Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Forstwesen = Swiss foresty journal = Journal forestier suisse

Herausgeber: Schweizerischer Forstverein

Band: 147 (1996)

Heft: 3

Artikel: "Ein ewig grünender Vorwand" : Spuren und Bilder vom Wald in Literatur und Malerei

Autor: Krähenbühl, Regula

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-767025

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Schweizerische Zeitschrift für Forstwesen
Journal forestier suisse

147. Jahrgang **März 1996** **Nummer 3**

Zum Tag des Waldes 1996: «Wald und Kunst»

«Ein ewig grünender Vorwand»: Spuren und Bilder vom Wald in Literatur und Malerei

Von *Regula Krähenbühl*

Keywords: History of art; aesthetics; forest and literature; forest and art.

FDK 907.6: UDK 70 (091)

Rohstoff. Eine Gedankenspielerei zu Material und Form

Heutzutage, in einer Zeit der vielfach beklagten Verstädterung unseres Lebensraums und allgemeiner Entfremdung von der Natur, vermag das Stichwort «Wald» bei vielen immerhin noch Erinnerungen zu wecken: Ein oft erkorenes Ausflugsziel für Sonntagsspaziergänge ist der Wald, im Frühling von mannigfaltigen Vogelstimmen widerhallend und mit seiner schattigen Kühle ein angenehmer Zufluchtsort vor der flirrenden Hitze des Hochsommers. Wenn mit den ersten kühlen Tagen das Jahr sich zu neigen beginnt, lockt er Beerensammler und Pilzliebhaber auf ausgedehnte Streifzüge, und im Spätherbst schallt aufgeregtes Kinderlachen zwischen den Baumstämmen, wenn Hohlwege und Senken, mit dürren Blättern aufgefüllt, wie eigenartig raschelnde Meere und Flüsse wild durchtollt sein wollen... So werden manche auf die eine oder andere Weise den Wald als Naherholungsraum schätzengelernt und damit einer wichtigen Zielsetzung gegenwärtiger Waldnutzungskonzepte entsprochen haben, die freilich erst mit den Bedürfnissen der modernen Freizeitgesellschaft entstehen konnte. Indessen verrät sich darin dasselbe Zweckdenken, das das Verhältnis des Menschen zum Wald seit Jahrhunderten als eines der Nutzung bestimmte. Das bezeugt am beredtesten die Gewinnung des Rohstoffes, den der Forst in schier unerschöpflicher Menge zu bieten scheint: Holz – als Werkstoff und Hilfsmaterial die buchstäbliche Verkörperung des Waldes in der Kunst seit dem hohen Mittelalter. Zunächst in Spanien und Italien, vom 13. Jahrhundert an auch nördlich der Alpen, wurden vor-

nehmlich Holztafeln als Bildträger einer neuen Art der Malerei verwendet, die sich aus ihrer früheren Standortgebundenheit – als Fresko an der Wand – löste. Selbst nachdem die Ölmalerei auf Leinwand sich in der Spätrenaissance durchgesetzt hatte, behielt das Holz im Handwerk des Malers seinen festen Stellenwert: Der Künstler stellte seine auf einen Holzrahmen gespannte Leinwand auf eine hölzerne Staffelei und trug mit aus Holz und Borsten gefertigten Pinseln die auf der Holzplatte der Palette angemischten Farben auf das vorbehandelte Tuch auf, die Hand zum Stillehalten abgestützt auf einen hölzernen Malstock. Ein bewegliches, handelbares Gut, erhielt das fertige Bild als Auszeichnung und zum Zeichen seiner Abgeschlossenheit einen Rahmen, dessen schlichtes hölzernes Aussehen mit ausgefeilter architektonischer Formgebung, ornamentalem Schmuck oder üppiger Vergoldung, zumal im Barock, verbrämt wurde *(Abbildung 1)*.

Abbildung 1. Malerwerkstatt, 1518/20, Holzschnitt aus der deutschen Ausgabe von Petrarcas *De remediis utriusque fortunae* (Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwärtigen, Augsburg 1532).

Im Gegensatz zur Malerei diente Holz anderen Künsten allerdings nicht nur als Hilfsmittel oder in Gestalt von Arbeitsgerät, sondern als Werkstoff, der sich dem Auge unverfälscht zeigen darf. Ganz aus Holz erbaut sind etwa die wenigen heute noch erhaltenen nordischen Stabkirchen des Mittelalters, und im Fachwerkbau, der im 16. und 17. Jahrhundert im germanisch besiedelten Europa zur Blüte kam, spielte das Material eine entscheidende Rolle. Verwiesen sei hier nicht zuletzt auf die monumentalen Schnitzaltäre eines Mei-

sters wie Tilman Riemenschneider (um 1460–1531) oder die expressiven Holzplastiken Ernst Barlachs (1870–1938). Und mit den dekorativen Künsten hielt der Wald schliesslich Einzug in den privaten Wohnbereich des gemauerten Hauses – veredelt zu kostbarem Täfelwerk, kunsthandwerklich verarbeitet in zierlich gedrechselten und erlesen furnierten Möbeln.

Einmal abgesehen vom 19. Jahrhundert, in dem die Ausbeute des Forsts von der industriellen Papierherstellung entdeckt wurde und damit als Beschreibstoff für die Dichter an Bedeutung gewann, fand die Vorstellung vom Wald als Rohstofflieferant weniger handfest auch in der Redekunst ihren Niederschlag. Schon in der antiken Rhetorik wurde der Begriff für Wälder, «silvae», in der übertragenen Bedeutung von «unabsehbare Masse, reicher Stoff» verwendet. Wie die Anschauung lehrt, ist jedoch die Fülle zumal eines Mischwaldes ebenso üppig wie vielgestaltig, und in diesem Sinne wurden die antiken «silvae» zur Gattungsbezeichnung für Sammlungen von verschiedenartigsten Dichtungen, etwa bei Publius Papinianus Statius (40–96 n. Chr.), der fünf Bücher Gelegenheitsgedichte unter ebendiesem Titel veröffentlichte. Der barocke Erneuerer der deutschen Literatur, Martin Opitz (1597–1639), reklamierte die Gattung, wie er sie in der «Institutio oratoria» des römischen Redners Quintilianus definiert gefunden hatte, auch für die deutsche Poetik. Er lehrt im 5. Kapitel seines Buches «von der deutschen Poeterey» (1624), «Sylven oder wälder» seien «nicht allein nur solche carmina, die auß geschwinder anregung unnd hitze ohne arbeit von der hand weg gemacht werden», sondern ebenso, «wie jhr name selber anzeiget / der vom gleichniß eines Waldes / in dem vieler art und sorten Bäwme zue finden sindt / genommen ist», verschiedenartigsten Gehalts.

In derlei Wäldern sich zu ergehen hat der Leser deutscher Zunge jedoch selten Gelegenheit. Beschäftigt er sich aber mit der Wissenschaft des Schönen, mit Gegenständen der Ästhetik, gelangt er früher oder später an den Saum eines bestimmten Waldes, der ihn in seine Tiefen ziehen wird: Eine der schillerndsten Figuren der Spätaufklärung, ein kritischer Neuerer, hat 1769 ohne seinen Namen zu nennen, seinen Beitrag zur ästhetischen Debatte der Zeit als «Kritische Wälder» an die Öffentlichkeit gebracht: Johann Gottfried Herder (1744–1803). Er offenbarte sich darin nicht nur als einer der ersten Verfechter des Geniekults, indem er das unverwechselbare Schöpferische zum entscheidenden Kriterium der Kunstbetrachtung erklärte und den Anteil des Gefühls im Umgang mit Kunstwerken gegenüber dem analytischen Verstand entscheidend aufwertete, er kleidete seine Gedanken auch in eine Form, die in ihrer Eigenwilligkeit dem Inhalt entsprach. Einen unmissverständlichen Hinweis darauf gibt der Gelehrte bereits mit seiner Wahl des Titels, die er am Schluss des ersten Wäldchens begründet: «In mehr als einer Sprache hat das Wort Wälder den Begriff von gesammelten Materialien ohne Plan und Ordnung [...]». Seine Schriften für Wälder ausgebend, nimmt Herder ein Gestaltungsprinzip für sich in Anspruch, das nicht festgeschriebenen Formgesetzen folgt, sondern

in seiner bloss scheinbaren Regellosigkeit und Willkur einem ursprünglichen individuellen Schöpfungsimpuls gehorcht.

«Bildlich gesagt»: der andere Sinn

Die übertragenen Bedeutungen des Waldes, ungeordneter Materialreichtum und ein Mangel an formender Bearbeitung, die Herder mit seinen «Kritischen Wäldern» absichtsvoll herausstellte und zum Spielen brachte, lenkt den Blick auch wieder zurück auf die geschichtliche Wirklichkeit. Weit zurückliegenden historischen Epochen galt der Wald geradezu als Gegenwelt der menschlichen Kultur. Immer aufs neue musste seinem ungebändigten Wildwuchs das urbare Land mit schweisstreibender Rodearbeit abgerungen werden, und wegen der Weglosigkeit seiner schier unermesslichen Erstreckung, wegen der wilden Tiere, die er beherbergte, wegen des lichtscheuen Gesindels der Wegelagerer, die ihn sich zur Heimat gemacht hatten, bedeutete ein Gang in den Wald, sich der Lebensgefahr auszusetzen. Wie sehr die vitale Eigengesetzlichkeit der ungebärdig wuchernden Waldwildnis die überschaubare Ordnung des menschlichen Bereichs bedroht oder gar in Frage gestellt haben muss, erahnt noch der moderne Betrachter von Albrecht Altdorfers kleinformatigem Gemälde aus dem Jahr 1510, «Der Drachenkampf des heiligen Georg» *(Abbildung 2)*. Es zeigt eine Episode aus dem legendarischen Leben eines der vierzehn Nothelfer, deren phantastischer Gehalt den bildenden Künstlern immer wieder ein Anreiz zur Gestaltung gewesen ist. Altdorfers Darstellung allerdings ähnelt einem Vexierbild, in dem der Heilige und sein fauchender Widersacher nur mit Mühe im undurchdringlichen Unterholz ausgemacht werden können. Der Raum, in dem ihr Kampf sich hätte frei entfalten können, ist ihnen benommen, fast verschmelzen sie mit der forstlichen Kulisse. Als eigentliches Motiv des Gemäldes erscheint an ihrer Statt der mächtig wuchernde Wald, dessen Majestät vor dem im Ausblick durch die Stämme tief gesetzten Horizont noch eindrucksvoller wird. Gewaltig und unzugänglich, wie ein unendlich ausgreifendes Ornament nahezu die gesamte Bildfläche überziehend, verstellt der wilde Forst den Tiefenraum und setzt, was an den Lebenskreis des Menschen erinnert, zur episodischen Nebensache herab.

Seine ungebändigte Wildheit, seine Gefahren und dunklen Unwägbarkeiten boten dem Menschen immer auch hinlänglich Anlass, den Wald als Gleichnis zu lesen und ihn mit Bedeutungen zu befrachten, die weit über den eigentlichen Gegenstand hinauswiesen. So wurde der Wald schon den Kirchenmännern des hohen Mittelalters zu einer Allegorie für die Sündhaftigkeit allen Erdenlebens, die erst mit Christi Erlösungstat getilgt werden kann. Der Scholastiker Alanus ab Insulis (um 1118–um 1203) prägt dafür ein martialisches

Abbildung 2. Altdorfer, Albrecht (vermutlich Regensburg, gegen 1480 – Regensburg, 1538): Drachenkampf des heiligen Georg, 1510, Pergament auf Lindenholz, 28,2x22,5 cm, München, Alte Pinakothek.

Bild: «Wenn also Christus mit dem Feuer des heiligen Geistes den ganzen Wald entzündet, meint das die Wilden und Rohen.» Und was noch dem Vor-

sichtigsten droht: dass er im Dickicht von Strauchwerk und Stämmen den Weg verliert und sich verirrt, vermag zum Sinnbild für das lichtlose unerlöste Dasein des Menschen zu werden. Derartige allegorische Umdeutungen sind als christlich-spiritueller Symbolgehalt aus dem Beginn von Dantes «Divina Commedia» zu erschliessen (entstanden um 1307–1321; Erstdruck 1472). Von Gefahren bedroht und in höchster Angst, verirrt sich der Sänger in einem dunklen Wald, aus dem einen Weg ins Licht zu finden er alleine nicht imstande ist – gleichwie die menschliche Seele sich rettungslos in die Schuldhaftigkeit des Diesseits verstrickt:

«Wohl in der Mitte unsres Lebensweges
geriet ich tief in einen dunklen Wald,
so dass vom graden Pfade ich verirrte.
Oh, schwer wird's mir, zu sagen, wie er war,
der wilde Wald, so finster und so rauh;
Angst fasst aufs neue mich, wenn ich dran denke;
So schmerzlich, dass der Tod kaum bittrer ist.»

(Übersetzung von Ida und Walther von Wartburg)

Weil aber der Mensch das fremdartige Andere immer erobern und sich anverwandeln, in ein Vertrautes verwandeln möchte, war ihm die schreckenerregende Gegenwelt des dunklen Forstes auch seit jeher eine Herausforderung. Lange bevor er diese mit Brand und Axt beantwortete, liess er seine schöpferische Phantasie von der Waldwüstenei Besitz ergreifen und bevölkerte sie mit Wunderwesen und Fabeltieren, mit Hexen, Zwergen, Feen und wilden Leuten, mit Einhörnern, sprechenden Tieren und verwunschenen Menschen in Tiergestalt. So begegnet der Wald in den einst mündlich weitergereichten Volksmärchen als Ort des Phantastischen, der für den unschuldig naiven Menschling, der auf Irrwegen dahin geraten ist, nicht nur Bewährungsproben, sondern gleichzeitig das unfehlbar rettende Wunder bereithält. «Schneewittchen», «Rotkäppchen», «Jorinde und Joringel» oder «Hänsel und Gretel» – die folgenreichen, wundergesättigten Hauptereignisse dieser Märchenhandlungen spielen sich alle, ob sie nun zum Schlechten oder zum Guten ausschlagen, in den Tiefen des Waldes ab.

Dem Christentum verpflichtete Deutungen und die Vorstellungen der Märchen prägen beide gleichermassen das Bild des Waldes, wie es im mittelalterlichen höfischen Roman entworfen wird: Unverändert eine Gegenwelt zum kultivierten Raum der menschlichen Gemeinschaft, wählen ihn sich diejenigen zum Aufenthalt, die dem weltlichen Treiben den Rücken kehren wollen, fromme Einsiedler, oder solche, die ein einschneidendes Erlebnis in die Wildnis treibt wie Herzeloyde, die Mutter des Parzival aus dem gleichnamigen Roman Wolfram von Eschenbachs (um 1170–nach 1220). Um ihm das Los seines Vaters, den Tod im ritterlichen Kampf, zu ersparen, zieht die Adlige ihren Sohn fernab der höfischen Welt im Schoss des Waldes von Soltane auf. Und

der Iwein Hartmann von Aues (um 1165–um 1215), der über seiner ritterlichen Verpflichtung zum Turnieren sein Versprechen versäumt, nach Jahr und Tag zu seiner Frau zurückzukehren, verfällt dem Wahnsinn und rennt besinnungslos in den Forst, wo er ganz und gar verwildert. Während aber der junge Parzival in der Öde des Waldes zum tumben Toren heranwächst und echte Bildung des Äusseren und Inneren erst im Umgang mit Menschen erlangen kann, widerfährt Iwein an ähnlicher Stätte das doppelte Wunder seines Überlebens und seiner Errettung aus geistiger Umnachtung. Für beide aber wird der Wald zum Schauplatz von «âventiure», von Bewährungsproben, in denen sie als tapfere Ritter ihre Tauglichkeit zur Rückkehr in die menschliche Gemeinschaft beweisen und ihren Anspruch auf Heilsgewissheit erkämpfen müssen.

Unter dem Vorzeichen der verkehrten Welt erscheint der Wald Jahrhunderte später in einem der berühmtesten Schelmenromane deutscher Sprache, im «Simplicissimus» des Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (um 1622–1676), als Hort der Geborgenheit und Bildung gegenüber der vom Krieg verheerten trostlosen Wüstenei des Menschenbereichs: Simplicius Simplicissimus wächst in heiliger Einfalt bei seinen Eltern auf einem Hof im Spessart auf, bis die Wirren des Dreissigjährigen Kriegs ihn jäh aus seinem arglos-unwissenden Dasein herausreissen. Auf der Flucht vor marodierenden Soldaten schlägt sich der Bub in den Wald und begegnet dort einem Wesen, das er in seiner Narrheit erst für einen Wolf hält, bis es sich als Einsiedler zu erkennen gibt, der den treuherzigen Tölpel schliesslich bei sich aufnimmt und während zweier Jahre zu einem Christenmenschen heranbildet.

Geschaffene «Natur»: das Ideal

Waldleben ist für einen Parzival, einen Iwein und Simplicissimus indes nur eine Station auf ihrem jeweiligen Weg zur Läuterung oder zum Heil, ein Abschnitt in ihrem Reifungsprozess, der mit all seinen Fehlschlägen und Erfolgen, mit Gelingen und Scheitern den eigentlichen Gegenstand der Darstellung bildet. Beispielhaft zeigen sich darin Weltbild und Lebensauffassung einer ganzen Epoche und verbürgen so einen übergreifenden Sinn, auf den jeder einzelne Teil des Ganzen, mithin auch eine Waldepisode, zu verweisen hat. Dies ist letztlich der Stoff, aus dem die Dichter ihre Wälder erschaffen, ebenso wie die christliche Heilslehre aus dem Wald eines Alanus ab Insulis spricht. Ihr Urbild, der gewachsene Wald der Geschichte, ist in den bedeutungsbefrachteten Menschenschöpfungen zur blossen Reminiszenz verblasst.

Nicht allein mit seinem Geist ergriff der Mensch vom Forst Besitz, mit seiner Körperkraft rückte er ihm ungleich einschneidender zu Leibe: Er trotzte ihm Ackerland ab, durchschnitt mit Karrenwegen seine undurchdringliche Tiefe, beutete seine Schätze aus – und nahm ihm derart allmählich seinen

Schrecken. Eine reizvolle Unterbrechung inmitten von Feldern und Weiden, fügt sich der Wald nach und nach in die menschliche Kulturlandschaft ein und erscheint ausgedünnt und zurechtgestutzt auch in der Malerei. Was sich in einem Gemälde als Ausschnitt einer natürlich gefügten Landschaft ausgibt, ist allerdings ebensowenig wie in der Literatur für ein genaues Abbild der Wirklichkeit zu nehmen. Entgegen dem Augenschein hat sich die Anschauung im sorgfältig komponierten Bild genauso übergeordneten Zielsetzungen zu beugen. Zeitgeschmack, Forderungen der Kunsttheorie und besonders das eigene künstlerische Streben verpflichten den Maler, das, was er sieht, durch überlegte Auswahl und Anordnung der Elemente neu zu gestalten. Im Einzelnen zwar das Gebot der Nachahmung befolgend, vervollkommnet er als Schöpfer einer Kunstlandschaft die vorgefundene Natur zu der höheren Natur seines Werks.

Abbildung 3. Jacob van Ruisdael (Haarlem, 1628 oder 1629 – vermutlich Amsterdam, 1682): Landschaft (Kornfeld am Waldrand), Mitte 1650er Jahre, Öl auf Leinwand, 103,8x146,2 cm, Oxford, Worcester College.

Schon Altdorfer verlieh seiner Originalität sichtbaren Ausdruck, indem er den Wald eher als kostbares flächiges Ornament denn als einen aus rauschenden Baumkronen gebildeten Tiefenraum auffasste. Künstlerische Absichten sind indessen auch aus Gemälden zu erschliessen, die weitaus unmittelbarer eine reale Landschaft abzubilden scheinen. Der Waldmaler unter den Land-

schaftern aus der Blütezeit der holländischen Malerei beispielsweise, der gebürtige Haarlemer Jacob van Ruisdael (1629–1682), schuf mit der heute in Oxford befindlichen Ansicht eines Kornfelds am Waldrand *(Abbildung 3)* ein meisterliches Waldporträt, das freilich die gestaltende Hand des Künstlers in allen Zügen verrät: Ruisdael inszeniert den mächtigen Wuchs der alten Bäume einmal mit einem tiefgesetzten Horizont und gleichzeitig mit der Darstellung einer Vielfalt anderer Pflanzenformen und flächiger Landschaftselemente im Vordergrund. Der mit zähem Schilf bestandene Moortümpel, die scharfe Krümmung eines sandigen Weges und das von niedrigen Büschen gesäumte leuchtende Kornfeld – sie alle unterstreichen im Gegensatz zu den hochaufragenden Baumriesen die Horizontale. Räumliche Tiefe schafft der Maler dagegen mit der Anordnung des Waldausläufers in einer steil zum rechten Bildrand hin abfallenden und zugleich den Bildraum perspektivisch erschliessenden Diagonale, während ein Durchblick zwischen den Stämmen ihm andererseits die übergangslose Gegenüberstellung von detailreicher Nahsicht und duftiger Ferne ermöglicht. Seine handwerkliche Genauigkeit und sein Geschick in der Gestaltung von Lichteffekten stellt er am Laub der ausgreifenden Baumkronen unter Beweis, deren Formen er mit den Wolkenhaufen am hohen Himmel aufgreift und dramatisiert. Eine Art Memento, einen Verweis auf die Vergänglichkeit bilden vielleicht die zwei wohl vor langer Zeit geschlagenen im flachen Wasser liegenden Stämme links im Vordergrund. Aber selbst wenn man dieses Totholz nicht als eine vom Künstler mit Absicht ins Werk gesetzte Befrachtung des Gemäldes mit moralischem Sinn deuten mag, offenbart sich allein dem aufmerksamen Auge schon, wie planvoll Ruisdael mit den landschaftlichen Formen umgeht. Zugunsten eines harmonischen Gesamteindrucks bringt er die Massen ins Gleichgewicht, setzt wirkungsvoll seine Lichter und verteilt mit Bedacht die Farben seiner einheitlich abgestimmten Palette.

Als absichtsvoll gesetzter Raumkörper und Farbwert zur Abrundung einer Komposition beizutragen, darin bestand, zu Ruisdaels Zeit jedenfalls, die Funktion des Waldes in der Landschaftsmalerei. Er kommt denn auch kaum als bildfüllendes Motiv vor, sondern hinterfängt in Form eines Bestandteils der landschaftlichen Kulisse Darstellungen von biblischen und mythologischen Szenen oder historischen Denkwürdigkeiten – von Gegenständen, die die Kunsttheorie für bildwürdiger erachtete als die unbelebte Natur. In dieser Weise erscheinen waldartige Gehölze ebenfalls bei einem der bedeutendsten Landschaftsmaler überhaupt, bei Claude Gellée, genannt Le Lorrain (1600–1682). Aus Frankreich gebürtig, aber in Italien ausgebildet und zeit seines Lebens dort tätig, trug er mit seinem Werk entscheidend dazu bei, dass die Landschaft als ein eigenständiges Bildthema anerkannt wurde. In seiner Ansicht des herrschaftlichen Landsitzes «La Crescenza» *(Abbildung 4)* rahmt er mit hochgewachsenen schlanken Bäumen den leicht in die Ferne und etwas unter die Bildmitte gerückten Steinbau, mit einer vom Abendlicht vergoldeten Dreier-

gruppe links, die auf die zwei gedrungenen zinnenbewehrten Fassadentürme antwortet und rechts in Entsprechung zum freistehenden Campanile mit einer dunkel belaubten Einzelform. Die Umrisslinie des dämmernden Wäldchens am linken Bildrand, Ausgleich zu den lichteren Stellen der Landschaft, bildet mit ihrem zum Herrschaftshaus sich senkenden Viertelkreis eine behutsame Gegenbewegung zur sacht sich aufwerfenden Hügelkuppe rechts. Schattenzonen wechseln mit Partien in gedämpftem Licht, die mehr oder weniger ausgeprägt vertikalen Elemente von Hain und Bäumen rhythmisieren zurückhaltend die in der Horizontale schwingenden Konturen von Senken und sanften Steigungen. Sorgsam hier und da, auf die eine oder andere Weise in die Landschaft gesetzt, verbürgen Baum und Wald den stimmungsvollen Frieden und die nahezu elegische Ruhe der Komposition.

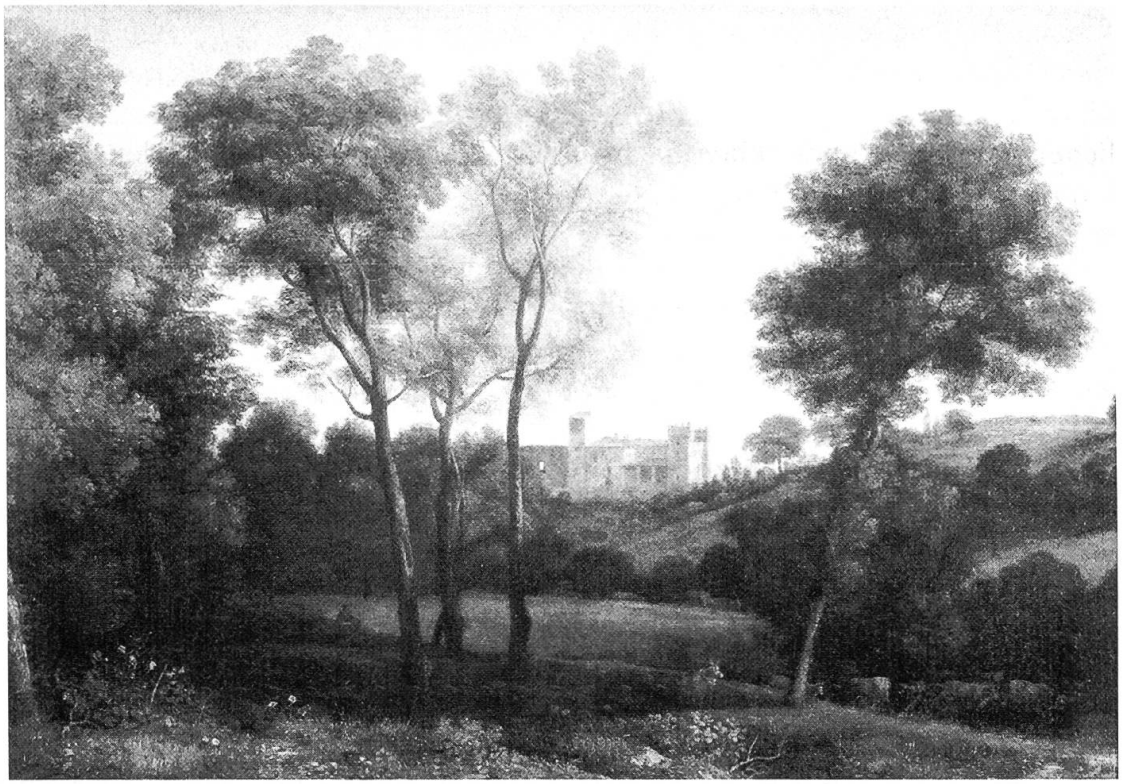

Abbildung 4. Claude Gellée, genannt Le Lorrain (in der Nähe von Nancy, 1600 – Rom, 1682): Ansicht von La Crescenza, zwischen 1648 und 1650, Öl auf Leinwand, 38,7x58,1 cm, New York, The Metroplitan Museum of Art.

Natur und Gefühl: die Wiederherstellung des Verlorenen

Mit ihrer harmonischen Ausgewogenheit vermittelt die Ansicht Lorrains einen schon fast parkartigen Landschaftseindruck und erinnert so daran, dass der regellos gewachsenen Natur nicht nur im Medium von Dichtung und Malerei, sondern auch in der Realität die von Geschmack und Philosophie einer

Zeit diktierten Gesetze der Schönheit aufgezwungen wurden. Vom Herrschaftsgestus des menschlichen Gestaltungswillens künden am augenfälligsten die symmetrischen Parkanlagen barocker Schlösser, wie beispielsweise diejenige von André Le Nôtre (1613–1700) für Versailles, wo der vitale Wildwuchs pflanzlichen Lebens mit Reissbrett und Schneidwerkzeug künstlerischen Gesichtspunkten geopfert wurde. In Gestalt von schnurgeraden Alleen, streng geometrisierten Gehölzen und kunstvoll beschnittenen Hecken dienen Bäume und Buschwerk der aufwendigen Inszenierung des herrscherlichen Gebäudes. Indes gemahnt Lorrains Landschaft in nichts an die Gartenkunst französischer Prägung, sondern vielmehr an englische Landschaftsgärten, die dem auf planvoll angelegten Wegen dahinschlendernden Spaziergänger ihre Gehölze, Wiesen und Wasserläufe in den malerischsten Ansichten darbieten. Damit deren Anblick auch seine Wirkung entfalte und die Fantasie, die Gefühle des Betrachters anrege und beflügle, wurde mit der Aufschüttung von Hügeln, Gewässerkorrekturen, mit der Milderung allzu schroffer Landschaftsprofile und dem Aushau von wucherndem Unterholz der landschaftlichen Schönheit unmerklich nachgeholfen. Zudem verlieh man den unterschiedlichen Stimmungswerten der verschiedenen Gartenregionen mit hier und da errichteten Bauten oder Denkmälern sichtbaren Ausdruck.

Indem er nur den blossen Anschein urtümlicher Landschaft vorspiegelt, ist auch der englische Garten Unnatur, als deren schärfster Kritiker sich Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) in seinem Spätwerk «Die Wahlverwandtschaften» (1809) entpuppt. Der Dichter beschäftigt seine Figuren, einen reichen Baron und seine Ehefrau, die Tochter einer verstorbenen Bekannten sowie einen befreundeten Hauptmann, mit der Verniedlichung der herrschaftlichen Ländereien in einen pittoresken sentimentalen Garten und lässt sie darob die wahren wirkenden Kräfte in der menschlichen und der äusseren Natur verkennen. Sie sind es jedoch, die sich, zunächst unbemerkt, aber zunehmend zügelloser in den einzelnen Personen zu regen beginnen, bis sie die kleine Gemeinschaft schliesslich katastrophal zugrunde richten. Bezeichnenderweise wählt Goethe eine wasserdurchflossene Waldschlucht zum Schauplatz für einen ersten Höhepunkt dieser verhängnisvollen Entwicklung. Das urtümliche Walddunkel, in dem die nach künstlerischen Gesichtspunkten durchgeformte Parklandschaft sich verliert, ist der Ort, wo die ungebändigten Kräfte der Natur auch im Menschen erwachen und damit seine Versuche, das Innere ebenso wie das Äussere zu kultivieren, zum Scheitern verurteilen.

Goethes pessimistischer Roman ist nicht zuletzt als Kritik an einer allzu gefühlsseligen Auffassung von Schönheit und Natur in der damaligen Zeit zu verstehen, denn er zeigt, wie das letztlich Unvereinnahmbare an der Natur, eine urtümlich wilde Kraft, auch im Menschen am Werk ist und, solange sie naiv missachtet wird, eine ungeheuer zerstörerische Wirkung zu entwickeln vermag. Obgleich mit einem dämonischen Anstrich ins Innere des Menschen verlegt, kann sie dennoch als eine nachtseitige Spielart des Erhabenen gedeu-

tet werden, das im Verhältnis vom Menschen zur Natur, wie es die Romantik verstand, eine bedeutende Rolle spielte: Nicht allein die Betrachtung des Schönen begünstige eine Läuterung der menschlichen Seele, ähnliches bewirke das Erhabene, das in der Anschauung der ehrfurchtgebietenden Urtümlichkeit unberührter Landschaften als deren eigengesetzliche Fremdheit zu erfahren ist. Unnahbar und unzugänglich übersteigt deren Erhabenheit die Fassungskraft des Menschen, versetzt ihn in Furcht und Schrecken und vermag ihn kraft derartiger Erschütterungen zu einem neuen Bewusstsein seiner selbst zu führen. In einer Zeit, in der die Ausweitung menschlicher Siedlungsräume und der technologische Fortschritt die Natur längst ihrer Ursprünglichkeit beraubt hatten, stellte man das Verlorene wenigstens im Gedankengebäude wieder her und erklärte die Landschaft zum Prüffeld für die Sensibilität des Menschen und zu einem wesentlichen Behelf für seine Selbstvergewisserung.

Gewähr dafür boten Gegenden, die vom Menschen weder leicht besiedelt noch nutzbringend ausgebeutet werden konnten wie das abweisende Hochgebirge, das weite Meer und die urwüchsige Waldwildnis. Erhaben dank der verhaltenen Feierlichkeit ihrer Darstellung, die aus sich heraus auf das Unendliche zu verweisen vermag, finden sie sich alle drei wiederholt im Werk des bedeutendsten Landschaftsmalers der deutschen Romantik, Caspar David Friedrich (1774–1840). Stets wiederkehrendes Motiv ist zumal der Wald, den der Künstler zur Zeit der Befreiungskriege als Sinnbild für nationale Identität und patriotische Gesinnung entdeckt. Mit der Wahl ebendieses Gegenstands bekennt sich Friedrich verdeckt zu seiner Heimat, obschon er eine politische Aussage nur in den wenigsten Fällen unmittelbar zu erkennen gibt. In der kleinformatigen Waldlandschaft «Der Abend» (um 1820; *Abbildung 5*), einem Gemälde aus dem Tageszeitenzyklus für den Halberstädter Sammler Dr. Wilhelm Korte, verweist jedenfalls nichts auf eine derartige Bedeutung. Vielmehr scheint das Werk mit den beiden Wanderern, die im Mittelgrund über einer sanften Erhebung als tief verschattete Silhouetten sichtbar werden, tiefgreifende Fragen um die menschliche Existenz aufzuwerfen. Woher kommen sie, wohin gehen sie zu dieser vorgerückten Stunde? Bald bricht die Nacht herein. Im Dämmer ist der Weg, den sie beschritten haben, nur zu erahnen, und sein weiterer Verlauf bleibt hinter einer Hügelkuppe dem Blick entzogen. Vor ihnen ragen die hohen schlanken Baumstämme eines Waldes engstehend wie ein Gitter über den Horizont, und hinter ihnen, im Bildvordergrund, liegt leer die öde braune Heide. Auf gleicher Höhe mit ihnen plustern sich vereinzelt ein paar junge Kiefernbäumchen, denen die menschlichen Gestalten auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnlich sehen. Als sachte Anhöhe zieht sich der Waldgrund zum Horizont hin und gibt den Blick frei ins verglimmende Abendrot des leeren Himmels ohne Aussicht auf ferne Landstriche, die den beiden Wanderern das Ziel ihrer beschwerlichen Reise preisgeben würde. Dennoch atmet die Komposition nicht nur Schwermut ob den Rätseln des Menschenschicksals, Friedrich formt der Landschaft im Gegenteil auch seine eigenen

religiösen Gewissheiten ein, mit der Kiefer etwa, dem immergrünen Baum, den er in seinem Werk als Symbol für das Versprechen des ewigen Lebens verschiedentlich zur Darstellung bringt. Und sein Wald ist nicht undurchdringlich, zwischen den Stämmen scheint licht der Himmel herüber und verheisst den beiden Schattengestalten, gleichsam dem Menschen am Abend seiner irdischen Existenz, die tröstliche Hoffnung auf das Versprechen eines Jenseits.

Abbildung 5. Caspar David Friedrich (Greifswald 1774 – Dresden, 1840): Der Abend, um 1820, Öl auf Leinwand, 22,3x31 cm, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie.

Weder Trost noch Gewissheit vermittelt dagegen einer der namhaftesten Vertreter der literarischen Romantik, Friedrich Tieck (1773–1853), mit seinen gedichteten Bildern vom Wald. Namentlich in seinen Märchen «Der blonde Eckbert« (1797) und «Der Runenberg» (1804) rückt er die Kehrseite von dessen Erhabenheit, ein Moment des Schreckens und des Grauens, in den Blick und zeichnet den Wald als eine dämonische Gegenwelt zum Geltungsbereich sozialer und moralischer Regeln, deren phantastischen Reizen der Mensch verfällt, bis er schliesslich jämmerlich zugrunde geht. Gerade im Kunstmärchen «Der blonde Eckbert» wird der finstere Tann für den Ritter gleichen Namens zu einer Welt voller Unwägbarkeiten, in der er seine tatsächliche und seine geistige Orientierung verliert und in der sich die Gewissheiten, auf denen sein Leben gründete, in Täuschungen auflösen, bis er zum Schluss den Ver-

stand verliert und stirbt. Ein Vogellied von der «Waldeinsamkeit» wird mit subtilen Abwandlungen zum leitmotivischen Zeichen für die zunehmend undurchschaubaren Verrätselungen seines Daseins. Als es ein letztes Mal erklingt, «Waldeinsamkeit, / Mich wieder freut, / Mir geschieht kein Leid, / Hier wohnt kein Neid, / Von neuem mich freut / Waldeinsamkeit», verfällt Eckbert unrettbar der Nacht des Irrsinns. Mit seinen dunklen Tiefen spiegelt der Wald nicht nur die Seelenängste und Bedrängnisse des Helden, sondern vergrössert die Verwirrung zum unbegreiflichen Rätsel, das die Persönlichkeit eines Menschen zu zerstören vermag.

Innere und äussere Wälder: das Unbewusste und ein neues ökologisches Bewusstsein

Wenn Goethe die Naturkräfte zu einer Bedrohung für Sittlichkeit und Kultur dämonisiert und sie als Nachtseite der Seele in den Menschen verlegt, Friedrich seinen Wald zum Träger persönlicher Inhalte und religiöser Verheissungen macht und Tieck im Forst ein letztlich ebenso unbegreifliches Abbild der in ihrer Vielschichtigkeit verwirrend und widersprüchlich gewordenen menschlichen Innenwelt entwirft, dann kündigt sich in all diesen Vorstellungen an, was erst in unserem Jahrhundert mit der Entwicklung der Wissenschaft von der Seele zum Tragen kommt: Der Wald wird zunehmend zu einem Bild für das Innere, für das Unbewusste. Dort, wo der Mensch seiner selbst nicht mehr gewiss sein kann, wo Bildung, Erziehung und sein Persönlichstes von ihm abfallen, dort beginnt sein innerer Wald, der ihm in Traum und Rausch einmal seinen Schrecken und ein andermal seine Schätze offenbart. So begreifen ihn jedenfalls die Künstler der surrealistischen Bewegung, die dem Unbewussten ohnehin einen bedeutsamen Stellenwert einräumten, indem sie seine schöpferischen Kräfte für ihr Schaffen zu nutzen begannen und seine Inhalte, merkwürdige Visionen und archetypische Bilder, zu ihren Gegenständen machten.

In die Bildsprache des Traums übersetzt begegnet der Wald beispielsweise im Werk von Max Ernst (1891–1976) als ein Hauptmotiv, etwa im Gemälde «Forêt» von 1927 *(Abbildung 6)*. Obgleich der Künstler in seiner Darstellung das tatsächliche Erscheinungsbild eines Waldrands nicht verleugnet, verfremdet er das Urbild zu seiner eigenen Vision, die in Erinnerung ruft, was Friedrich einst zu seinen Landschaften geäussert haben soll: «Der Maler soll nicht bloss malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.» Gleichsam zauberisch verwandelt durch das persönliche Gepräge des Künstlers zeigt sich Ernsts Forst denn als ein Geschlinge von wunderlichen Gebilden, riesenhaften Pflanzen nicht unähnlich, als ein Starren von ragenden

Pfählen und zerklüfteten Brocken, die nur entfernt noch an Stein oder Holz erinnern. Über dem weglosen, seltsam lebensleeren Dickicht, in dem sich der Blick verfängt, ohne in die Tiefe schweifen zu können, erhebt sich fremd ein rotglühendes ringförmiges Gestirn. Erschreckend und berückend zugleich ist dieser Wald weit eher Ausdruck eines persönlichen Innenlebens als Abbild der gewachsenen Natur in der äusseren Wirklichkeit.

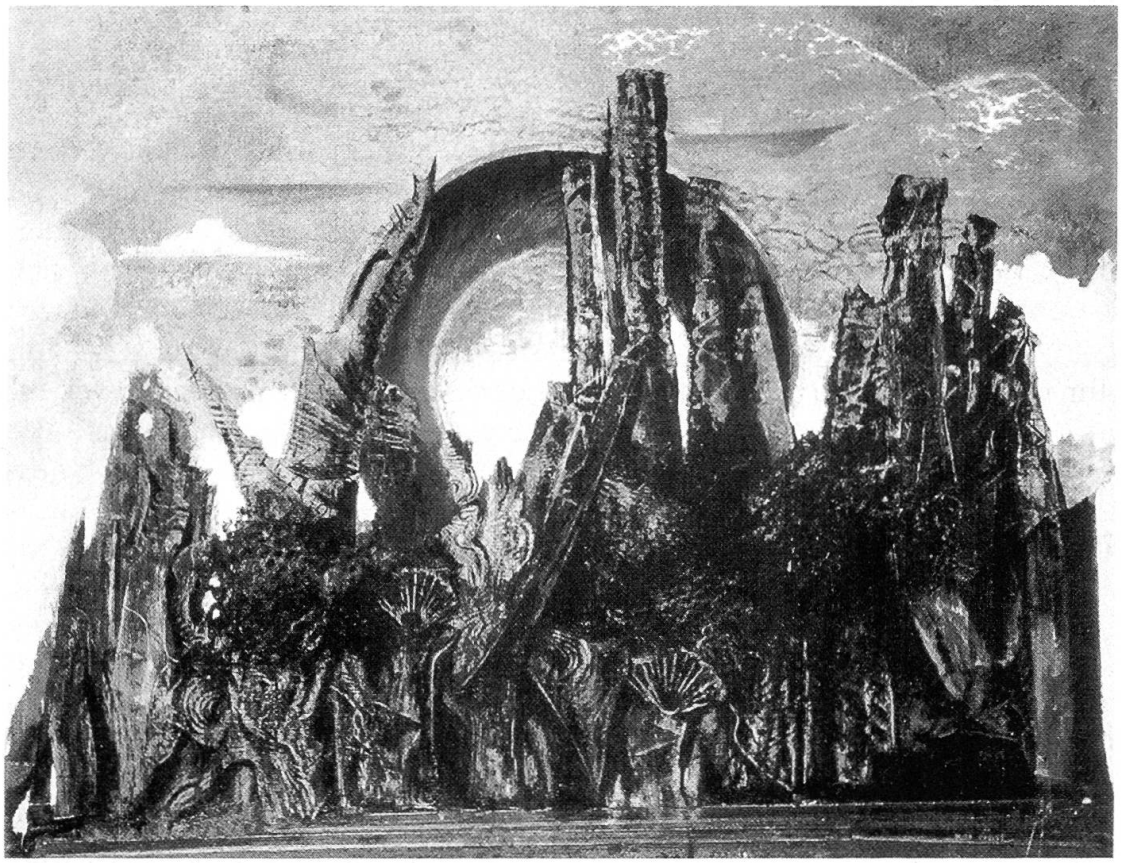

Abbildung 6. Max Ernst (1891–1976): Forêt, 1927, Öl auf Leinwand, 114x146 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Zum schillernden Sinnbild für Belange des Innern wird der Wald auch im Werk des Schweizer Schriftstellers Paul Nizon, namentlich in seinem Roman «Stolz» (1975). In seiner eigenen Gefühlswelt hoffnungslos verstrickt und in Umständen gefangen, die ihm allzu früh eine zu grosse Verantwortung aufbürden, ist der Jüngling Stolz immer weniger zu der Art von Leben imstande, die er herbeisehnt. Sein Scheitern an sich selbst vollendet sich mit einem Gang in den winterlichen Forst, von dem er nicht mehr zurückkehren wird. «Ich bin nie in den Wald hinein, immer nur bis an die Waldgrenze gegangen», denkt er bei sich vor seinem Aufbruch und gibt damit zu verstehen, der Wald sei ein Bild für das Leben, zu dem er nie kommen konnte. Das wahre Leben, wie Nizon es entwirft, das den Menschen zu verwandeln und zu befeuern vermag,

speist sich indessen wesentlich aus den Tiefen des Unbewussten, und demnach vermag der Wald auch ein Inneres zu bezeichnen, die eigenen Abgründe, auf die sich Stolz trotz seiner Verpuppung in sein Gefühlsleben nie wirklich eingelassen hat. Solchen Doppelsinn spricht in einem späteren Werk, «Das Jahr der Liebe» (1981), der Erzähler an, wenn er sich den jungen Stolz vergegenwärtigt: «Er war immer schon von diesem schweigsamen Wald eingekreist gewesen, der ihn auf sich zurückwarf, aber er war weder in den Wald, noch in sich selber hineingegangen.»

In der heutigen Zeit scheint die menschliche Innenwelt der letzte Ort zu sein, wo Wälder noch unbehelligt wuchern und ihren Zauber entfalten können, ohne notwendig Schaden zu nehmen. Anders bestellt ist es um die äussere Wirklichkeit: Nicht nur bedenkenloser Raubbau bringt die Wälder der Erde zum Schwinden, weit stärker setzt ihnen der Ausstoss an Schadstoffen zu, den das hochtechnisierte, anspruchsvolle Leben des 20. Jahrhunderts mit sich bringt. Alarmierende Anzeichen für die fortschreitende Beschädigung der Natur als Folge des menschlichen Fortschrittswahns, Hiobsbotschaften von verpesteter Luft, vom Sterben der Meere und der Wälder schärften aber allmählich den Blick für den grossen Zusammenhang, in den alles Leben auf der Welt eingebunden ist. Dieses neue Bewusstsein, das in breiten Kreisen ausdrücklich als Handlungsanweisung verstanden wird, blieb auch im Kunstschaffen der Gegenwart nicht ohne Folgen. Es wird eine der Triebfedern für Joseph Beuys' Projekt «7000 Eichen» *(Abbildung 7)* gewesen sein, das er 1982 im Rahmen der «documenta 7», einer der grössten Schauen von Gegenwartskunst, in Kassel der Öffentlichkeit vorstellte. Unter dem Motto «Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung» sollten nach dem Plan des Künstlers auf dem Gebiet der Stadt Kassel in einer zeitlich und räumlich grossangelegten Aktion 7000 Eichen gepflanzt werden. Eine Art Patensystem gewährleistete die Finanzierung: Eine Spende in der Höhe von 500 Mark ermöglichte die Pflanzung eines Baums zugleich mit der Aufstellung einer Basaltstele und verbürgte gleichzeitig eine nicht auf Besitz ausgerichtete Teilhabe am Werk. Die Basaltstelen, die zusammen mit den Bäumen aufgestellt werden sollten, hatte Beuys als ökologisches Zeichen in einem keilförmigen Haufen aufschütten lassen, der vom 19. Juni 1982 an, dem Tag der ersten Baumpflanzung, Stück um Stück schrumpfte, bis er am 12. Juni 1987, schon nach Beuys' Tod, mit der letzten Pflanzung verschwand. Aus dieser Aktion ist der Stadt Kassel über die Jahre eine enorme ökologische Plastik erwachsen und damit das wohl eindrücklichste Bild vom Wald in der Kunst unseres Jahrhunderts. Allerdings vereint Beuys' «Stadtverwaldung» unter dem Vorzeichen ökologischen Bewusstseins noch einmal all die Momente, die den künstlerischen Umgang mit dem Waldmotiv im Lauf der Kulturgeschichte immer wieder angeregt und befruchtet hatten: Spiritualität und künstlerische Freiheit, Fragen nach dem Wesen der Schönheit, die Faszination der stofflichen Qualität und die Herausforderung, ein Äusseres nach Massgabe eines Inneren zu durchformen.

Abbildung 7. Joseph Beuys (1921–1986), Aktion «7000 Eichen» an der documenta 7 in Kassel, 1982: erste gepflanzte Eiche und keilförmig aufgeschüttete Basaltstelen auf dem Friedrichsplatz in Kassel.

Zusammenfassung

Ausgehend von einer weitherum gern gepflegten Art der Waldnutzung thematisiert die Autorin in ihrem Essay zunächst die handfesten Bezüge zwischen Wald und Kunst in Gestalt von Holz als Material, der Ausbeute der Waldbewirtschaftung. Dass der Wald schon der Antike in erster Linie als Rohstofflieferant galt, schlug sich in sprachlichen Prägungen nieder, die jedoch im Laufe der Zeit immer breiter gefächerte Bedeutung annahmen. Es sind indes die Welt- und Menschenbilder oder die ästhetischen Posulate der jeweiligen Epochen, die diesen anderen Sinn bestimmten, nicht der Wald der historischen Wirklichkeit. Deshalb hat die Bedeutung des gedichteten und gemalten Bildes vom Wald bis in unsere Zeit hinein immer wieder eine andere Färbung angenommen, ein Prozess, den die Autorin an ausgewählten literarischen und bildnerischen Zeugnissen des christlichen Mittelalters und des siebzehnten Jahrhunderts veranschaulicht. Im «Naturgefühl» der Romantik, dem die Landschaft und insbesondere der Forst zur Projektionsfläche für die menschliche Seele wurde, sieht sie eine Kompensation für den Verlust an Erhabenheit, der dem Wald im Zuge der Usurpation des Naturraums durch eine zunehmend technisierte Zivilisation widerfuhr. Vollends zu einem Bild für das Innere wurde das Dickicht der Bäume in unserem Jahrhundert als Symbol für das Unbewusste. Erst die mit den 68er Umwälzungen auf den Plan gerufene ökologische Bewegung lenkte den Blick verstärkt wieder auf die Aussenwelt und schärfte das Bewusstsein für globale Zusammenhänge. Die Autorin schliesst mit einem Streiflicht auf Joseph Beuys' Aktion «7000 Eichen» anlässlich der documenta 7 im Jahr 1982, die dies eindrücklich zu zeigen vermag.

Résumé

«Un prétexte toujours vert»: empreintes et images de la forêt dans la littérature et la peinture

Partant d'une conception largement acceptée des forêts, l'auteur thématise tout d'abord dans son essai les relations concrètes entre la forêt et l'art. Ces dernières se présentent sous forme de bois en tant que matériau, le produit de l'exploitation forestière. Le fait que, dans l'antiquité, la forêt ait été considérée en premier lieu comme source de matières premières, s'est reflété dans le langage; toutefois, la portée du terme «forêt» s'est étendue au fil du temps. Ce sont cependant avant tout les visions et l'esthétique des diverses époques qui ont déterminé sa signification et non la forêt historique réelle. Ainsi, la multitude des significations ont fait apparaître, jusqu'à nos jours, la représentation de la forêt, écrite ou peinte, continuellement avec d'autres nuances; un processus que l'auteur illustre par des exemples de la littérature et de l'art du moyen-âge et du 17ème siècle. Dans la philosophie de la Nature du Romantisme, qui a fait du paysage et particulièrement de la forêt la projection de l'âme humaine, l'auteur voit une compensation pour la perte du sublime qui frappa la forêt au cours de l'usurpation de la nature par une civilisation de plus en plus technique. Une image indiscutée de notre intérieur est le fourré qui devint au XXe siècle symbole de notre

subconscient. Avec les mouvements écologistes propulsés par les bouleversements soixante-huitards, le regard s'est tourné à nouveau vers le monde extérieur et conscience s'est faite sur les rapports globaux. L'auteur conclut avec un bref aperçu de l'action «7000 chênes» de Joseph Beuys, lancée à la documenta 7 en 1982, qui illustre bien ce fait.

Traduction: *Ch. Giesch*

Summary

«Ein ewig grünender Vorwand»: Tracks and pictures of the forest in literature and art

In her essay the author starts out from a common notion of forests – their use for recreation purposes – before picking out the well-founded relations between forest and art in the form of wood as a material. In ancient times the forest served mainly as a supplier of raw material. This is documented in linguistic characteristics, which have in the course of time taken on wider ranges of meanings. It was, however, the conceptions of man and views of the world or the aesthetic postulations of the prevailing epoch which determined these other meanings and not the forest of historical reality. It is for these reasons that the meanings of the forest in literature and art have again and again taken on different slants. The author documents this process by means of a selection of literary and visual references from the Middle Ages and the seventeenth century. In the «feeling for nature» of the Romantic era, in which the landscape and in particular the forest, became the projection surface of the human soul, she sees a compensation for the loss of sublimity which befell the forest in the course of the usurpation of nature by an increasingly technical civilisation. In this century particularly the thicket of trees became an image of the soul: a symbol of the unconscious. It was only with the ecological movement initiated by the generation of 68 which again guided the view to the outside world and sharpened the awareness for global contexts. Finally, the author takes a look at Joseph Beuys' performance «7000 Eichen» (7000 oaks) on the occasion of the documenta 7 in 1982, which illustrates this perfectly.

Translation: *Christian Matter*

Dank

Ich danke Christian Rümelin, Beat Krähenbühl und Bernadette Walter für wertvolle Anregungen und vielfältige Unterstützung.

Lektürehinweise

Das Motto des Titels entstammt dem Gedicht Erich Frieds «Was ist uns Deutschen der Wald?», abgedruckt im Sammelband «Das Insel-Buch der Bäume» (1977): Hg.: G. Honnefelder, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 294 S.

Verschiedene interessante Aspekte des Themas beleuchtet der Ausstellungskatalog «Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald» (1987): Hg. B. Weyergraf u. a., Akademie der Künste, Berlin, 335 S.

Autorin: Regula Krähenbühl, lic. phil. I, Monbijoustrasse 107, CH-3007 Bern.