

# Unter Bäumen

DIE DEUTSCHEN UND DER WALD



SANDSTEIN



# Der Förster

Der vom

# SILBERWALL

ECHO DER BERGE

## Verweilen im Bilderwald

ANSICHTEN ZU BILDERN DES DEUTSCHEN WALDES IM FILM

Der Wald im Film zeigt sich als eine zeitgebundene Konstruktion von Blicken und liefert auf Filmbildern zugleich eine Ansicht von außerbildlich konkreter Realität mit einer eigenen Geschichte. Dabei übersieht man ihn allzu leicht. Das verwundert nicht, denn mit einer Faszination der Landschaft – und auch des Waldes – 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.«<sup>1</sup> So kann heute im Rückblick auf das Jahrhundert des Kinos auch keine Motivgeschichte des Waldes im Film erzählt werden. Wiewohl es natürlich unzählige Filme gibt, in denen der »deutsche Wald« in düsteren, wild-romantischen und allegorischen Ansichten zu sehen ist und als ein *Originalschauplatz* inszeniert wird.

Ein erster Blick sieht im Wald meist nicht mehr als einen dekorativen und schmückenden Hintergrund. Mal bildet er die Kulisse für Dramen, mal für Liebesgeschichten – oder für beides, wie in vielen Heimatfilmen. Er kann schön sein und Angst machen, er umrahmt existentielle Entscheidungen und Konflikte fern der Stadt, zeigt sich als undurchdringliches Innen, in dem das Unheimliche zu hausen scheint. Man kann ihn – wie im »NS-Kulturfilm« *Ewiger Wald* – als ein ideologisches Konstrukt erkennen oder er wird zum Schauplatz verfilmter Sagen und Legenden und ihrer literarischen Adaptionen. Er ist Ort deutscher Gegenwart für Grabungen nach deren Grundlagen in der Vergangenheit.

Auch zum Ziel vieler Fluchten wird der Wald: aus dem Lager, aus dem Alltag, vom Dienst, aus und in der Stadt – so wie er auch Lebens- und Urlaubsort, Arbeitsplatz und Tatort

war und ist. Er bietet den Rückzugsraum für Gesetzeslose, Ausgestoßene und Vogelfreie verschiedenster Jahrhunderte, den Raum zum Durchfahren und für schöne Experimente. Kinderspiele abseits elterlicher Kontrolle finden im Wald ebenso statt wie er als bloß billige Kulisse für Lachhaftes dient. Er kann zum Ort des Verlorenseins und des Irregehens werden, aber auch zu dem des Märchenhaften, der Zuspruch und ein glückliches Ende verheißt. Bevölkert wird der Wald von Kindern und Komödianten, von Förstern und Waldarbeitern, von Liebespaaren, von Soldaten, von Räubern und Gendarmen, von Mördern, Toten und Kommissaren, Spaziergängern und Joggern.

Menschenleer wird der Wald nur manchmal gezeigt, dann gern als ein Stilleben, in dem er wirklichkeitsentrückt die Erhabenheit ewiger Natur zu symbolisieren hat. Wie in den Anfangseinstellungen von Werner Herzogs *Herz aus Glas* (1976), in denen auf Panoramabildern voller Tannenwipfel und Nebelschwaden in Oberbayern die Schluchten der Via Mala im Engadin und Bilder amerikanischer Nationalparks zum Ausdruck »innerer Landschaften« werden sollen. Wie immer wurde das, was bildhafte »Wahrheit« sein soll, am Schneidetisch zum Effekt montiert. Statt des angeblich Authentischen sieht man eine männlich-herrische Überwältigungsgeste am Werk, die sich gegen den Eigensinn im Zuschauer richtet.

Ein schönes Kontrastbild dazu bietet eine Szene aus Ulrich Köhlers *Montag kommen die Fenster* (2006): Der Gang der weiblichen Hauptfigur in den Forst, angetreten aus Frust über den Familienstress, endet vor einem plötzlich bildfüllenden Betonklotz. Statt im gesuchten Abstand vom unfertigen Eigenheim in der Tiefe des Waldes zu sich selbst zu finden, steht sie – und mit ihr der Zuschauer – vor dem riesigen Bau eines in die Mittelgebirgslandschaft gesetzten Sporthotels. Die Suche nach dem Alleinsein führt auf direktem Weg in die schmucke Tristesse aus Halbpension und Wellness – um ausgerechnet dort Momente unverhoffter Selbstbestimmtheit und Zärtlichkeit zu erfahren.

unserer immer antropomorphen Wahrnehmungsweise« (Frieda Grafe) nannte. So gesehen zeigt der Wald in Bildern eine Wirklichkeit, die von der Wirklichkeit ihrer Bilder bestimmt wird, ein konkretes wie imaginäres Bild, das gleichzeitig stets mehr als nur Abbildung ist: nämlich ein hergestelltes Bild von Wahrnehmungen. Dies zu zeigen, verbindet auch so unvergleichbar scheinende Filme wie Jörn Staegers *Reise zum Wald* (2008), ein die Ästhetik des Videospiele zitierender Experimentaldokumentarfilm von nur sieben Minuten Länge, und Fritz Langs über viereinhalbstündiges Epos *Die Nibelungen* (1924), dessen im Atelier gebaute Waldlandschaften malerischen Vorbildern wie denen Arnold Böcklins nachempfunden wurden.

340 | Stills aus Christoph Girardets  
Videoinstallation *Silberwald*, 2010



### In Wirklichkeit Zeit-Zeichen

Wie vielgestaltig der Wald auch immer sein mag, was der Blick vor ihm wieder und wieder sucht, ist die Handlung des Films, erinnert wird die Stimmung. Hinter beiden müssen die konkreten Bilder des Waldes verschwinden. Ein zweiter und dritter Blick kann sie wieder und mehr noch entdecken: Dass der Wald in Filmen als ein stilles und doch in ständigem Wandel begriffenes Zeitzeichen figuriert. Als ein solches bekommt er einen ganz eigenen Stellenwert, wenn man ihn als Stellvertreter für eine Zeit *außerhalb* der filmischen Realität betrachtet, die er *im* Film repräsentiert – und umgekehrt. Als ein Abbildungsgegenstand *im* Film macht sein Äußeres – 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 zur Ansichtssache.<sup>2</sup>

Sinnenverwirrend führt dies radikal Heinz Emigholz' 16-mm-Film *Schenec-Tady I* (1972/73, 27 Min.) vor, ein aus aneinandergeliebten Standbildern gefügtes Porträt eines Stücks Taunus. 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

### Zwölf Minuten mit dem Förster in *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, so die Länge von Christoph Girardets Filminstallation *Silberwald*. 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 zu finden meint. Seinen Found-Footage-Film setzte Girardet aus Filmszenen zusammen, die er von Klassikern mit einschlägigen Titeln borgte: *Schön ist die Welt*, *Der Wilderer vom Silberwald*, *Wetterleuchten um Maria*, *Die Fischerin 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*. Deren viele blendend schönen, farbintensiven Bilder, die eine gar nicht immer ganz heile Heimatfilmwelt zeigen, setzte er zur Erzählung eines einzigen Tages zusammen, beginnend vor dem Sonnenaufgang und endend mit dem Alpenglühn. Dazwischen geht der Jäger ins Gebirge, trifft sein Mädchen, verliert und rettet es; stereotypische Handlungen Szene um Szene.



193

VERWEILEN IM BILDERWALD

Paul Richter in »Siegfrieds Tod«, Filmszene  
aus Fritz Langs *Die Nibelungen*, 1924



241 | Kinoplatat für den Heimatfilm  
*Grün ist die Heide*, 1951

Der aus alten Bildern bestehende neue Film verrät nicht das Kino als Traummaschine – und zeigt doch analytisch, wie Wirklichkeit im Film aus stetig wiederkehrenden ähnlichen Motiven, Einstellungen und Gesten arrangiert wird. Girardets präzise Montage macht die klischeesatten Heimatfilm-bilder, 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. So entpuppt sich die in den Heimatfilmen vorgeblich existente Heimat als eine, die immer schon aus durch und durch künstlich-synthetischen Bildern bestand.

### Der Hunsrück ist überall

In 15 ½ Stunden sei versucht worden, »die ganze widersprüchliche Vielfalt der Bedeutungen, die der Heimatbegriff in Deutschland seit 1890 akkumuliert hatte, anzusprechen«<sup>3</sup>, kann man über einem Filmzyklus lesen, der 1984 zu dem Ereignis im deutschen Fernsehen wurde: Edgar Reitz' elfteilige Serie *Heimat*. Als Ort der Lohnarbeit, Spielplatz der Kinder, Tatort, Ort für Liebeleien, Vorratskammer wird der Wald in den *Heimat*-Bildern zum Schauplatz. Auch dient er zur allegorischen Begrenzung der provinziell-dörflichen Welt des Hunsrück, wenn er die um das fiktive Dorf Schabbach gezogenen Grenzen der kleinen heimatlichen Beschaulichkeit markiert, welche sich dann im Laufe der Zeit von der neu gebauten, in die Welt führenden Autobahn durchstoßen zeigen.<sup>4</sup>

Gerade die regelmäßig eingefügten farbigen Panoramen des Hunsrück stellen überdies eine Verbindung zwischen der vergangenen Gegenwart der Fernsehfilmhandlung und jener Gegenwart her, in der die Zuschauer mit den Erinnerungen an ihre eigenen Provinzlandschaften leben. Die Waldansichten stiften über ihre Zeitlichkeit einen Zusammenhang zwischen dem Miterleben der Filmwirklichkeit und jenen Realitätserfahrungen, die die Zuschauer in ihrer Welt vor dem Fernseher machen. Im Schwarz-Weiß der Filmhandlung eben als Schauplatz einer im Gestern angesiedelten Erzählung an einem fiktiven Ort gesehen, wird der Wald ihnen als buntes Bild in Intervallen als ein in ihrem Heute real-existierendes Stück Landschaft gezeigt. So führen unterschiedliche Bilder ein und derselben Waldlandschaft den Zuschauern ihre eigene konkrete Präsenz in der Gegenwart als ein ständiges Hin und Her *zwischen* den Bildern der Zeiten in der Geschichte vor Augen.

### Cowboys und Indianer im Landschaftsschutzgebiet

Wälder wecken Erinnerungen an im Kinosaal und vor dem Fernseher verlebte Stunden. Sie vermochten es einst, in fremde Landschaften zu versetzen, wie etwa in jene der legendären Karl-May-Verfilmungen der 1960er Jahre, um sie dann in Gärten und Grünanlagen wiederzufinden – oder auch in den künstlichen Biotopen der Tierparks als beliebten Zielen von Spazierausflügen, von denen *Tocotronic* (Video 1995, Regie: Til & Nica) ein Lied zu singen wusste. Beliebt für Sonntagstouren waren auch die ausgeschilderten Wanderwege der deutschen Mittelgebirge. Im Hochsauerland etwa fand Helge Schneider den perfekten Drehort für seine Western-Adaption *Texas. Doc Snyder hält die Welt in Atem* (1993), einem Höhepunkt des deutschen Landschafts- und Waldfilms.

Wenn Schneider als Titelheld Doc Snyder in einer Szene mit gespielter Hilflosigkeit das in seinem Rücken am Waldrand stehende Landschaftsschutzgebiet-Schild vor dem Blick der Kamera zu verdecken versucht, findet nicht allein ein Improvisationstalent zu einer ganz eigenen filmischen Ausdrucksform. Schneiders kunstvoll-linkische Geste soll verbergen, dass der Drehort des Films und der Schauplatz

der Handlung nicht ein und derselbe sind: »Das hier ist Texas, kein Landschaftsschutzgebiet!« Mit seiner wortlosen Hinwendung zum Film-Betrachter macht Schneider offensichtlich, dass man einen Film sieht – und bricht mit dem Illusionscharakter der Filmerzählung, wenn er als Kommentator seiner selbst als Männlein im Walde steht.

Erzeugt wird noch ein weiterer Verfremdungseffekt: Es waren bekanntlich jugoslawische Landschaften, die als Drehorte den Winnetou-Verfilmungen jene Ansichten des amerikanischen Westens verschafften, die bei jedem Cowboy-und-Indianer-Spiel in westdeutschen Parks oder in den Wäldchen am Rand der Neubausiedlungen auf ein Neues imaginiert wurden. 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 Potenziale der Illusionskraft des frühen Kinos wachgerufen, durch die der Imagination des Zuschauers Raum gegenüber dem so oft behaupteten Abbildrealismus der Bilder geschenkt wird.

### Sommerfrischen

»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.« Nicht erst seit gestern, so zeigen es die Bilder in *Kuhle Wampe* (1932), die dem von Bertolt Brecht/Kurt Eisler geschriebenen



Stills aus dem Spielfilm *Menschen am Sonntag*, nach einem Drehbuch von Billy Wilder und den Brüdern Curt und Robert Siodmak, 1930

und von Helene Weigel gesungenen Lied unterlegt werden, ist der Wald gerade den Großstadtbewohnern ein beliebtes Ausflugsziel.<sup>5</sup> *Menschen am Sonntag*, zwei Jahre zuvor produziert, schildert ein Wochenende im Leben junger Leute im Berlin der Neuen Sachlichkeit.<sup>6</sup> Am Nikolassee – fern des Alltags – sieht man zwei Frauen und zwei Männer lustvoll-vergnügt in der Sommerfrische, neckisch Spielchen miteinander treibend. Eines der Ausflugspärchen findet und entfernt sich – es folgt Sex im Freien, während die Kamera ganz demonstrativ hinüberschwenkt auf die umstehenden Bäume. Die überdeutliche Kamerabewegung zeigt den Zuschauern, was nicht zu sehen ist – und was schließlich doch noch verstoßene Blicke und verrutschte Kleidung verraten.

Angezogen und irritiert von den freizügigen und körperbetonten Freizeitvergnügungen der Deutschen zeigen sich seit jenen Jahren zwischen den Kriegen die nichtdeutschen Beobachter. Anhaltend faszinierte sie, wie Körperertüchtigung und Wald eine deutsche Einheit bilden.<sup>7</sup> Folgerichtig lässt Jean-Luc Godard in *Allemagne 90 neuf zéro* (1991), seinem filmischen Kommentar zur deutschen Vereinigung, den Helden des Films, kaum ist er über die Glienicker Brücke von Ost nach West gewechselt, Joggern begegnen, die durch den Wald am Seeufer laufen. Kommentiert wird die Szene durch ein Zitat aus Friedrich Murnaus *Nosferatu*: »Kaum hatte ich die Grenze überschritten, da stürzten sich mir die Gespenster entgegen.«



339 | Ernst Volland:  
Deutscher Wald, 1996

### Deutscher Wald?

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 zugehend. Worüber mögen sie sprechen? Vielleicht über die Abgeschiedenheit und schöne Stille des Waldes. Doch der Eindruck täuscht. Worüber sie tatsächlich sprechen – Interviewer, Zeitzeuge und Dolmetscherin –, verändert sofort unsere Wahrnehmung der unschuldig wirkenden Baumreihen im Hintergrund, dieser deutschen Waldidylle in Polen:

»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 da-

mals 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 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.<sup>8</sup>

Die Rede ist vom deutschen Vernichtungslager Sobibór im südöstlichen Polen, seit Anfang 1942 Schauplatz der planmäßigen Ermordung von vermutlich mehr als 250 000 Juden, darunter allein fast 33 000 Juden aus den Niederlanden. Nach einem der wenigen zunächst erfolgreichen Aufstände in einem Vernichtungslager am 14. Oktober 1943 gelang es unmittelbar darauf 365 Häftlingen zu fliehen, von denen wiederum 200 Menschen den nahe gelegenen Wald erreichten. Nur 47 der Entflohenen erlebten das Ende des Krieges. Alle anderen wurden von der SS aufgespürt und ermordet, ebenso wie sämtliche zurückgebliebenen Häftlinge ermordet wurden, bevor die Einebnung des Lagers erfolgte und die Aufforstung des Geländes mit Jungkiefern, um alle Spuren zu tilgen.<sup>9</sup>

Nicht nur der Tod, auch der Wald: ein nachwachsender Exportartikel aus Deutschland. Im Film Lanzmanns versinnbildlicht er, was in der Wirklichkeit ausgelöscht werden sollte: Die Erinnerung an den Ort, an dem Vernichtung stattfand, wie an den Widerstand. Allein Worte müssen im Film sichtbar machen, wofür es keine Bilder gibt.

#### Anmerkungen

- Barbara Pichler und Andrea Pollach, Moving Landscapes. Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film. In: dieselben (Hg.), Moving Landscapes. Landschaft und Film, Wien 2006, S. 19.
- Vgl. Nils Plath, Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema. In: Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 37, Dezember 2005 (Themenheft: Blicke auf Landschaften, hg. von Nils Plath), S. 5–14. Für Material und Hinweise gilt der Dank: Jan Distelmeyer, Maria Mohr, Gunnar und Arne Plath, Norbert Nowotsch, Klaus Adam, Helmut Lang, Negativland/Berlin. Anton Kaes, Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987, S. 177.
- Ebenda.
- Vgl. den Film *Reichsautobahn* (BR Deutschland 1986, Regie: Hartmut Bitomsky).
- Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (D 1932, Regie: Slatan Dudow). Vgl. auch: *Der Bootgott vom Seesportclub. Die 100 ME – Teil 1* (D 2006, Regie: Robert Bramkamp).
- Menschen am Sonntag* (D 1930, Regie: Curt Siodmak, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinneman, Rochus Gliese).
- Vgl. Jean Giraudoux, Berlin 1930: Straßen und Gesichter. Mit Illustration von Chas-Laborde, Nördlingen 1987.
- Shoah* (F 1985, 566 Min., Regie: Claude Lanzmann), Claude Lanzmann im Gespräch mit Jan Pivonski, als Dolmetscherin Barbara Janica, hier zitiert nach: Claude Lanzmann, *Shoah*, Düsseldorf 1986, S. 25 f.
- Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (F 2001, Regie: Claude Lanzmann).

#### Der Wald als filmischer Schauplatz – Filmografie

*Der Architekt* (D 2009, 93 min., Regie: Ina Weisse) | *Blindings* (D 2009, 83 min., Regie: Wolfgang Weigl) | *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) | *Dreileben – Etwas Besseres als den Tod* (D 2011, 90 min., Regie: Christian Petzold), *Dreileben – Eine Minute Dunkel* (D 2011, 90 min., Regie: Christoph Hochhäusler) | *Ewiger Wald* (D 1936, 88 min., Regie: Hanns Springer und Rolf von Sonjevski-Jamrowski) | *Fadenspiele 2* (D 2003, 8 min., Regie: Detel u. Ute Aurand) | *Fala Lala* (D 1991, 2 min., Regie: Karl Heil) | *Ferien* (D 2007, 91 min., Regie: Thomas Arslan) | *Gespenster* (D 2005, 85 min., Regie: Christian Petzold) | *Hänsel und Gretel* (BR Deutschland 1954, 87 min., Regie: Fritz Genschow) | *Herbstmilch* (BR Deutschland 1989, 111 min., Regie: Joseph Vilsmaier) | *Die Hermannsschlacht* (D 1924, 54 min., Regie: Leo König) | *Im Schatten* (D 2010, 85 min., Regie: Thomas Arslan) | *Das kalte Herz* (DDR 1950, 106 min., Regie: Paul Verhoeven) | *Die Könige der Nutzholzwirtschaft* (D 2006, 94 min., Regie: Matthias Keilich) | *Meridian oder das Theater vor dem Regen* (BR Deutschland 1983, 92 min., Regie: Rüdiger Neumann) | *Milchwald* (D 2003, 94 min., Regie: Christoph Hochhäusler) | *Morituri* (D 1948, 88 min., Regie: Eugen York) | *Das Schweigen im Walde* (D 1929, Regie: William Dieterle), *Das Schweigen im Walde* (BR Deutschland 1955, 90 min., Regie: Helmut Weis), *Das Schweigen im Walde* (BR Deutschland 1976, 90 min., Regie: Alfred Vohrer) | *Sie haben Knut* (D 2003, 107 min., Stefan Krohmer) | *7 Zwerge – Männer allein im Wald* (D 2004, 95 min., Regie: Sven Unterwaldt Jr.), *7 Zwerge – Der Wald ist nicht genug* (D 2006, 95 min., Regie: Sven Unterwaldt Jr.) | *Tannöd* (D 2009, 104 min., Regie: Bettina Oberli) | *Vor Einbruch der Dunkelheit* (D 2006, 87 min., Regie: Jean Christopher Burger, Jana Soffner) | *Die Vorstadtkrokodile* (D 1977, 88 min., Regie: Wolfgang Becker) | *Der Wald* (BR Deutschland 1979, 113 min., Regie: Will ten Haaf) | *Wald* (Bohren & Der Club of Gore/Mark Sikora): *Äste*, Video (D 1995, 00:47 min.) | Justus Köhncke, *Was ist Musik?*, Video (D 2004, 4 min., Regie: Claudia Rorarius) | *Winterschläfer* (D 1997, 122 min., Regie: Tom Tykwer) | *Wolfsburg* (D 2003, 90 min., Regie: Christian Petzold) | *You Enter Germany* (D 2007, 104 min., Regie: Aribert Weis) | *Der Zauberberg* (BR Deutschland, 153 min., Regie: Hans W. Geissendörfer) | *Bussmanns im Wald* (D 1990, 91 min., Regie: Benjamin Geissler, Bernhard Gierds, Barbara Metzloff) und in Fernsehserien von *Förster Horn* (ARD, 1966) bis *Forsthaus Falkenau* (ZDF, seit 1989) | *Es geschah am helllichten Tag* (BR Deutschland, Schweiz, Spanien 1958, 95 min., Regie: Ladislao Vajda), in ungezählten Folgen von Krimiserien 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 | *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), *Jaidel, 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 Kneißl* (D 2008, 114 min., Regie: Marcus H. Rosenmüller), *Die Geschichte vom Brandner Kaspar* (D 2008, 105 min., Regie: Joseph Vilsmaier).