

- 43 Jungk, *Modelle für eine neue Welt*, 29 bzw. 31. Während er den Begriff der Utopie umschreibt, verwendet ihn der Mitinitiator der Reihe in seinem programmatischen Eröffnungstext explizit: Hans Joseph Mundt, *Die besiegte Zeit. Absicht und Methode der neuen Sammlung*, in: *Der Griff nach der Zukunft*, 39f.
- 44 Cornelia Steffahn, *Altern, Sterben und Tod im Spätwerk von Max Frisch*, Hamburg 2000, 71; 78–83.
- 45 Vgl. ausführlicher Christine Weder, *Im Reich von »König Sex«. Vom Zwang zur Freiheit in Theorie und Literatur um 1968*, in: Maximilian Bergengruen, Roland Borgards (Hg.), *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte*, Göttingen 2009, 581f.
- 46 Vgl. Arnold, *Gespräche mit Schriftstellern*, 66–71.
- 47 Anonym, *Alters-Werke*, in: *Der Spiegel*, 24.07.1972, elektronisches Archiv <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42854143.html>.
- 48 Dieses Moment kann als kommentierender Reflex darauf gelesen werden, dass die Aufbruchsentwürfe ihrerseits in der Regel von einem einzelnen Verfasser stammen, der die Vogel- (oder Gottes-)Perspektive auf das große Ganze einnimmt.
- 49 Vgl. Frisch im Porträtfilm von Philippe Piliot, *Max Frisch - Gespräche im Alter* [Erstausstrahlung 16.06.1986, Westdeutscher Rundfunk], DVD Filmedition Suhrkamp, Berlin 2011. Zu dieser Distanzierung vgl. Steffahn, *Altern, Sterben und Tod*, 82.
- 50 Max Frisch, *Montauk. Eine Erzählung*, Zürich 1977, 200; vgl. 11f., 16, 53, 139, 200–202.
- 51 Diese Blickerweiterungen werde ich in einer entstehenden Monographie zu leisten versuchen.
- 52 Frisch, *Schwarzes Quadrat*, 72.
- 53 Ebd., 62 bzw. 75 (vgl. auch 74). Da sich allerdings das Benjamin zugeschriebene Zitat nicht belegen lässt, vermutet Amrein, Frisch beziehe sich vielmehr auf eine Aussage Adornos (vgl. Ursula Amrein, »*Kafka ist niemals ein Käfer gewesen*«. *Wirklichkeitsreferenzen in Max Frischs Poetikvorlesungen »Schwarzes Quadrat«*, in: *Schiller-Jahrbuch*, 54/2010, 477).
- 54 Frisch, *Schwarzes Quadrat*, 79.
- 55 Ebd., 79f.
- 56 Ebd., 40 bzw. 73.
- 57 Ebd., 67f.
- 58 Ebd.
- 59 Arnold, *Gespräche mit Schriftstellern*, 67.
- 60 Frisch, *Schwarzes Quadrat*, 68f.
- 61 Ebd., 62.
- 62 Vgl. Ingeborg Bachmann, *Literatur als Utopie*, in: Bachmann, *Werke in 4 Bänden*, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München-Zürich 1978, Bd. 4, 255–271, bes. 268ff. Für die zahlreichen Affinitäten zu Adornos ästhetischen Konzeptionen bei Bachmann vgl. zusammenfassend *Bachmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. von Andrea Albrecht, Dirk Göttsche, Stuttgart-Weimar 2002, 216f.
- 63 Herbert Marcuse, *Schriften in 9 Bänden*, Frankfurt/Main 1978–1989, Bd. 8, 249 (*Versuch über die Befreiung*). Mehr dazu bei Weder, *Im Reich von »König Sex«*, 558f. Zu den Sprachbefreiungsprogrammen um 1968 vgl. auch Josef Kopperschmidt, »*La Prise de la Parole* oder über den Versuch der Befreiung des Wortes, in: Ulrich Ott, Roman Luckscheiter (Hg.), *Belles lettres / Graffiti: Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*, Göttingen 2001, 95–113.
- 64 Frisch, *Montauk*, 155.

Zum Verweilen im Bilderwald

Ein deutsches Motiv im Film

»Und wieder nicht einmal ein Wanderer,
vielmehr Verweiler, verweilend im Schritt.
Der nächste Waldrand ist nur 100 Meter entfernt.
Der Wald setzt dreimal an.«¹

*Erstes Wäldchen*². *Deutsche Motive am Waldrand*. – Vor dem Mischwald im diffusen Licht eines feuchten Herbsttags steht er, auf einer Anhöhe: ein einsamer Reiter, ganz in Grün. Umrahmt von Wald und Wiese, unbewegt wie in einem Gemälde aus dem Übergang zwischen Romantik und Realismus des 19. Jahrhunderts. Nur einen Moment lang. Dann sind da andere Silhouetten auf Pferden, erkennbar Polizisten, weitere mit Schäferhunden an ihrer Seite. Über der Szene ein Hubschrauber. Mannschaftswagen und Polizeiautos, vor einem anderen Waldstück, ein Überwachungsfahrzeug, bestückt mit Kameras. Offensichtlich gilt der Auftrag dem Beobachten einer Trauergemeinde. Die zeigen zwischen die Waldansichten geschnittene Bilder, voller emporgereckter Fäuste und vermurkster Personen, begleitet von Fotografen. Eine deutsche Landschaft. Ein deutscher Herbst. Bilder aus dem Alltag der Arbeit und des Lebens, Bilder vom Tod und der Macht. Filmbilder aus einem Deutschland in jenem nicht alltäglichen Herbst des Jahres 1977. Ereignis-Nach-Geschichte festgehalten und kommentiert in Bildern eines Filmes, der Ort und Zeit im Titel vereint: *Deutschland im Herbst*.³ Alexander Kluge montierte für seine Kapitel zu diesem Kollektivfilm Dokumentaraufnahmen vom Staatsakt vor der Beerdigung des von der RAF ermordeten deutschen Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer am 25. Oktober 1977 und der Beisetzung der drei Toten der Todesnacht von Stuttgart-Stammheim, Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe, am 27. Oktober 1977 auf dem Stuttgarter Dornhaldenfriedhof, einem ehemaligen Schießstand mit einem großen Bestand an Hainbuchen, Akazien und Eichen. Vor dem Bild des romantischen Waldes zeigt Deutschland Präsenz. Im Film wird der Rand des Waldes – das Angesicht dieses so genannten »deutschen Massensymbols«⁴ – zu einem Bild, vor dem die Staatsmacht Stellung bezieht. Nach dem Ende der Beerdigung begegnen sich am Saum des Forstes beide Seiten: hier die ihre Unzugehörigkeit »zum System« demonstrierenden Beerdigungsgäste und dort die uniformen Vertreter der Staatsmacht. Es kommt zu kleineren Rangeleien, Überritten, Personenkontrollen und demonstriertem Ungehorsam. Man geht auseinander. Auf Haydns *Kaiserquartett*, die Melodie des Deutschlandliedes, folgt mit Joan Baez' *Here's to you, Nicola and Bart* eine zeitgenössische internationale Hymne des Widerstands gegen Staatsjustizwillkür als musikalische Untermalung der auslaufenden Bilderfolge. Polizisten bauen

ihre Straßensperren zurück, machen den Weg frei, die Demonstranten verwandeln sich wieder in Paare und Passanten nach einem Sonntagsausflug im Grünen. Anstelle des Waldbilds als einer Allegorie von Macht und Geschichte sieht man so zum Schluss einfach einen beliebigen Stadtwald im Westdeutschland der 1970er Jahre. Eine kurze Szenenfolge nur aus einem langen Film voller Ansichten auf einstige Wirklichkeiten bundesrepublikanischer Verhältnisse, als die einen die innere Sicherheit gefährdet sahen, die anderen den Staat als Gefahr für seine Bürger. Erzählt wird mit Hilfe der Waldansichten von Blickverhältnissen, durch die im Zuschauer etwas zur Anschauung kommen kann: Am Rande und doch eigentlich unübersehbar wirkt der Wald in den Bildern dieses Films als ein wiederkehrend starkes Motiv. Hintergrundtig wird er zur Chiffre für die Präsenz von Geschichte in ihrer Gleichzeitigkeit von Anwesenheit und Abwesenheit. Zeigt als ein Vexierbild die Ansicht von Uneinsichtigkeit und den Wunsch, Wirklichkeit zu durchschauen, als einander unvereinbar. In den Bildern ist der Wald Repräsentant einer außerbildlichen konkreten Realität mit eigener Geschichte und sichtbar als ein Rahmen, innerhalb dessen sich die Einstellung zur Nähe und Ferne jener Standpunkte vermittelt, von denen aus als Zuschauer auch *wir* uns sehen lassen. Frei nach Karl Kraus stellt sich vor dem Waldrand die Frage, wie überhaupt *wir* »Deutschland« in den Blick bekommen, wenn es denn – ob nun konkret als Bildnis des »deutschen Waldes« in Filmen oder abstrakt als ein Eigenname – zu sehen ist, denn: »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.« DEUTSCHLAND.⁵

Zweites Wäldchen: Den Waldfilm gibt es nicht. – So wie es nicht ein Bild von

Deutschland gibt, so wenig gibt es *den Wald im Film*. Hat sich doch in der Filmgeschichte das Genre des Landschaftsfilms nicht wie jenes der Landschaftsmalerei und Landschaftsphotographie etabliert, kann auch nicht vom »Waldfilm« als seiner Untergattung gesprochen werden. Denn mit einer Faszination der Landschaft als Motiv der filmischen Darstellung war es nach der Frühzeit des Kinos relativ schnell vorbei: »Der Vordergrund trat in den Hintergrund, als sich die Syntax des narrativen Kinos verdichtete und die Landschaft immer mehr zu dem Ort wurde, an dem sich das Drama abspielte.«⁶ So kann heute im Rückblick auf das 20. Jahrhundert als das des Kinos auch keine Motivgeschichte des Waldes im Film erzählt werden. Wie wohl es hingegen ungezählt viele Filme gibt, in denen Wald zu sehen ist. Beschränkt man seinen Blick allein einmal nur auf jene unter ihnen, in denen der »deutsche« Wald als ein *Originalschauplatz* inszeniert wird, verspricht doch selbst ein kurzes Verweilen bei diesen Ausschnitten des Bilderwalds schon Aussicht auf einiges mehr als nur eine Sammlung von vielen schönen und düsteren, wildromantischen und allegorischen Ansichten. Ein erster Blick sieht dabei im »deutschen Wald« meist nicht mehr als einen dekorativen und schmückenden Hintergrund. So ist er mal Kulisse für Dramen, mal für Liebesgeschichten – oder beides, wie in vielen Heimatfilmen.⁷ Er umrahmt existentielle Entscheidungen und Konflikte – fern der Städte.⁸ Zeigt sich als undurchdringliches Innen, in dem unsichtbar das Unheimliche haust.⁹ Mal kann man ihm – wie im »NS-Kulturfilm« *Ewiger Wald* – als ein ideologisches Konstrukt erkennen, als ein visualisiertes Symbol in einer suggestiven Argumentation ausmachen, die den nationalistischen Wald-Mythos wirkungsmächtig beschwören will.¹⁰ Oder erblickt ihn als ein sinnenfroh gemeintes Bild für Natürliche

keit.¹¹ Wald ist das Ziel vieler Fluchten: aus dem Lager,¹² aus dem Alltag,¹³ vom Dienst,¹⁴ aus der Stadt und innerhalb der Stadt.¹⁵ Ein Lebens- und Urlaubsort.¹⁶ Arbeitsplatz.¹⁷ Tatort.¹⁸ Refugium und »anderer Ort« der Gesetzlosen, Ausgestoßenen und Vogelfreien verschiedenster Jahrhunderte.¹⁹ Schauspielplatz verfilmter Sagen und Legenden und ihrer literarischen Adaptionen.²⁰ Raum für Kinderspiele etwas abseits elterlicher Kontrolle.²¹ Billige Kulisse für nur Lachhaftes.²² Als Raum des Verlorenseins und des Irregehens findet man den Wald inszeniert,²³ als einen märchenhaften,²⁴ der auch zu einem Ort des Zuspruchs und glücklichen Ausgangs werden kann.²⁵ Bevölkert wird der Wald in seiner filmischen Wirklichkeit von Förstern, Waldarbeitern, Wilderern und Liebespaaren, Vagabunden und Soldaten, von Räubern und Gendarmen, Mörtern, von Kindern, Toten und Kommissaren, Spaziergängern und Joggern. Menschenleer wird der Wald nur manchmal gezeigt, dann gerne als ein Stillleben, in dem er wirklichkeitentrückt die Erhabenheit ewiger Natur symbolisieren soll. Wie in den Anfangseinstellungen von Werner Herzogs *Herz aus Glas*,²⁶ wo auf Panoramabilder von Tannenwipfeln in Oberbayern, durch die im Zeitraffer der Nebel zieht, Ansichten der Schluchten der Via Mala im Engadin folgen und Bilder amerikanischer Nationalparks zum Ausdruck »innerer Landschaften« werden sollen. Wie immer in so einem Fall wurde das, was bildhafte »Wahrheit« sein soll, hier doch am Schneidetisch zum Effekt montiert. Statt des angeblich vorgezeigte »Authentischen« sieht man eine männlich-herrische Überwältigungsgeste am Werk, die sich gegen den Eigensinn und die Sinnlichkeit im Zuschauer richtet. Einen schönen Kontrast dazu liefert ein Bild aus Ulrich Köhlers *Montag kommen die Fenster*: eine der ausdrucksstärksten Waldansichten der jüngeren Zeit.²⁷ Der Gang der weibli-

chen Hauptfigur in den Forst, aus Frust über Familienstress, endet nicht auf dem Holzweg, sondern: vor einem plötzlich bildfüllenden Betonklotz. Statt im gesuchten Abstand vom unfertigen Eigenheim in der Tiefe des Waldes zu sich zu finden, steht sie – und mit ihr der Zuschauer – vor dem riesigen Bau eines in die Mittelgebirgslandschaft gesetzten Sporthotels. Suche nach dem Alleinsein führt auf direktem Weg in die schmucke Tristesse aus Halbpension und Wellness – und ausgerechnet da in der Gleichförmigkeit unpersönlicher Hotelzimmerinterieurs ergeben sich Momente unverhoffter Selbstbestimmtheit und zärtlicher Intimität. Die sinnlichen Momente entstehen in einem zwischen Bildern des Walds und des Baus sorgsam austarierten Kontrast, zwischen dem, was die Bilder der Natur und der Architektur als Außenansichten ihres jeweiligen Innen versprechen.

Drittes Wäldchen: In Wirklichkeit Zeit-Zeichen. – Wie vielgestaltig der Wald im Film auch immer gezeigt wird, was der Blick vor ihm sucht, ist die Handlung, erinnert wird die Stimmung. Hinter beidem verschwinden leicht die konkreten Bilder. Ein zweiter und dritter Blick kann mehr entdecken: nämlich dass der Wald in Filmen als ein stilles und doch in ständigem Wandel begriffenes Zeit-Zeichenfiguriert. Als ein solches bekommt der Wald in den Bildern einen ganz eigenen Stellenwert und ist dann mehr als Kulisse und Handlungsort, wenn er als Stellvertreter einer Zeit außerhalb der filmischen Realität betrachtet wird, die er im Film repräsentiert – und umgekehrt. Als ein Abbildungsgegenstand im Film macht sein Äuferes – von der realen Zeitlichkeit außerhalb des Films zu dem geworden, was er zeigen soll – die Zeitgebundenheit des Mediums wie des in ihm zur Anschauung kommenden Inhalts

anders noch als jede künstliche Kulisse oder instandgesetzte Architektur zur besonderen Ansichtssache. Sinnenverwirrend und radikal führt dies Heinz Emigholz' 16-mm-Film *Schenec-Tady I* (1972/73) vor, ein rein aus aneinandergeklebten Standbildern zusammengesetztes Porträt eines Waldstücks am Hasenkopf im Taunus.²⁸ Mit den von einem Mittelpunkt aus kreisförmig aufgenommenen und schließlich bis zur Unkenntlichkeit beschleunigten Schwarz-Weiß-Bildern des Forstes hinterlässt der Film, was eine scharfsinnige Betrachterin ein »entschiedeneres Bewusstsein vom Eigenleben von Landschaften und Dingen, von der Beschränktheit dessen, was wir mit unserem Blick aufnehmen, und der Unzulässigkeit unserer immer antropomorphen Wahrnehmungsweise« nannte.²⁹ So gesehen ist Wald in Bildern einer Wirklichkeit, die von der Wirklichkeit ihrer Bilder bestimmt wird, als ein konkret wie imaginäres Bild immer gleichzeitig mehr als nur Abbildung; nämlich ein hergestelltes Bild von Wahrnehmungen. Dies zeigen solch unterschiedliche Filme wie Jörn Staegers *Reise zum Wald*,³⁰ ein Videospielästhetiken zitierender dokumentarischer Experimentalfilm von nur sieben Minuten Länge, und Fritz Langs über vierinhalbstündiges Epos *Die Nibelungen*, dessen im Atelier gebaute Waldlandschaften malerischen Vorbildern wie denen Arnold Böcklins nachempfunden wurden.³¹ Oder der poetisch-anmutige Kurzfilm *Fadenspiele 2* von Ute und Detel Aurand³² wie auch ganz anders jene allegorisierten Ansichten des Thüringer Waldes, die Christian Petzold und Christoph Hochhäuser ihre beiden Beiträge zu der Fernsehkrimi-Trilogie *Dreileben* – drei Geschichten, drei Filme, von drei Autoren, die sich einen Ort, eine Tat, eine Zeit teilen – erzählen lassen.³³

Viertes Wäldchen: Totes Symbol. – Als Ausdrucksmittel romantischer Sehnsucht hat der Wald ausgedient, auch als Massensymbol fand er sich bereits in den 1980ern abgewirtschaftet. Als kranker, als sterbender: »Wälder mögen zwar noch leben – in der real existierenden Wirklichkeit –, nicht so *der Wald* in der Wirklichkeit der nationalen Massensymbole.«³⁴ Wobei eine These lautete, »das Waldsterben« habe gerade in Deutschland eine so große Rolle gespielt, da eben mehr starb als das Grün der Bäume: Im »Waldsterben, im Müll, in der Umweltvergiftung« war »ein Anteil der Fortsetzung der Phantasien vom sauberen, abgegrenzten, aber eingefügten deutschen Leib; war ein Anteil *Suche* nach Erneuerung und Sicherheit in puncto nationales Massensymbol.«³⁵ Sehr schön zeigen eben dies westdeutsche Fernsehdokumentationen zum »Waldsterben« aus den 1980er Jahren. Mit dem Verlust des Waldes – so wollten es deren Bildkommentare zur damals unaufhaltsamen Apokalypse wissen – drohe auch die »deutsche Kultur auszusterben, vom Schwarzwaldidyll bis zum Waldarbeiter am Fuße des Hermannsdenkmals.

Fünftes Wäldchen: 12 Minuten mit dem Förster im Silberwald. – An ein Wunder grenzt es, gelingt es einem einzelnen Film, die Ansicht auf eine ganze Filmgattung zu verändern. Manchmal braucht es nur zwölf Minuten. Die Länge von Christoph Girardets Filminstallation *Silberwald*.³⁶ Einmal gesehen, verändert sie auf immer den Blick auf jene unzähligen Heimatfilme der 1950er, in denen man den restaurativen Geist der Adenauer-Zeit wie sonst nirgends abgebildet meint. Seinen Found-Footage-Film fügte Girardet aus Filmszenen, die er in Klassikern mit einschlägigen Titeln wie *Schön ist die Welt, Der Wilderer vom Silberwald, Wetterleuchten um Maria, Die Fi-*

scherin vom Bodensee, Echo der Berge – in Deutschland bekannt als *Der Förster vom Silberwald –, Die Geierwally, Grün ist die Heide, Hubertusjagd, Die Sennerin von St. Kathrein, Sohn ohne Heimat, Waldrausch, Wer die Heimat liebt, Wo der Wildbach rauscht, Der Edelweißkönig* ausborgte. Deren viele blendend schönen, farbintensiven Bilder, die eine gar nicht immer ganz heile Heimatfilmwelt zeigen, setzte er zur Erzählung eines einzigen Tages zusammen: der beginnt vor dem Sonnenaufgang und endet mit dem Alpenglühn. Dazwischen geht der Jäger ins Gebirge, trifft sein Mädchen, verliert und rettet es; stereotype Handlung Szene um Szene. Der aus alten Bildern bestehende neue Film verrät nicht das Kino als Traummaschine – und zeigt doch analytisch, wie Wirklichkeit im Film aus immer wiederkehrenden ähnlichen Motiven, Einstellungen und Gesten arrangiert wird. Girardets präzise Montage macht die klischeesatten Heimatfilmbilder, in denen man eigentlich nur Postkartenidyllen einer ländlichen Gegen-Wirklichkeit zum Urbanen sehen konnte, den seriellen Bildern der Pop-Art ähnlich, die in der Affirmation ein Mittel der Kritik sahen. Ihr in *Silberwald* nur noch übertrieben wirkender Naturalismus zeigt die in den Heimatfilmen vorgeblich abgefilmte Heimat als eine, die immer schon nur aus durch und durch künstlich-synthetischen Bildern bestand.

Sechstes Wäldchen: Der Hunsrück ist überall. – In fünfzehnhalb Stunden sei versucht worden, »die ganze widersprüchliche Vielfalt der Bedeutungen, die der Heimatbegriff in Deutschland seit 1890 akkumuliert hatte, anzusprechen«, kann man über einen Filmzyklus lesen, der 1984 zu dem Ereignis im deutschen Fernsehen wurde: Edgar Reitz' elfteilige Serie *Heimat*.³⁷ Als Ort der Lohnarbeit, Spielplatz der Kinder, Tatort, Ort für Liebeleien, Vorratskammer

den künstlichen Biotopen der Tierparks als beliebten Zielen von Spazierausflügen, von denen *Tocotronic* ein Lied zu singen wussten.³⁹ Beliebt wie für Sonntagstouren die ausgeschilderten Wanderwege der deutschen Mittelgebirge. In einem von denen, im Hochsauerland, fand Helge Schneider den perfekten Drehort für seine Western-Adaption *Texas*. *Doc Snyder hält die Welt in Atem*, einem Höhepunkt des deutschen Landschafts- und Waldfilms.⁴⁰ Wenn Schneider als Titelheld in einer Szene mit gespielter Hilflosigkeit das in seinem Rücken am Waldrand stehende Landschaftsschutzgebiet-Schild vor dem Blick der Kamera zu verdecken versucht, ist dies nicht nur gelungen, da hier ein Improvisationstalent zu einer ganz filmischen Ausdrucksform findet. Schneiders kunstvoll-linkische Geste gibt augenscheinlich vor, dem Zuschauer verbergen zu wollen, dass der Drehort des Films und der Schauplatz der Handlung nicht ein und derselbe sind: »Das hier ist Texas, kein Landschaftsschutzgebiet!« will die Geste bedeuten, wohl wissend, dass die Zuschauer das anders sehen. Mit seiner wortlosen Hinwendung zum Betrachter außerhalb des Filmbildes macht Schneider offensichtlich, dass man einen Film sieht – und bricht so mit dem Illusionscharakter der Narration, wenn er als Kommentator seiner selbst als Männlein im Walde steht. Erzeugt wird noch ein weiterer Verfremdungseffekt: Denn es waren Filmbilder jugoslawischer Landschaften als den Drehorten der *Winnetou*-Verfilmungen, die jene Ansicht des amerikanischen Westens schufen, die bei jedem Cowboy-und-Indianer-Spiel in westdeutschen Parks oder den Wäldchen am Rand der Neubausiedlungen auf ein Neues re-imaginert wurde. Auf das Spiel mit der Produktivkraft der Einbildung lässt sich *Texas* ganz bewusst – und hochkomisch – ein, wenn er daran erinnert. So

werden die im Schauspielfilm der Gegenwart weitgehend verloren gegangenen Potentiale der Illusionskraft des frühen Kinos wacherufen, durch die der Imagination des Zuschauers Raum gegenüber dem so oft behaupteten Abbildrealismus der Bilder geschenkt wird.

Achtes Wäldchen: Sommerfrischen. – »Der Westernregisseur John Ford drehte gern im Freien, weit von Hollywood, im legendären Monument Valley. Für ihn war das eine Möglichkeit, den Routinen und Intrigen des Filmbetriebs zeitweise zu entgehen. Der *Bootgott* sieht aus, als habe Bramkamp sein Monument Valley gefunden. Wann hat man je so schöne, farbige Bilder vom Alltag in Brandenburg gesehen, wann dessen Geräusche so intensiv auf einer Tonspur vernommen? Weite und Offenheit des Himmels korrespondieren mit der Art, wie der Film sich, mit Lust und großer Freiheit, öffentlich verdrängten Tatsachen stellt.«⁴¹ In einem Land, das seit Jahrhunderten keine wirkliche Wildnis mehr zu bieten hat, ist es nicht einfach, ins Freie zu finden. So wie auch längst die sogenannte Freizeit nicht einfach mehr als das Andere der Arbeit zu erleben ist, die Wirklichkeit der Arbeitsverhältnisse jedes Entkommen aus dem Alltag an die Grenzen von Ökonomie und Natur gleichermaßen stoßen lässt – wie es Bramkamps zeitgenössische Nacherzählung eines Mythos statt im grünen Tal an den baumbestandenen Ufern einer brandenburgischen Seenlandschaft zeigt.⁴² Nicht erst seit gestern, so beweisen es die Bilder in *Kuhle Wampe* (1932), die einem von Brecht/Eisler geschriebenen und von Helene Weigel gesungenen Lied unterlegt werden, ist der Wald gerade den Großstadtbewohnern von jeher ein beliebtes Ausflugsziel, ein Fluchttort: »Das Spiel der Geschlechter erneuert sich / jedes Frühjahr. Die Liebenden finden sich

zusammen. [...] Maßlos ist das Wachstum der Bäume und Gräser / Im Frühjahr. / Ohne Unterlaß fruchtbar / ist der Wald, sind die Wiesen, die Felder. / Und es gebiert die Erde das Neue / ohne Vorsicht.«⁴³ *Menschen am Sonntag*, zwei Jahre zuvor produziert, schildert ein Wochenende im Leben junger Leute im Berlin der Neuen Sachlichkeit.⁴⁴ Am Nikolasee sieht man zwei Frauen und zwei Männer lustvoll-vergnügt in der Sommerfrische, neckisch Spielchen miteinander treiben. Eines der Ausflugspärchen findet und entfernt sich – es folgt Sex im Freien, während die Kamera ganz demonstrativ hinüberschwenkt auf die umstehenden Bäume und Müllhaufen in ihrem Schatten. Die überdeutliche Kamerabewegung zeigt den Zuschauern, was nicht zu sehen ist – und was schließlich den beiden anderen doch noch verstohlene Blicke und verrutschte Kleidung verraten. Fremde Blicke, von den freizügigen und körperbetonten Freizeitvergnügungen der Deutschen so irritiert wie angezogen, zeigen sich auch mindestens seit jenen Jahren der Zwischenkriegszeit fasziniert davon, wie Körperertüchtigung und Wald eine deutsche Einheit bilden. Folgerichtig lässt Jean-Luc Godard in *Allemagne 90 neuf zéro*, seinem filmischen Kommentar der Vereinigung der zwei deutschen Staaten,⁴⁵ den Helden des Films, kaum ist er an der Glienicker Brücke von Ost nach West hinübergewechselt, Joggern begegnen, die durch den Wald am Rande des Sees laufen. Kommentiert von einem Zitat aus Friedrich Murnaus *Nosferatu*: »Kaum hatte ich die Grenze überschritten, da stürzten sich mir die Gespenster entgegen.«

Neuntes Wäldchen: Durchquerungen und Stillstand. – Inmitten dessen, was als blühende Landschaften versprochen war, steht sie wie schon in den 1970er Jahren immer noch vor dem Waldrand: die Leinwand

des ersten und einzigen Autokinos der DDR im brandenburgischen Dorf Zempow. Der Dokumentarfilm *Vor Einbruch der Dunkelheit* erzählt einfühlsam die Geschichte dieses Kinos, seiner Betreiber und Besucher, ist filmisches Porträt einer Gegend, die einst bei DDR-Urlaubern beliebt, heute ins Abseits geraten ist, und zeigt das Kino als einen sozialen Treffpunkt und einen Ort des Miteinanders, wie er sonst da längst verloren gegangen wäre.⁴⁶ Nicht zuletzt handelt der Film auch von einer dort wie anderswo auf dem Land besonders intensiv gepflegten Liebe zum Auto. Die steht eigentlich im Mittelpunkt des Films und macht einem bewusst, wie Landschaft und Wald zuallermeist *in Wirklichkeit* betrachtet werden: von der Straße aus, durch Autofenster, im Vorbeifahren. Denn *Wolfsburg* ist überall, wenn man an die von Waldrändern in den Vordergrund gerückten Bänder der Landstraßen denkt, an denen Christian Petzolds gleichnamiger Film vorbeiführt und auf denen sich ein Teil des deutschen Lebens nicht nur für die Berufspendler zwischen Schlafstadt und Arbeitsstelle abspielt.⁴⁷ Die Straßen des Landes haben ihre eigene Geschichte, und mit ihnen auch die Sicht auf deutsche Landschaften und ihre Wälder. Hartmut Bitomskys *Reichsautobahn*⁴⁸ erzählt von der Planung, Errichtung und zugleich Ästhetisierung dieses »größten und längsten deutschen Bauwerks«, einem nach Vorstellung ihrer Erbauer »unzerstörbaren Band, das Technik und Natur verbindet«. Nicht nur Ingenieursleistung war das deutsche Autobahn- und Fernstraßennetz, sondern bewusst als »Kulturdenkmal in die Landschaft eingefügt, bestimmt für die Ansichten eines ganzen Landes, das durch diese erst überhaupt zu einem »ganzen« gemacht wurde. Fahrten durch das von Straßen zerschnittene und gezierte Land, in das die Verkehrsweg Perspektiven

einschreiben, führen an zahllosen Wäldern entlang und durch sie hindurch. So sieht man es in einem der sehenswertesten Zeitgeschichtsfilme der frühen 1980er, Rüdiger Neumanns *Meridian oder Theater vor dem Regen*.⁴⁹ Wie wechselhaft die Ansichten und wie waldreich die deutschen Landschaften bis hoch in die norddeutsche Hochebene, wie zerstückelt sich die Landschaft zeigt, erfährt man nirgendwo direkter als in diesem durch die Windschutzscheibe gedrehten Film. Neumanns Fahrt führt ihn von Carrara an der italienischen Riviera bis Hirtshals im Norden Jütlands, immer entlang des 10. Längengrads. Der auf jeden Kommentar aus dem Off verzichtende Film, der seine Bilder nur durch Mitschnitte aus dem Autoradio kommentiert, will Dokument sein und Appell. Er reagierte auf eine ganz konkrete politische Realität seines Entstehens, auf die im Vorspann hingewiesen wird: »In der Zeit der Dreharbeiten an Meridian äußerte der amerikanische Präsident Ronald Reagan, unter dem Einsatz von ›Theater Nuclear Forces‹ sei ein auf Europa begrenzter Atomkrieg gegen die Sowjets vorstellbar. Es waren die Wälder zwischen den Dörfern und Städten entlang dieser Mitteleuropa durchschneidenden Linie, die im Falle eines konventionellen Krieges als Aufmarschgebiet der Truppen aus West und Ost vorgesehen waren. Die das Bild des letzten Krieges bestimmenden Fotografien zerstörter Häuser und Industrieanlagen und die Wochenschaubilder von Ruinenlandschaften zerbombter deutscher Städte machen leicht vergessen, dass auch Wälder noch im Zweiten Weltkrieg zum Kriegsschauplatz wurden. Wenig zeugt noch davon – wie die sorgfältige regionalgeschichtliche Filmdokumentation *You enter Germany* über die Kämpfe in den Wäldern der Eifel: In den Forsten hat die Zeit beinahe alle Kriegsspuren

überwachsen lassen, kaum noch stößt man auf offen sichtbare Erinnerungen an geschlagene Schlachten der jüngeren deutschen Geschichte, und kaum ein Wanderer wird beim Blick in seine Karten auf sie hingewiesen.

Zehntes und letztes Wäldchen: Las Sosnowym. – Wie drei Spaziergänger sehen sie aus, wie sie dort durch den Wald gehen, einander im Gespräch zugewandt, ruhig gestikulierend dann vom Waldrand auf die Bildmitte zu. Man glaubt sie in eine Plauderei vielleicht über die Abgeschiedenheit und schöne Stille verstrickt, Kiefernäume in ihrem Rücken. Hört man dann oder liest in den Untertiteln mit, worüber sie sprechen, der Interviewer, der Zeuge und die Dolmetscherin, lässt einen dies die gerade noch unschuldigen Baumreihen im Hintergrund – einen deutschen Wald, an dieser Stelle in Polen – mit anderen Augen sehen: »Das ist der Charme unserer Wälder, diese Stille, diese Schönheit. ... Aber ich muß Ihnen sagen, dass diese Stille hier nicht immer herrschte. ... Es gab eine Zeit, in der hörte man hier, wo wir sind, überall Schreie, Schüsse, Bellen, und es ist vor allem diese Zeit, die sich den Menschen, die damals hier wohnten, ins Gedächtnis eingegraben hat. ... Nach dem Aufstand haben die Deutschen beschlossen, das Lager zu liquidieren, und zu Beginn des Winters 1943 haben sie kleine drei- bis vierjährige Kiefern angepflanzt, um alle Spuren zu verwischen.« »Das ist diese Baumreihe?« »Ja.« »Waren hier überall Massengräber?« »Ja. Als er [der Zeuge] 1944 zum ersten Mal hierherkam, konnte man sich nicht vorstellen, was hier geschehen war. Man konnte nicht ahnen, dass sich hinter diesen Bäumen das Geheimnis eines Vernichtungslagers verbarg.«⁵⁰ Das Hier, von dem die Rede ist, war das ehemalige deutsche Vernichtungslager Sobibór im südöstlichen

Polen, von Anfang 1942 an Ort der planmäßigen Ermordung von nach Schätzungen mehr als 250.000 Juden. Nach einem Aufstand kam es dort am 14. Oktober 1943 zu einer Massenflucht in den nahegelegenen Wald, nur siebenundvierzig von mehr als 300 Entflohenen erlebten das Ende des Krieges. Anstelle des Lagers, sogleich von der SS eingeebnet, blieb wenig mehr als ein Kiefernwald, eigens aufgeforstet, um alle Spuren der Erinnerung zu tilgen.⁵¹ Nicht nur der Tod, auch der Wald: ein nachwachsender Exportartikel aus Deutschland. Im Film steht er versinnbildlichend für das, was in der Wirklichkeit ausgelöscht werden sollte: die Erinnerung an den Ort, an dem Vernichtung stattfand, wie an den Widerstand. Und Worte zu Ansichten des Waldes müssen im Film bezeugen und sichtbar machen, wofür es keine Bilder gibt.

Anmerkungen

- 1 Herbert Achternbusch. *Das Haus am Nil*, Frankfurt/Main 1981, 9.
- 2 »[...] meine ›Kritischen Wälder‹ [...] zufälligerweise entstanden und mehr durch die Folge meiner Lektüre als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. [...] In mehr als einer Sprache hat das Wort Wälder den Begriff von gesammelten Materien ohne Plan und Ordnung, ich wünschte nur, dass meine Leser [...] zu freiem Aussichten [...] gelangen.« (Johann Gottfried von Herder, *Kritische Wälder* [1769], in: ders., *Werke in fünf Bänden*, 5., neubearbeitete Aufl., ausgewählt und eingeleitet von Regine Otto, Berlin-Weimar 1978, 75).
- 3 *Deutschland im Herbst*, BR Deutschland 1978, 134 min., Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert.
- 4 Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/Main 1980, 190f.
- 5 Alexander Kluge, *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*, Frankfurt/Main 1979, 165; vgl. auch ders., *Rede über das eigene Land: Deutschland*, in: ders., *Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit*, Berlin 1987, 46f.
- 6 Barbara Pichler, Andrea Pollach, *Moving Landscapes. Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film*, in: Pichler, Pollach (Hg.), *Moving Landscapes. Landschaft und Film*, Wien 2006, 19.
- 7 Von *Das Schweigen im Walde* (Deutschland 1929, Regie: William Dieterle) über *Das Schweigen im Walde* (BR Deutschland 1955, 90 min., Regie: Helmut Weis) bis *Das Schweigen im Walde* (BR Deutschland 1976, 90 min., Regie: Alfred Vohrer).
- 8 *Der Wald* (BR Deutschland 1979, 113 min., Regie: Will ten Haaf), *Der Zauberberg* (BR Deutschland, 153 min., Regie: Hans W. Geissendorfer), *Winterschläfer* (D 1997, 122 min., Regie: Tom Tykwer), *Sie haben Knut* (D 2003, 107 min., Stefan Krohmer), *Tannöd* (D 2009, 104 min., Regie: Bettina Oberli), *Der Architekt* (D 2009, 93 min., Regie: Ina Weisse).
- 9 Bohren & Der Club of Gore, Mark Sikora, *Wald »Äste«*, Video (D 1995, 00:47 min.); *Blindlings* (D 2009, 83 min., Regie: Wolfgang Weigl).
- 10 *Ewiger Wald* (Deutschland 1936, 88 min. Regie: Hanns Springer und Rolf von Sonjevski-Jamrowski).
- 11 *Herbstmilch* (BR Deutschland 1989, 111 min., Regie: Joseph Vilsmaier).
- 12 *Morituri* (D 1948, 88 min., Regie: Eugen York).
- 13 *Fala Lala* (D 1991, 11 min., Regie: Karl Heil).
- 14 Justus Köhncke, *Was ist Musik?*, Video (D 2004, 4 min., Regie: Claudia Rorarius).
- 15 *Gespenster* (D 2005, 85 min., Regie: Christian Petzold), *Im Schatten* (D 2010, 85. min., Regie: Thomas Arslan).

- 16 *Könige der Nutzholzgewinnung* (D 2006, 94 min., Regie: Matthias Keilich), *Ferien* (D 2007, 91 min., Regie: Thomas Arslan).
- 17 *Bussmanns im Wald* (D 1990, 91 min., Regie: Benjamin Geissler, Bernhard Gierds, Barbara Metzlaff) als Dokumentation, in Fernsehserien von *Förster Horn* (ARD, 1966) bis *Forsthaus Falkenau* (ZDF, seit 1989).
- 18 *Es geschah am helllichten Tag* (BR Deutschland, Schweiz, Spanien 1958, 95 min., Regie: Ladislao Vajda) wie in vielen Folgen von Kriminalserien im deutschen Fernsehen wie *Der Kommissar* (ZDF, 1969–1976), *Tatort* (ARD, seit 1970), *Polizeiruf 110* (DDR-FS/ARD, seit 1971), *Derrick* (ZDF, 1974–1998) und vielen anderen TV-Regionalkrimis.
- 19 *Das Wirtshaus im Spessart* (BR Deutschland 1958, 99 min., Regie: Kurt Hoffmann), *Al Capone im deutschen Wald* (BR Deutschland 1969, 135 min., Regie: Hans Peter Wirth), *Mathias Kneissl* (BR Deutschland 1970, 94 min., Regie: Reinhard Hauff), *Jaider, der einsame Jäger* (BR Deutschland 1971, 94 min., Regie: Volker Vogeler), *Jennerwein* (D 2003, 90 min., Regie: Hans-Günther Bücking), *Der Räuber Hotzenplotz* (BR Deutschland 1974, 114 min., Regie: Gustav Ehmck), *Neues vom Räuber Hotzenplotz* (BR Deutschland 1979, 103 min., Regie: Gustav Ehmck), *Räuber Kneifl* (D 2008, 114 min., Regie: Marcus H. Rosenmüller), *Die Geschichte vom Brandner Kaspar* (D 2008, 105 min., Regie: Joseph Vilsmaier).
- 20 *Die Hermannschlacht* (Deutschland 1924, 54 min., Regie: Leo König).
- 21 *Die Vorstadtkrokodile* (D 1977, 88 min., Regie: Wolfgang Becker).
- 22 *7 Zwerge* (D 2004, 95 min., Regie: Sven Unterwaldt Jr.), *7 Zwerge - Der Wald ist nicht genug* (D 2006, 95 min., Regie: Sven Unterwaldt Jr.).
- 23 *Milchwald* (D 2003, 94 min., Regie: Christoph Hochhäusler).
- 24 *Hänsel und Gretel* (BR Deutschland 1954, 87 min., Regie: Fritz Genschow).
- 25 *Das kalte Herz* (DDR 1950, 106 min., Regie: Paul Verhoeven).
- 26 *Herz aus Glas* (BR Deutschland 1976, 94 min., Regie: Werner Herzog).
- 27 *Montag kommen die Fenster* (D 2006, 88 min., Regie: Ulrich Köhler).
- 28 *Schenec-Tady I* (BR Deutschland 1973, 27 min., Regie: Heinz Emigholz), *Schenec-Tady III* (BR Deutschland 1973, 20 min., Regie: Heinz Emigholz).
- 29 Frieda Gafe, *Geraffte Zeit, geballter Raum*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Mai 1980, zitiert nach: Heinz Emigholz, *Normalsatz. Siebzehn Filme*, Berlin 2001, 25.
- 30 *Reise zum Wald* (D 2008, 7 min., Regie: Jörn Staeger).
- 31 *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* (Deutschland 1924, 144 min., Regie: Fritz Lang) und *Die Nibelungen: Siegfried* (Deutschland 1924, 143 min., Regie: Fritz Lang).
- 32 *Fadenspiele 2* (D 2003, 8 min., Regie: Detel u. Ute Aurand).
- 33 *Dreileben - Etwas Besseres als den Tod* (D 2011, 90 min., Regie: Christian Petzold), *Dreileben - Eine Minute Dunkel* (D 2011, 90 min., Regie: Christoph Hochhäusler).
- 34 Klaus Theweleit, *Von Mauer, Schild, Schirm und Spalt. Die Mauer als nationales Massensymbol der Deutschen*, in: ders., *Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*, München 1995, 14.
- 35 Ebd., 15.
- 36 *Silberwald* (D 2010, 12 min., Regie: Christoph Girardet).
- 37 *Heimat* (BR Deutschland 1984, 924 min., Regie: Edgar Reitz).
- 38 *Der Schatz im Silbersee* (BR Deutschland, Frankreich, Jugoslawien, 1962, 111 min., Regie: Harald Reinl) als erste der von Karl Wendlandt produzierten Karl-May-Verfilmungen.
- 39 Tocotronic, *Sie wollen uns erzählen*,

- Video (D 1995, 3:10 min., Regie: Til & Nika).
- 40 *Texas - Doc Snyder hält die Welt in Atem* (D 1993, 86 min., Regie: Ralf Huettner, Helge Schneider).
- 41 Michael Girke, *Film des Monats: Der Bootgott vom Seesportclub*, in: *Konkret*, Juni 2006.
- 42 *Der Bootgott vom Seesportclub. Die 100 ME - Teil I* (D 2006, 81 min., Regie: Robert Bramkamp).
- 43 *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Deutschland 1932, 71 min., Regie: Slatan Dudow).
- 44 *Menschen am Sonntag* (Deutschland 1930, 74 min., Regie: Curt Siodmak, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinneman, Rochus Gliese).
- 45 *Allemagne 90 neuf zéro* (Frankreich 1991, 62 min., Regie: Jean-Luc Godard).
- 46 *Vor Einbruch der Dunkelheit* (D 2006, 87 min., Regie: Jean Christopher Burger, Jana Soffner).
- 47 *Wolfsburg* (D 2003, 90 min., Regie: Christian Petzold).
- 48 *Reichsautobahn* (BR Deutschland 1986, 91 min., Regie: Hartmut Bitomsky).
- 49 *Meridian oder das Theater vor dem Regen* (BR Deutschland 1983, 92 min., Regie: Rüdiger Neumann).
- 50 *Shoah* (Frankreich 1985, 566 min., Regie: Claude Lanzmann), Claude Lanzmann im Gespräch mit Jan Piwonski (als Dolmetscherin: Barbara Janica), hier zitiert nach: Claude Lanzmann, *Shoah*, Düsseldorf 1986, 25f.
- 51 *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (Frankreich 2001, 95 min., Regie: Claude Lanzmann).

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2012

58. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)
Redaktion *Martina Kempfer*

Passagen Verlag

Begründet von Louis Fürnberg und
Hans-Günther Thalheim im Auftrag
der Nationalen Forschungs- und
Gedenkstätten der klassischen
deutschen Literatur in Weimar

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

Gefördert vom Bundesministerium für
Wissenschaft und Forschung und vom
Bundeskanzleramt der Republik
Österreich sowie mit Unterstützung des
Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon (01) 513 77 61,
Telefax (01) 512 63 27.
e-mail: office@passagen.at
http://www.passagen.at

Redaktion: Martina Kempfer
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementpreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei samt Ausdruck einzureichen; als
E-Mail bitte nur nach Absprache. – Für
unverlangt eingesandte Beiträge (Rück-
porto bitte beilegen) übernimmt die
Redaktion keine Haftung.

Inhalt

<i>Christian Meierhofer</i> Von Vernunft und Unvernunft. Darstellungsumbrüche in Tragödien der frühen Aufklärung	485
<i>Benjamin Bühler</i> Der Gelehrte auf dem Schlachtfeld. Kriegswissen, Vorzeichen und Trost in Wilhelm Raabes »Das Odfeld«	506
<i>Sebastian Lübecke</i> »Herr der Wende?« – Ästhetische Sprachwerdung des fleischgewordenen Gottes. Verkündigung als Selbstautorisierung in Stefan Georges »Das Erste«	524
<i>Gunnar Müller-Waldeck</i> Nach wie vor: Hans Fallada. Beobachtungen um »Jeder stirbt für sich allein«	540
<i>Stephan Braese</i> Georg Lukács' europäische Passagen	558
<i>Christine Weder</i> »Wir regeln den Eintritt ins Leben, es wird Zeit, daß wir auch den Austritt regeln!«. Max Frischs »Tagebuch 1966–1971« im Zeitkontext	577
 Miszellen – Diskussion – Rezensionen	
<i>Nils Plath</i> Zum Verweilen im Bilderwald. Ein deutsches Motiv im Film	593
<i>Jürgen Schröder</i> »Der Besuch der alten Dame«. Friedrich Dürrenmatts Schweizer Requiem auf den Western	603
<i>Valerie Hantzsch</i> Die Literatur der Schweiz auf der Suche nach ihrer Idee. Ein Forschungsaufruf	614
<i>Dirk Naguszewski</i> Wenn Geisteswissenschaftler bloggen ... Überlegungen anlässlich einer Tagung von LMU und DHIP in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften	619
<i>Marc Sagnol</i> Romain Jobez: Le théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature	623
<i>Claude Haas</i> Wolfram Ette: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung	627
<i>Rüdiger Bernhardt</i> Volker Riedel: Literarische Antikerezeption zwischen Kritik und Idealisierung. Aufsätze und Vorträge, Band III	631
Jahresinhaltsverzeichnis 2012	637

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz (Berlin)* und *Daniel Weidner (Berlin)*

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), Marino Freschi (Rom), Willi Goetschel (Toronto), Anselm Haverkamp (Frankfurt/Oder, New York), Ursula Heukenkamp (Berlin), Vladimir Kryszynski (Montréal), Harro Müller (New York), Ritchie Robertson (Oxford), Klaus R. Scherpe (Berlin), Gerald Stieg (Paris), Rodney Symington (Victoria), David Wellbery (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Bernhardt, Rüdiger, Prof. Dr. – Falkensteiner Straße 36, D-08239 Bergen i. V.
Braese, Stephan, Prof. Dr. – RWTH Aachen, Lehr- und Forschungsgebiet Europäisch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte, Templergraben 55, D-52056 Aachen

Böhler, Benjamin, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstraße 18, D-10117 Berlin

Haas, Claude, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstraße 18, D-10117 Berlin

Hantsche, Valerie – Hubertusstraße 7, D-51766 Engelskirchen

Lübeck, Sebastian – Greizer Straße 24, D-35396 Gießen

Meierhofer, Christian, Dr. – Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

Müller-Waldeck, Gunnar, Prof. emer. Dr. – Grüner Weg 9, D-17498 Gristow
Nagushevski, Dirk, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstraße 18, D-10117 Berlin

Plath, Nils – Pappelallee 8, D-10437 Berlin

Sagnol, Marc, Dr. – 16, rue du général Lasalle, F-75019 Paris

Schröder, Jürgen, Prof. emer. Dr. – Friedrich-Zundel-Straße 19, D-72074 Tübingen

Weder, Christine, Dr. – University of Berkeley, Department of German, 5319 Dwinelle Hall, MC 3243, Berkeley CA 94720, USA

Redaktionsschluss: 27. Juli 2012

Christian Meierhofer

Von Vernunft und Unvernunft

Darstellungsumbrüche in Tragödien der frühen Aufklärung

Kurz nach 1730 entsteht im Zuge der Gottschedischen Dichtungsreformen eine Vielzahl von Tragödien, die sich zunächst und vorzugsweise an französischen, englischen und antiken Textvorlagen abarbeiten, sukzessive aber auch eigene Evidenz und Wirkung entfalten. Gottsched selbst versucht, diese Entwicklung durch poetologische und systemphilosophische Normierung zu steuern und gleichzeitig mit seiner exemplarischen Dramenanthologie der *Deutschen Schaubühne* (1741–45) textlich zu befördern. In der Vorrede zum ersten Band betont er, es sei nicht ratsam, »ewig bey unsfern Nachbarn in die Schule zu gehen, und sich unaufhörlich auf eine slavische Nachtretung ihrer Fußstapfen zu bekleißen«. Stattdessen sei es an der Zeit, »unsre eigene Kräfte zu versuchen, und die freyen deutschen Geister anzustrengen; deren Kraft gewiß, wie in andern Künsten und Wissenschaften, als auch in der theatralischen Dichtkunst, unsfern Nachbarn gewachsen, ja überlegen seyn wird.«¹ Die so angestrebte literaturgeschichtliche Produktivität äußert sich in den vielen Versuchen, entweder eingedeutschte oder vermehrt eigenständige Dramen zu verfassen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich für die Tragödien der frühen Aufklärung zuallererst eine hohe formale Konvergenz zwischen Normpoetik und textueller Darstellung beobachten. Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung ist auf den ersten Blick ebenso gewährleistet wie die metrische Organisation durch den Alexandriner und das adlige Figureninventory. Gleichwohl ergeben sich nicht selten argumentationslogische Widersprüche und Diskrepanzen zwischen theoretischer Maßgabe und literarischer Gestaltung, und dies bereits bei Texten, die unmittelbar nach Gottsches ersten Reformbemühungen in den 1730er Jahren entstehen. Die poetologisch, moralisch und philosophisch orientierte Normgebung wird dann jedoch weitaus weniger als Schreibhilfe und Schreibanleitung denn als Ausgangspunkt zu genuinen Umgangs- und Darstellungsweisen begriffen. Die Eigenständigkeit der Tragödien – so die Annahme – resultiert nicht nur aus der von Gottsched geforderten stofflichen Loslösung von nichtdeutschen Textfonds, sondern auch aus dem Umstand, dass die Texte die normativen Bedingungen, unter denen sie entstehen, formal zwar einhalten, argumentativ und handlungsstrategisch aber gezielt unterlaufen oder sich ihnen ganz entziehen. Untersucht werden in diesem Zusammenhang drei wirkungsmächtige