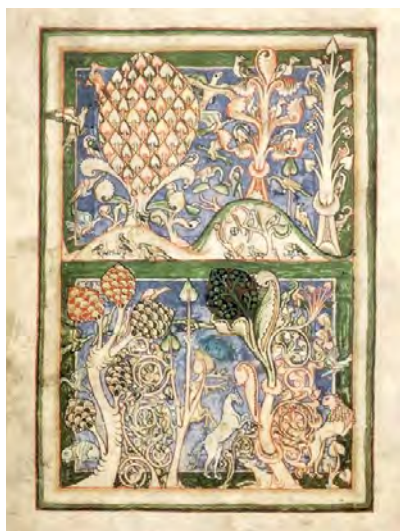


Bild: Bayerische Staatsbibliothek/IBR



Bild: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders



Bild: The British Museum, Department of Prints and Drawings, London

Waldbilder der Carmina Burana, um 1230. Mitte: Fra Filippo Lippi, *Anbetung im Walde*, um 1459. Rechts: Albrecht Dürer, *Weiher im Walde*, um 1496

Vorreiterrolle von Florenz unternommen, wo allgemein nun begonnen wurde, die Sehgewohnheiten des Menschen mit dem Bildraum abzustimmen. Die Renaissance forcierte die möglichst naturgetreue Abbildung.

Dem entspricht die *Anbetung im Walde* des Karmelitermönchs Fra Filippo Lippi, die er für die Kapelle des Palazzo Medici um 1459, Öl auf Pappel, 127 x 116 cm, Berlin, Gemäldegalerie, gestaltete. Das Christuskind liegt auf dem mit saftigen Blumen und Gräsern detailreich nachgebildeten Waldboden. Symbolhaltige Lilien, Nelken, Farnwedel, Huflattich, Habichtskraut und weiße Wildrosen sind trotz ihres Symbolwertes botanisch bestimmbar. Ein naturalistischer Stieglitz verweist auf Christus. Maria kniet vor dem Kind. Der zarte Schleier ihres Gewandes verbindet beide. Es ist eine eigene Ikonographie, indem sie Andacht hält und das Kind anbetet. Innovativ ist auch der Ortswechsel von Bethlehem in den cisalpinen Wald. Über ihm schweben schützend und segnend Gottvater und die Taube des Heiligen Geistes. Die Strahlen des göttlichen Lichtes berühren den moosigen Waldboden, der von einem Bach durchlaufen wird. An der dunklen Oberfläche erzeugen sie kleine, irisierend dampfende Flammzungen um das Kind. Ehrfurchtsvoll treten der Johannesknabe und der heilige Bernhard hinzu und bilden kompositorische Bausteine zu einer ovalen Figuralform. Der Künstler bindet erstaunliche zur Waldarbeit gehörende Details in die Komposition ein, die auch inhaltlich ausgelegt werden können. Die Stimmung des Bildes wird maßgeblich von dem dichten, dämmrigen Mischwald gesteigert, der die gesamten Bildebenen füllt und sich auf dem Weg zu natürlichen Proportionen befindet. Er wächst heute noch in natura südöstlich von Florenz.

Kein geringerer als Albrecht Dürer lieferte am Ausklang des Mittelalters einen bedeutenden Beitrag zum Waldbild. Die Wasser- und Deckfarbenmalerei *Der Weiher im Walde* um 1496 (W 114), 26,2 x 36,5 (37,4) cm, Monogramm A D von anderer Hand, verso: Fragment Himmel bei Einbruch der Nacht. London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, ist ein frühes autonomes Landschaftsbild und ebenso eine Stimmungslandschaft. Es gehört in seiner Kunstgattung der Graphik an, ist jedoch aufgrund seiner malerischen Qualität, die von dem kompositionell aktivierten Kolorit von leuchtenden Wasserfarben und Deckfarben getragen wird, auch für die Malerei wirksam. Eine Barriere sumpfigen Bodens begrenzt

das tiefblaue Gewässer im Vordergrund. Dunkle Stellen zeigen morastige Einbrüche an. Das Grün des Bodenbewuchses leuchtet durch die Einstreuung von blauen Farbflecken phosphoreszierend. Zartes Schilfgras bedeckt die Uferzone. Links säumen einige Erdschollen den Weiher. Rechts begrenzt ihn ein Hügelausläufer. Der Blick der Betrachterin und des Betrachters folgt weiter dem Ufer. Rechts gelangt er in eine helle Sandbucht. Dort stehen einsam zwei zerfurchte Baumstümpfe mit einem Ausläufer. Dahinter liegt die lichte Randzone eines Wäldchens aus Rotkiefern mit dunkelgrünen Baumkronen. Es verdichtet sich zunehmend in die Bildtiefe hinein. Am gegenüberliegenden Ufer stehen auf einem kleinen Hügel sieben Baumruinen. Ihre Stämme sind in mittlerer Höhe fransig abgebrochen, wie es bei Sturmschäden zu beobachten ist. Im Hintergrund werden kahle Hügel sichtbar. Das kleine Gestade mündet in eine Braunebene im Hintergrund. Darüber glüht der Horizont. Orange Lichtstreifen aktivieren sich in ihrer Leuchtkraft durch den Komplementärkontrast zur graublauen Wasseroberfläche und zur sehnenhaft gespannten graublauen Wolkenbank. Dieses Naturstück konnte von der einschlägigen Forschung lange nicht topographisch bestimmt werden. Die Nürnberger Forschung erkannte Dürers Gewässer im Weißensee des Erlenstegener Forstes wieder und traf somit eine entscheidende Lokalisierung, die in den Fachkreisen anerkannt wird. Das 1899 nach Nürnberg eingemeindete Gelände mit weitläufigem Koniferen-Wald besitzt heute noch eine Sand-Düne und ist eine seltene Wuchszone für das vom Aussterben bedrohte Silbergras, von dem ein Büschel im Vordergrund des Aquarells links zu erkennen sein soll. Das Aquarell enthält aber auch zudem andere topographische Hinweise, nämlich auf die Seen des Trentino, das Dürer durchwanderte und dessen Natursehenswürdigkeiten er verbildlichte, so auf dem Hieronymus Gemälde die Erdpyramiden von Segonzano. Ganz in der Nähe liegt der Lago Santo, ein hochgelegener Bergsee, zu dem auch der Ausblick auf eine Landschaft passt, zwischen dem Sturmbruch sichtbar, und auch die Spuren des Unwetters, das Dürer veranlasste, über die höher gelegene Route auszuweichen. Somit sei zusammenfassend festgestellt, dass Dürer in seinem Aquarell eines Weihers im Walde von einem konkreten fränkischen Naturmotiv (Weiher mit Rotföhren und Silbergras) ausgeht und er dieses mit Eindrücken seines Dürerweges im Trentino verbindet.



Bild: Alte Pinakothek, München



Bild: Kunsthistorisches Museum, Wien

Albrecht Altdorfer, *Hl. Georg im Walde*, 1510.
Mitte: Lucas van Valckenborch, *Angler am Waldweiher*.
Rechts: Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge*
(Tetschener Altar), 1807/1808



Albertinum – GNM, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Foto: Hans-Peter Klut

Während der Romantik erhielt das Waldbild eine neue inhaltliche Aufladung.

Noch mehr Wald gestaltet der Donaustil-Maler Albrecht Altdorfer. Sein kleinformatiges Gemälde *Heiliger Georg im Walde* 1510, in der Art einer Miniatur auf Pergament gemalt, bezeichnet auf dem zweiten Baumstamm von rechts mit dem Monogramm AA (verbunden) und der Jahreszahl 1510, Pergament auf Lindenh Holz, 28,2 x 22,5 cm, München, Alte Pinakothek, gilt als eines der Hauptwerke der altdeutschen Malerei und als ein Initialwerk der Landschaftsdarstellung mit dem deutschen Wald. Der heilige Georg hat einen dichten Laubwald auf einem schmalen Weg durchritten und den Vorwald erreicht, der dem Geschehen einen engen Handlungsraum bietet. Eichenlaub (*Quercus petraea*) ist erkennbar. Der buschförmige Wuchs der Laubkronen verweist auf Buchen (*Fagus sylvatica*). Es handelt sich um den so genannten Hallenwald mit langen, säulenartigen Stammformen und dicht schließenden Laubkronen des Buchen-Eichenwaldtyps, der in der Ebene und im unteren Bergland Mitteleuropas auf Sand- und auf Silikat-Böden wächst. Als Beispiele können der Rothwald in der Optimalphase des Urwaldes mit ungleich alten Mischbeständen, der Teutoburger Wald bei Bad Iburg, ein Buchenwald des Luzulo-Fagenion und der *Gallio rotundifolii-Abietetum*, eine Montanstufe der Bayerischen Alpen genannt werden. Die geballte Existenz der Flora kämpft um Raum und bleibt doch in die Bildfläche gepresst. Daraus entsteht eine ungemeine Spannung. Sie birgt Gefahren, die der Heilige nun bezwingen muss. Es lauert am Ausgang dieser Eigenwelt die Herausforderung in Form des aus

der chaotischen Vegetation hervorwachsenden Drachen. Ritter und Untier wirken weder ungestüm noch als Fremdkörper in dem undurchdringlichen Urwald als Schnittstelle Mensch Natur. Der Federbusch des Helmes Georgs verwächst mit der Blattlawine intensiv. Der Drache verbindet sich mit dem Waldboden. Dieses Verschmelzen von Einzelformen mit struktureller Formangleichung bewirkte meine Neubenennung des Donaustils als Strukturismus. Die Gegner wirken besonnen. Gut und Böse begegnen sich ohne Kontraste. Hierzu tritt der kleine Ausblick in eine bergige Fernlandschaft in räumliche Spannung. Dennoch

wird seine Fernkraft durch die hoch über ihm ineinander wogenden Baumkronen stark gebremst. So wirkt er nur wie eine winzige, erfrischende Luftblase in diesem atemberaubenden Naturspektakel. Ihr komprimiertes Dickicht gehört dem literarischen Typus des wilden Waldes an, da er als undurchdringlicher Urwald mit gefährlichen Bewohnern charakterisiert ist. Er holt ferner als Bedeutungslandschaft das Geschehen in den germanischen Wald, wie es der Wuchsbestand verdeutlicht. Der Gestaltungsmodus ist bewusst retrospektiv gewählt, was durchaus als nationale historisch untermauerte Identifikation verstanden werden kann. Somit wird in der sachgetreuen Landschaft auch die mittelalterliche sinnbildhafte Landschaft wirksam. Altdorfer verpflanzt den Ritter aus Cappadocischem Geschlecht, der als Tugendheld Tapferkeit, Gottvertrauen und die Nachfolge Christi vertretend, um 1500 in den Reichsstädten eine ganz besondere Verehrung erfuhr, in seine Heimat und verschmilzt ihn mit den Helden der mittelalterlichen Literatur. Er erinnert an Wolfram von Eschenbachs Parzival, der nach seinem Versagen auf der Gralsburg von der Gralsbotin Kundrie aus der Tafelrunde ausgeschlossen und verflucht worden ist; er flüchtet dann in die Wildnis und erfährt eine entscheidende Entwicklung.

In der sinnesfreudigen Barock-Ära entstand die eigenständige Themengattung des Waldbildes im auslaufenden 16. Jahrhundert, die auf dem ständigen Voranschreiten der Walddarstellung in Europa aufbauen kann. Lucas van Valckenborchs *Angler am Waldweiher*, 1590, Öl auf Leinwand, 47 x 56 cm, Signatur, bez. links unten 15LVV90 (VV verschlungen), Wien, Kunsthistorisches Museum, bereitet diesen Bild-Typ vor, der wenige Jahre danach bei Gillis van Coninxloo voll ausgeprägt erschien. Die beiden Kunstlandschaften Italien und die Niederlande entwickelten im gegenseitigen Austausch ein verdichtetes, nahsichtiges Waldbild, wobei der Norden die Weltlandschaft mit addierten Raumzellen zu überwinden hatte. Anschaulich und naturnah sind das Dämmerdunkel und das Dickicht des Waldes um diesen Weiher dargestellt. In der gegenständlichen Qualität der Einzelheiten fühlt man sich an Dürers Waldweiher erinnert. Die Baumriesen mit den wulstigen Stämmen und den dichtbelaubten Kronen stehen für ihre Entstehungs-epoche. Zwei ruhige Raumgassen führen links und rechts in den Mittel- und in den Hintergrund. Die gezeigten Was-

serstellen lockern ebenfalls die eng stehenden Laubbäume unterschiedlicher Wuchsstufen auf. Im Vordergrund blickt der Angler in spanischer Hoftracht mit hell weißlichem Inkarnat der Betrachterin und dem Betrachter entgegen. Es ist der Künstler selbst, der sich ungewöhnlicherweise in elitärer Kleidung als naturverbundener Angler präsentiert. Dieser exzeptionelle Kontext für ein Selbstportrait kann wohl als sein Bekenntnis zum erquickenden Aufenthalt in der Natur gewertet werden. Nur das helle Gesicht sticht aus diesem Naturrahmen hervor und korrespondiert mit der natürlichen, tief stehenden Lichtquelle des Hintergrundes, die wohl aufgrund der bläulichen Färbung eine frühe Morgenstunde angibt. Der Künstler ist mit einer Jagdgesellschaft auf der Hochwildjagd konfrontiert, die links am Weiherufer vorbeizieht, ihm am nächsten ein Jäger mit zwei Jagdhunden. Es scheint eine herrschaftliche Jagdgesellschaft zu sein, die ihm nicht fremd ist. In dieser Zeit war Valckenborch als Kammermaler im Dienst von Erzherzog Matthias, Statthalter der Spanischen Erblande, der sich nach seinem Rücktritt in Linz aufhielt. So kann diese Wald-Landschaft in Alt-Österreich angesiedelt werden, vielleicht in den Donauauen um Linz: „Das Gemälde entstand vermutlich während seines Aufenthaltes in Linz und ist eine wichtige Vorstufe zum Waldbild, wie es sich bei Coninxloo acht Jahre später findet.“ (Franz).

Während der Romantik erhielt das Waldbild eine neue inhaltliche Aufladung. Caspar David Friedrichs frühes Gemälde *Kreuz im Gebirge*, der so genannte Tetschener Altar, 1807/08, Öl auf Leinwand, 115 x 110 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen erhebt den Wald zum Ausdruck eines neuen religiösen Naturzuganges. Im kunstvollen vergoldeten Rahmen des Bildhauers Christian Gottlieb Kühn zeigt sich traditionelle christliche Symbolik. Ährengarbe und Weinranke stehen für die Eucharistie um das Auge Gottes, in der unteren Rahmenleiste ergänzt von einer fünfteiligen Engelsschar. Den rundbogig in einen Spitzbogen übergehenden oberen Abschluss, der von Palmzweigen gebildet wird, krönt ein Natursymbol, nämlich der Abendstern. Das Gemälde geht einen anderen und neuen Weg. Das Kreuz im Gebirge wird bestimmt von einer charakteristischen Felsformation, deren höchstes Ende keine Spitze bildet, sondern schräg nach unten abgebrochen erscheint. Dieser Fels ist das Trägerelement als Glaubensbasis der tatsächlichen Spitze der Komposition, nämlich des hier angebrachten Kruzifixus mit metallinem Corpus, das die höchste Stelle im Bild erreicht. Es ist in Schrägstellung in den Himmelsraum gewendet, der es mit streifig gewölbten, grauen und purpurnen Wolkenbahnen überdacht. Efeu rankt sich an dem Kreuz empor. Zwölf Nadelbäume, von Friedrich selbst als Tannen bezeichnet (Hinz), umgeben als dunkle Silhouetten flächig diesen Naturaltar. Ferner sieht er sie als im Glauben verharrende Menschen, durch ihre Zwölfzahl wohl auch die Apostel symbolisierend. Die Statik dieser hohen Nadelbäume, kein Wind bewegt ihre Wipfel, korrespondiert mit dem Felsen und dem Kruzifix. Christus ist nämlich nicht leiblich im Bild dargestellt, sondern als sein Abbild von edelstem Metall vertreten. Er ist somit um diese Materialität distanziert. Friedrich erwähnt in der Beschreibung seines eigenen Bildes eine Sonne, die sank mit einer alten Welt, in der Gott noch auf Erden wandelte: „Diese Sonne sank, und die Erde

mochte nicht mehr erfassen das scheidende Licht.“ (Hinz). Es leuchtet nur mehr im Christus des Kreuzes gleich dem Gold des Abendrots, das von fünf Radialstrahlen verteilt wird. Die letzte Achse dieser Lichtspeichen wird nur mehr andeutungsweise sichtbar. Mit diesen Schlüsselworten des Künstlers ist auch das Bild zu interpretieren. Die immer wieder abgeurteilte dunkle, scherenschnittartige Fläche des Felsens, wie auch von der Ramdohr-Kritik, symbolisiert die Verdunkelung der Welt, nachdem Gott sich entfernt hat. Sie bildet den Gegenpol zum Licht des Himmels, das Christus den Menschen nun in Bildform bringt. Das Gemälde ist die Metapher eines Entferntseins, unendlich statisch und in diesem Stilbild auch ikonenhaft – eine „Landscape of symbols“ der Romantik mit ihrer zugehörigen formalen Qualität der Flächenhaftigkeit. Die Einzelformen enthalten neben dem christlichen Bildkanon individuell entwickelte Symbole mit ontologischer Fragestellung, aber auch politischer Intention „als Chiffren, die teilweise an Gedanken einer Koinzidenz von Volk und rauer, aber gesunder Natur anknüpfen.“ (Held, Schneider), also zeigt auch dieses bekannte Gemälde zukunftsweisend eine Schnittstelle Mensch Natur. So entstand in dieser Walddikone ein sich vom alleinigen Natureindruck distanzierender innovativer Ideenwald.

Literaturhinweise

Brinckmann, Albert, *Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei*, Straßburg 1906 (= *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 69).

Busch, Werner, Peter Schmoock (Hrsg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*, Weinheim, Berlin 1987.

Franz, Heinrich Gerhard, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Textband, Bildband Graz 1969.

Harrison, Robert P., *Wälder Ursprung und Spiegel der Kultur*, aus dem Amerikanischen von Martin Pfeiffer, Wien 1992.

Held, Jutta, Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 21998.

Hinz, Sigrid (Hrsg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekennnissen*, Berlin 1968.

Hofmann, Werner, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Naturwahrheit*, München, 3. Auflage der Sonderausgabe 2013.

Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22., neubearbeitete Auflage, Berlin, New York, 1989.

Küster, Hansjörg, *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*, München 1998.

Lehmann, Albrecht, Klaus Schriewer (Hrsg.), *Der Wald – Ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas*, Berlin, Hamburg 2000.

Museum Moderner Kunst Kärnten, Stadtgalerie Klagenfurt (Hrsg.), *Touch Wood*, Klagenfurt 2019.

Schama, Simon, *Landscape and Memory*, New York 1995.

Seel, Martin, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1991.

Semmler, Josef (Hrsg.), *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1991 (= *Studia humaniora*, Bd 17).

Stadlober, Margit, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien, Köln, Weimar 2006 (= *Ars Viva* Bd. 10, hrsg. v. Götz Pochat).

‘Cut’ Schnittstelle Mensch Natur

Sukzessive wird im 20. Jahrhundert von der Gesellschaft der Schulterschluss mit der Natur und somit ihr naturgebundener Erkennungswert in der bildenden Kunst auf dem Weg in die Abstraktion aufgegeben.

Die Darstellung des Waldes in der bildenden Kunst sollte nach diesen hier abgehandelten markanten Entwicklungsstufen auf verzweigten Wegen weitergehen. Sie erscheint im Rahmen der Abstraktion in ihrer Aura sich auflösend oder gesellschaftspolitisch im erstarrenden Baumsäulenwald eines Georg Philipp Wörlen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und schlussendlich in der geschichtlichen Spurensuche Anselm Kiefers in der Gegenwartskunst.

Das kollektive Gewissen hat spät, aber doch mit Nachhaltigkeitsdenken im 21. Jahrhundert die durch das Wachstum und das Machtstreben der Industrie entstandenen Risse in der Schnittstelle Mensch Natur erkannt und ihnen entgegengesteuert. Der Wald zählt zu den Archetypen der Landschaft mit Dauerhaftigkeit, den der industrialisierte Mensch mit zunehmendem Raumanspruch zwar verletzen, aber bisher noch nicht verdrängen konnte. So hat dieses Thema in der bildenden Kunst seinen sicheren Platz, nicht immer an der Front, aber immer mit tiefem Sinn, das nachhaltige Gedanken sowie eine achtsame Lebensführung im Umgang mit der Natur fördern sollte. Es



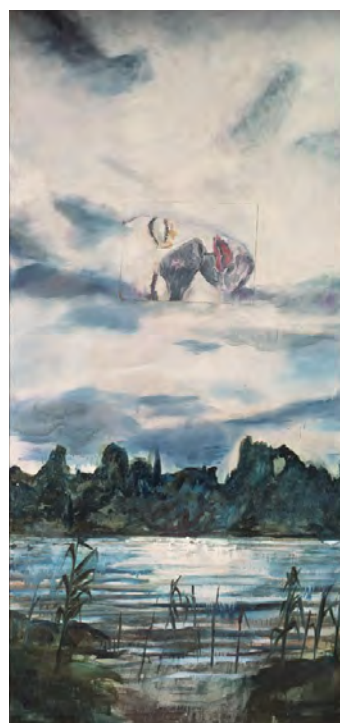
Anselm Kiefer, *Kopf im Walde*, *Kopf in den Wolken*. Ein Diptychon, 1971

hat überdauert, dass im 20. Jahrhundert der natürliche Bezug zum Lebensraum Wald verloren ging, die Schnittstelle Mensch Natur zur Schnittstelle Mensch Technik mutierte. Auch hierfür liefert die bildende Kunst ein Beispiel mit Alexander Rodtschenkos Fotografie *Die Kiefer im Puschkin Wald* aus dem Jahre 1925. Gesellschaftsanalytisch wirkt der überlieferte Kommentar des Künstlers: „Wenn ich einen Baum von unten nach oben aufgenommen wieder gebe ähnlich einem industriellen Gegenstand, einem Schornstein, so ist er in den Augen des Spießbürgers [...] eine Revolution. Auf diese Weise erweitere ich unsere Vorstellung von gewöhnlichen, alltäglichen Gegenständen.“ (Busch). Auch dieser festgehaltene Baum bezieht Stellung, jedoch nun für industriellen Wahnsinn, der den lebendigen Baum zu einem toten, Schadstoffe ausspeienden Gegenstand transformiert, eine ungesunde und erschreckende Metamorphose. Wie wenige wohl mögen damals diese warnende Botschaft eines von menschlicher Profitgier inszenierten Waldsterbens verstanden haben?

Eine nicht unumstrittene Renaissance des Mythos des hercynischen Waldes ist dazu im Gegensatz bei dem deutschen großen Malerphilosophen Anselm Kiefer ab den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu beobachten. Simon Schama widmet diesem Künstler in seiner innovativen Abhandlung *Landscape and Memory* das Kapitel *Waldsterben*. Kiefer nutzt in letzter Konsequenz das Zusammenspiel von Pathos und Ironie, um historisch belasteten Inhalten, wie dem deutschen Wald, neue, akzeptable Themenlösungen mit Identitätsbezug abzugewinnen: „Kiefer sucht durch seine Kunst die Auseinandersetzung mit deutschen Traumata, mit dem Ziel, das lange Verdrängte zu erkennen. Er nähert sich den vielfach mißbrauchten Mythen vom Deutschen, seinem Wald, seinen Feinden, an, um zu erfahren, woher sie stammen und was als ihre fatale Nachgeschichte, ihr Mißbrauch im Dritten Reich, zu verwerfen ist.“ (Lehmann).

Sein Diptychon von 1971 schließt mit der Darstellung *Kopf im Walde*, 1971, Öl auf Leinwand, 230 x 100 cm, Lütjensee, Sammlung Dr. Günther Gercken, deutlich an Dürers *Weiher im Walde* an und bringt diesen in eine moderne Geschichtsdiskussion ein. Die apokalyptische Sehweise der Natur, für die Dürers Aquarell steht, aktualisiert sich für Kiefer in einer Epoche, die eine Massenvernichtung verschuldet hatte.

Der deutsche Wald ist von den Weltkriegen geprägt. Der menschliche Geist ist nicht mehr im Gleichklang



Anselm Kiefer, Foto: Atelier Anselm Kiefer

mit dieser Natur, sondern hängt wie ein Damoklesschwert über ihr. Die Schnittstelle Mensch Natur ist bedrohlich in Frage gestellt. Die Elemente wurden durch den rücksichtslosen Zugriff des Menschen ihrer natürlichen Ausgewogenheit beraubt. Das Feuer konnte so leicht zum vernichtenden Flächenbrand werden. Die von Albrecht Dürer nahezu visionär in sein Aquarell eingebrachte apokalyptische Stimmung wurde um ein Vielfaches gesteigert und der Mensch zur Verantwortung gezogen.

Nach diesem einschneidenden ‘Cut’ versuchten die künstlerische Großaktion in Klagenfurt (Österreich) *For Forest*, eine temporäre Kunstintervention des Installationskünstlers Klaus Littmann mit Einrichtung eines Waldes im Wörthersee Stadion, und das begleitende Rahmenprogramm, darunter die Ausstellung *Touch Wood*, im Jahre 2019 einen neuen Bezug der gegenwärtigen Gesellschaft zum Thema Wald und Natur aufzubauen und auf den vom Menschen verschuldeten Klimawandel aufmerksam zu machen. ■