

Irmtraud Fischer

# Biblische Wälder in der Malerei –

## Wälder in der Malerei von biblischen Sujets

Die zu Ehrende hat ein Hauptwerk ihres Schaffens der Darstellung des Waldes in der Kunst gewidmet.<sup>1</sup> Dies aufgreifend sei drei biblischen Szenen nachgegangen, in denen Bäume und Wälder eine bedeutende Rolle spielen, aber auch Kunstwerken, die biblische Sujets in Wälder versetzen.

### 1. Kulturprägend: der Paradiesewald

Der berühmteste Boschetto der Kunst ist wohl der Baumgarten in Eden.<sup>2</sup> Die Gottesheit Israels pflanzt nach der Paradies-Erzählung von Gen 2 allerlei Bäume in ihrem Garten, wobei zwei besonders hervorstechen: der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse (2,9). Der Mensch, der in den Gottesgarten gesetzt wird, wird angewiesen, sich von *allen* Bäumen des Gartens satt zu essen (2,16), nur diese beiden Bäume werden ausgenommen – wohl deswegen, weil sie die Götterfrüchte tragen, deren Genuss ewiges Leben und unbegrenzte Erkenntnis bewirken, zwei Eigenschaften, die die Spezies Mensch von jener der Götter unterscheidet (2,17).<sup>3</sup>

Viele Gemälde der abendländischen Kunst setzen das paradiesische Leben des ersten Menschenpaares daher in einen waldartigen Garten mit vielen Gewächsen und vielen Tieren (vgl. Gen 2,19f.). Als eines der bekanntesten Beispiele sei hier

1 Margit Stadlober, Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils, Ars Viva 10, Böhlau-Wien 2006.

2 Siehe dazu ausführlicher: Irmtraud Fischer, Paradiese mit klaren Regeln. Gartenmetaphorik und soziale Beziehungen in der Bibel, in: Stefan M. Attard/Marco Pavan (Hg.), „Canterò in eterno le misericordie del Signore“ (Sal 89,2). Studi in onore del prof. Gianni Barbiero in occasione del suo settantesimo compleanno, Analecta Biblica Studia 3, Roma 2015, S. 371–384.

3 Zur Auslegung der Eden-Erzählung von Gen 2–3 siehe Irmtraud Fischer, Die Schöpfungserzählungen der Genesis, in: Josef Pichler (Hg.), Wort-Schatz Bibel, Graz 2021, <<https://library-publishing.uni-graz.at/index.php/lp/catalog/book/9>> (abgerufen am 14. April 2021).

Nicolas Poussins Gemälde *Frühling* (ca. 1660–1664, Öl auf Leinwand, 117x160 cm, Louvre, Paris) aus seinem Jahreszeitenzyklus, den er mit biblischen Figuren ausstaffiert, genannt.<sup>4</sup>

Die wesentlich häufiger dargestellte Szene des Sündenfalls konzentriert sich hingegen auf einen einzigen Baum, dessen Frucht die Frau nach ausführlicher theologischer Diskussion mit der Schlange nimmt (Gen 3,1–6) und ihrem Mann davon gibt, der fraglos davon isst.<sup>5</sup> Dieser Augenblick menschlicher Grenzüberschreitung hat Kunstschauffende immer wieder in den Bann gezogen.

Ganz auf die Figuren der Protoplanten und den Baum mit den roten Götterfrüchten konzentriert ist das monumentale Bild von Guido Reni, *Adam und Eva im Paradies* (um 1620, Öl auf Leinwand, 278x196 cm, Musée des Beaux-Arts in Dijon).<sup>6</sup> Durch das fast weiße Inkarnat sticht Eva aus dem eher dunkel gehaltenen Bild hervor. Ihr Körper ist den Betrachtenden ganz zugewandt, Stand- und Spielbein öffnen die Schenkel erst ab dem Knie, was einen keuschen, unschuldigen Eindruck vermittelt. Adam hingegen nimmt durch seine breit auseinander gestellten Beine, die Tatkraft vermitteln, wesentlich mehr Raum in Anspruch. Da er auch, den Geschlechtscharakteren entsprechend, mit dunklerer Haut dargestellt ist, entsteht damit ein gewisses Gleichgewicht zu der aufgrund der Farbgebung das Bild dominierenden Frau. Sein Leib ist von der Seite dargestellt, der eine Arm abgewinkelt, wie lässig am Baum lehnend, der andere ergreift die Frucht, die ihm Eva soeben reicht. Die Gesichter und Blicke vermitteln den Eindruck eines intensiven Gespräches der beiden. Zwischen dem Baum und den Beinen des Mannes ist ein Löwe mit grimmigem, wachem Blick zu sehen, der wohl Virilität und Stärke symbolisiert. Zu Füßen der Frau lagert entspannt ein Leopard, der aus dem Bild nach rechts hinausschaut und die Betrachtenden daher nicht bedroht. Im Physiologus wird der gefleckte Panther als *ruhig und sanft* dargestellt und eignet sich nach den stereotypen Konzeptionen der damaligen Zeit gut als Symboltier des Weiblichen.<sup>7</sup>

Wie bei diesem Gemälde steht bei fast allen, die diese Szene ins Bild setzen, der Baum mit der verbotenen Frucht im Zentrum einer Waldlichtung. Er trennt das Bild optisch in zwei Hälften und nimmt damit symbolisch das vorweg, was in der Folge geschieht: War in der Schöpfungserzählung von der idealen Einheit von Mann und Frau die Rede, welche ihre Herkunftsfamilie verlassen, um *ein Fleisch zu werden*, und wurde diese durch die fehlende Nacktheitsscham betont (vgl. Gen 2,24f.), so

4 Siehe <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Poussin,+Nicolas%3A+Der+Fr%C3%BChling>>.

5 Diesen Unterschied hat Walter Vogels, „It Is not Good that the ‚Mensch‘ Should Be Alone; I Will Make Him/Her a Helper Fit for Him/Her“ (Gen 2:18), in: *Église et théologie*, 9 (1978), S. 9–35, herausgearbeitet.

6 Siehe <<https://musees.dijon.fr/adam-eve-paradis>> [abgerufen am 14. April 2021].

7 „Der Physiologus sprach vom Panther ... Ganz gesprengelt ist er ... Er ist ruhig und ganz sanft, und wenn er gefressen hat und satt ist, dann schläft er in seiner Höhle.“ Der Physiologus, übertr. und erl. v. Otto Seel, *Lebendige Antike*, Zürich 31976, S. 16f.

setzt mit diesem Akt wider das göttliche Gebot der Prozess des Misstrauens und der Trennung ein. Nach dem Essen der Frucht erlangen die Menschen zwar – wie von der Schlange in Gen 3,4f. angekündigt – Erkenntnis, aber sie nehmen die erkannte Nacktheit als beschämend wahr (3,7f.). Mann und Frau empfinden sich nicht mehr als Einheit, sondern als Gegenüber. In der Rechenschaftsforderung der Gottheit vertieft sodann das Abschieben der Schuld (3,9–13) den Bruch des Menschen mit Gott, die Trennung von Mann und Frau und von Mensch und Natur. In den folgenden „Strafsprüchen“ (3,14–19) wird die Lebensrealität außerhalb des Paradieses beschrieben: Der Mensch wird aus der Gegenwart Gottes und aus seinem Garten vertrieben (3,23f.). Kein Wald von Bäumen, an deren Früchten man sich satt essen kann, ernährt ihn mehr. Stattdessen muss er im Schweiße seines Angesichts den Ackerboden bearbeiten, der ihm nur mit Mühsal eine Ernte ermöglicht. Zudem wird das vertraute Verhältnis der Geschlechter empfindlich gestört, da der Mann das Begehr der Frau mit Herrschaft zu beantworten versucht. Jenseits von Eden gibt es keinen wuchernden Wald aus Obstbäumen mehr, sondern Disteln und Dornen. Den nahrhaften Baumgarten muss der Mensch aufgrund eigener Schuld verlassen und er findet sich wieder im lebensfeindlichen Gestrüpp.

Eine wesentlich verkleinerte Version des monumentalen Gemäldes von Guido Reni, die wohl noch ins 17. Jahrhundert zu datieren ist, ist in *Öl auf Holz* mit durch alten Wurmfraß leicht beschädigten Rändern (40,5x28,5 cm, Privatbesitz) gemalt (Abb. 1). Alle Mühe der Gestaltung gilt in diesem Bild dem Frauenkörper, der wesentlich qualitätsvoller gemalt ist als jener des Mannes. Insbesondere bei der Gestaltung des männlichen Gesichts und der Darstellung des kauernden Löwen entsteht der Eindruck, dass hier möglicherweise zwei unterschiedlich begabte Hände am Werk waren.

Vielleicht müsste man im Rahmen einer Restauration, die die vergilbten Farben wiederherstellen könnte, wohl auch nach etwaigen Übermalungen suchen. Als Symboltier für die Frau fungiert hier eine



Abb. 1: Anonym, nach Guido Reni:  
Adam und Eva im Paradies

wache, die Betrachtenden direkt anblickende Löwin, kein entspannter Leopard. Die auch im Original massive Schlange, die den gesamten Baumstamm bis zur ersten Verästelung umwindet, hat in dieser Version des Bildes einen noch massigeren Kopf, der geradewegs zu der zum Pflücken der Frucht erhobenen Hand der Frau zeigt. Die Szene ist auf die Lichtung eines dichten Waldes gesetzt, der im Hintergrund den Horizont abgrenzt, und visualisiert den Akt, mit dem das Paradies verlorengeht.

## 2. Die Bäume in der Susanna-Erzählung

Die Erzählung von Susanna findet sich nicht im hebräischen Danielbuch, im griechischen jedoch in zwei unterschiedlichen Versionen. In der Kunst wird meist die im Vergleich zur Septuaginta jüngere und längere Theodotion-Fassung<sup>8</sup> dargestellt, die die Szenen breiter ausfaltet und so dem voyeuristischen Blick der Betrachter des Bildes mehr Anhaltspunkte liefert.<sup>9</sup> Dass dabei die biblische Erzählung, die eine versuchte sexuelle Nötigung durch zwei Familienoberhäupter, die mit dem Ehemann Susannas gemeinsam im Ältestenrat auch Richterfunktion ausüben, darstellt, zu einer öffentlichen Zurschaustellung weiblicher Nacktheit verkommt (wenngleich häufig im Stile der *venus pudica* gebrochen),<sup>10</sup> muss von einer Genderforscherin angemerkt werden.

Margit Stadlober bespricht in ihrer Monografie das Susanna-Gemälde von Albrecht Altdorfer, der das Geschehen im Schatten einer monumentalen Palastarchitektur in einen Wald versetzt. Die völlig bekleidete Frau nimmt dort ein Fußbad und wird von mehreren Bedienerinnen eifrig umsorgt; in das vor ihr liegende Becken ist sie nicht hinabgestiegen. Die beiden Männer verstecken sich, unbemerkt von den Frauen, hinter Susannas Rücken im Wald. *Der am linken Bildrand hochwuchernde Wald steht für die Natura naturata, die die beiden Alten überwältigt hat.*<sup>11</sup>

- 
- 8 Zu diesem Sachverhalt vgl. Helmut Engel, Die Susanna-Erzählung. Einleitung, Übersetzung und Kommentar zum Septuaginta-Text und zur Theodotion-Bearbeitung, *Orbis Biblicus et Orientalis* 61, Fribourg 1985, 10-17; zur unterschiedlichen Schwerpunktsetzung der beiden Versionen siehe Christina Leisering, Susanna und der Sündenfall der Ältesten. Eine vergleichende Studie zu den Geschlechterkonstruktionen der Septuaginta- und Theodotionfassung von Dan 13 und ihren intertextuellen Bezügen, *Exegese in unserer Zeit* 19, Münster 2008.
- 9 Siehe dazu ausführlicher Jaques Bonnet, Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst, Berlin 2006, S. 27-41 sowie unter theologischem Aspekt Ulrike Bail, Susanna verlässt Hollywood. Eine feministische Auslegung zu Dam 13, in: dies. Renate Jost, Hg., Gott an den Rändern. Sozialgeschichtliche Perspektiven auf die Bibel, Gütersloh 1996, S. 91-98.
- 10 Exemplarisch sei hier auf Tintoretto, Susanna und die beiden Alten, um 1555-56, Öl auf Leinwand, 146,6x193,6 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, und Rembrandt van Rijn, Susanna im Bade, Öl auf Holz, 76,6x92,8 cm, Gemäldegalerie Berlin, verwiesen. Zu den unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen einzelner Werke siehe Susanne König-Lein, Schön und gottesfürchtig: „Susanna im Bade“ in der italienischen Barockmalerei, in: Irmtraud Fischer, Hg., Bibel- und Antikenrezeption. Eine interdisziplinäre Annäherung, *Exegese in unserer Zeit* 23, Münster 2014, S. 295-329.
- 11 Stadlober, Wald, S. 272.



**Abb. 2: Charles Antoine Coypel, Susanna und die Alten, 1720–1752, Öl auf Leinwand, 62x79 cm**

Obwohl der biblische Text vom umzäunten Garten des ehelichen Hauses spricht, in den Susanna sich begibt, um ein Bad zu nehmen, wird die Szene in der Malerei nicht nur wie bei Altdorfer in einen Wald, sondern häufig in ein paradiesisches Wäldchen versetzt. Dadurch erscheint die tora-treue Susanna aber auch als Antitypus von Eva, die sich dazu verführen ließ, gegen das Gebot zu handeln. Dieser Deutungslinie entspricht der von mir andernorts als *Susanna ohne Scham* bezeichnete Bildtyp, der auf ein verschollenes Gemälde von Antoine Coypel, *Susanna und die Alten* um 1695, das nur mehr durch einen Kupferstich von Louis Simonneau zu belegen ist, zurückgeht. Von seinem Sohn Charles Antoine Coypel ist eine Kopie, Öl auf Leinwand, Münchener Residenz, erhalten (Abb. 2).<sup>12</sup> Es zeigt eine Susanna, die sich ohne Scham nackt aufrichtet und ihre Augen zum Gebet erhebt. Da die Septuaginta-

12 Ich danke der Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen für die Repro-genehmigung.

Version diese Szene als Erweis der Unschuld der Frau darstellt, die vor Gott nichts zu fürchten hat, ist die Frage, ob Coypel diese, damals allerdings nicht frei zugängliche, Version des biblischen Textes kannte.

Die fast nackte Frau im Bildzentrum, die noch rudimentär in ihr mauvefarbenes Gewand gehüllt ist, auf dem sie sitzt, wehrt jeweils eine Hand der sie begreifenden Männer ab. Ihr himmelwärts gerichteter Blick entrückt sie jedoch dem unverschämten Zugriff der Männer. Coypel rückt eindeutig die Figuren ins Zentrum seines Interesses. Nur verschwommen füllt der Garten mit seinen Bäumen, einer Treppe und einem nur angedeuteten, jedoch nicht genau ausgeführten Gebäude den Hintergrund. Eine Prunkvase direkt hinter den zentral positionierten Figuren strukturiert den rötlich-braunen Gartenhintergrund.

Coypel war Maler am Hof von Philippe von Orléans, der viele Bilder aus seiner Sammlung in Kupfer stechen ließ. So erklärt sich ein ähnliches, jedoch zu Coypels Bild Seitenverkehrtes Gemälde, *Susanna und die beiden Alten* (Öl auf Kupfer, 33,6x45 cm, 17./18. Jh., Galleria dell'Accademia in Venedig, Inv. nr. 371), das dort der französischen Schule zugeschrieben wird (Abb. 3).<sup>13</sup>



**Abb. 3: Französische Schule, Susanna und die beiden Alten**

13 Ich danke den Gallerie dell'Accademia Venezia für die Erlaubnis zum Abdruck des Fotos.

In diesem Bild tritt der Boschetto deutlich hervor, er ist eher als kleine Baumgruppe gestaltet. Links davon sieht man einen mehrstöckigen Palazzo, rechts davon führt der Blick über die Treppe in eine verblauende Zypressenallee. Die riesige Prunkvase auf massivem Sockel wird deutlicher mit Festons geschmückt herausgearbeitet.

Eine Malerei, die in Kenntnis dieses Bildes und wohl auch zeitnah zu ihm entstanden sein muss, da sie noch keine hochbarocken Elemente aufweist, ist das unsignierte Gemälde *Susanna und die Ältesten*, das ebenso in Öl auf Kupfer, 23x30 cm, gemalt ist und sich in Privatbesitz befindet (Abb. 4).



**Abb. 4: Anonym/Französische Schule?, Susanna und die beiden Ältesten**

Die bis auf ein Seidentuch um die Lenden völlig nackte Frau sticht aus dem im Übrigen eher dunkel gehaltenen Bild durch ihr blasses Inkarnat hervor. Der Springbrunnen mit doppeltem Becken, in dem die Frau ihr Bad nehmen will, ist in einer

parkartigen Landschaft mit Wäldchen situiert. Links im Hintergrund ist ein mehrstöckiger Palazzo zu sehen, der die Nähe zum eigenen Haus der Frau signalisiert, rechts im Bild führt eine steinerne Stiege von der Ebene des Hauses hinab zum Brunnen. Der mittige Bildhintergrund ist von dunkelgrünem Wald gefüllt, einzelne bis in größere Höhe zu sehende Stämme auf der rechten Seite münden in eine Zypressenallee. Vor dem Palazzo ist Laubwald gemalt, dessen reich belaubte Äste noch ein Stück Himmel zwischen dem Gebäude und dem Wäldchen freigeben.

Hinter Susanna türmt sich eine riesige schmucklose steinerne Gartenvase, die in der Farbstellung, wenngleich in dunklerer Nuance, an Susannas nackte Haut angeglichen ist. Ob dieses makellose Gefäß, das das Bild im goldenen Schnitt teilt, Susannas Gottesfurcht und Keuschheit symbolisiert? Die blaue Farbe ihres bereits abgelegten Obergewandes, in das sie noch halb eingehüllt ist, bringt sie mit der göttlichen Sphäre in Verbindung, während das Braunrot der Mäntel beider Männer diese erdverhaftet zeigt.

Dasselbe Sujet, Susanna ohne Scham, wurde nach meinen Nachforschungen noch in zwei weiteren Versionen erhalten: Das Hinterglasbild des Schweizer Malers *Johann Peter Abesch*<sup>14</sup> ist in der Figurenanordnung fast identisch mit den zwei vorher besprochenen Versionen. Der Technik entsprechend ist es allerdings gespiegelt, was wiederum einen Stich nach Coypels Gemälde als Vorbild bestätigt. Ein weiteres Gemälde in Öl auf Leinwand mit fast identischer Bildkomposition wird dem *Kremser Schmidt*<sup>15</sup> zugeschrieben; es vermittelt mehr den Eindruck einer Gartenszene mit österreichischem Barockschatz als eines Bildes mit moralischer Botschaft.

Der weitere Verlauf der Erzählung in Dan 13 stellt noch einmal Bäume ins Zentrum des Geschehens, wenn der junge Daniel (= Richter ist Gott), der die göttliche Richterfunktion in seinem Namen trägt, die beiden Ältesten getrennt verhört und sie sich in Widersprüche verwickeln, unter welchem Baum denn der behauptete Ehebruch der ehrbaren Frau stattgefunden hätte (Dan 13,51–59). Auch dieser Abschnitt der Erzählung rechnet also mit einem Wäldchen innerhalb des Gartens, dem allein schon deswegen herrschaftliche Ausmaße zugesprochen werden. Margit Stadlober spricht im Kontext dieser Szene von einem *mystischen Wald, der mit höherer Macht in das Geschick der Menschen eingreift*.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Johann Peter Abesch, 1666–1731, Susanna im Bade, Hinterglasmalerei, 49x39cm, Stiftung Sankturbanhof, Sursee, Inv. Nr. SU 77 (<<https://www.sikart.ch/werke.aspx?id=13680178>>); ausführlichere Beschreibung siehe Fischer, Susanna ohne Scham.

<sup>15</sup> Martin Johann Schmidt zugeschrieben, Susanna, ca. 1780–90, Öl auf Leinwand, doubliert, 43x30 cm, derzeit Antiquitätenhandel Keil, Wien (<http://keil-kunsthandel.at/martin-johann-schmidt-kremser-schmidt-susanna-und-die-alten-gemaelde/> [abgerufen am 14. April 2021]). Das Gemälde ist durch zwei Versteigerungen verfolgbar: Christie's, Rom, 1. Juni 1994, Lot 365, und Bassenge, Berlin, 29. Mai 2015, Lot 6034; zur näheren Beschreibung siehe Fischer, Susanna ohne Scham.

<sup>16</sup> Stadlober, Wald, S. 274.

### 3. Hagar im Wald statt in der Wüste

Die Genesis erzählt die Geschichte von der Trennung Hagars von den Erzeltern zweimal: einmal in Gen 16 als Flucht der Schwangeren aus der Unterdrückung durch Sara und der mangelnden Solidarität Abrahams, des Vaters ihres Kindes, ein zweites Mal in Gen 21,8–21 als Vertreibung der Magd mit ihrem Sohn, der der Erstgeborene des Erzvaters ist.<sup>17</sup> Beide Male führt der Weg der Frau in die Wüste, wo sie in der ersten Version gezielt zu einem Brunnen geht, in der zweiten Version sich in der wasserlosen Wüste verirrt und vom Engel Gottes auf einen nahen Brunnen hingewiesen wird, durch dessen Wasser sie das Leben des verdurstenden Knaben retten kann.

Diese zweite Version wird in der Malerei häufiger dargestellt und meist in europäische Verhältnisse, die keine Wüstengegenden kennen, inkulturiert. Der mit der Wüste angezeigte Ort der Zivilisationsferne wird dabei mit dem europäischen Gegebenbild zur Kulturwelt, dem menschenfernen Wald, ins Bild gesetzt.<sup>18</sup> Einerseits werden die beiden Figuren durch den tiefen Wald gehend dargestellt,<sup>19</sup> andererseits wird die Szene mit dem verdurstenden, bereits darniederliegenden Kind und seiner Mutter, unter einem Baum sitzend und auf den Tod Ismaels wartend, ins Bild gesetzt.

Zu diesem Typ gehört das barocke Gemälde von *Francesco Cozza, Hagar und Ismael in der Wüste* (1665, Öl auf Leinwand, 72x97 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-4035).<sup>20</sup> Die Szene, die Gen 21,18f. darstellt, ordnet die drei Figuren im Dreieck an; Hagar und der einschwebende Engel betonen mit ihren über den linken Bildrand hinaus verweisenden Armen, die auf eine Wasserquelle hindeuten, die Diagonale von rechts oben nach links unten. Die zweite Diagonale wird durch die Landschaft betont: Die Frau ist vor einem bemoosten und baumbewachsenen Hügel dargestellt, der Knabe liegt reglos vor einem grottenartigen Steinhügel, der wie die gesamte Landschaft mit Moos und Unterholzpflanzen gestaltet ist. Über die Diagonale hinaus ragen kärglich belaubte Bäume und kahle Äste in das obere Bildfeld, das im unteren Teil den Blick in eine gebirgige Landschaft mit wiesenartiger Talebene freigibt, im oberen den Blick in einen bewölkten Himmel.

17 Zu den Texten siehe Irmtraud Fischer, Gottesstreiterinnen. Biblische Erzählungen über die Anfänge Israels, Stuttgart 2013, S. 27–37. 56–70.

18 Siehe dazu Stadlober, Wald, S. 273f., die den Wald als „Wüstenersatz“ in Hieronymus-Darstellungen untersucht hat (siehe ebd., S. 130–132).

19 Dies ist beim Gemälde von Thomas Gainsborough, *Hagar und Ismael in felsiger Landschaft*, um 1788, Öl auf Leinwand, 78,2x95 cm, National Museum Wales, Inv. Nr. 100, der Fall, der Mutter und Sohn in eine dunkle Wildnis versetzt. Siehe <<https://museum.wales/collections/online/object/12a83953-d360-3d93-a32c-6ba67bbc8651>> (abgerufen am 14. April 2021). Ich danke Christina Pichler, Graz, für diesen Hinweis.

20 Siehe <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-4035> [abgerufen am 14. April 2021].

Von der Bildanordnung ähnlich ist ein Gemälde von Pompeo Girolamo Batoni, 1708–1787, *Hagar und der Engel in der Wüste* (Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale Palazzo Barberini Corsini, Roma, Inv.Nr. 2374).<sup>21</sup>



**Abb. 5: Pompeo Batoni, Hagar und der Engel in der Wüste**

In dieser Szene lagert Hagar als in der Mode des 18. Jahrhunderts gekleidete Frau, den Arm nachdenklich auf einen Stein gestützt, auf einer Lichtung (Abb. 5). Eine Brust ist entblößt, als ob sie ihren Sohn damit vor dem Verdurstsen retten hätte wollen. Links von ihr liegt ein bereits halbwüchsiger sterbender Ismael, rechts über ihr steht ein Engel, der sie mit der einen Hand zum Aufstehen und Mitgehen mahnt und mit der anderen auf einen nahen Springbrunnen verweist. Die Szene ist durch rahmende Felsen in ein dunkles Waldstück mit sich kreuzenden alten Bäumen eingebettet. Das Bilddrittel jenseits des Engels gibt den Blick auf eine helle Landschaft mit jungen Bäumen und hohen Bergen am Horizont frei. Wo der sterbende Jugendliche liegt und die verzweifelte Hagar sich halb hin- und halb abwendet, ist es düster und triste, wo der Engel hinweist und hinleitet, ist es hell und hoffnungsvoll.

Ein ähnliches, unsigniertes Bild mit selbigem Sujet, *Hagar und Ismael* (Öl auf undoublierter grober Leinwand, 68x53 cm, Privatbesitz), stellt ebenfalls Hagar mit ihrem verdurstenden Sohn im zivilisationsfernen Wald dar (Abb. 6).

21 Ich danke den Barberini Corsini Gallerie Nazionali für die Abdruckerlaubnis des Fotos.



**Abb. 6: Unsigniert, Hagar und Ismael**

Vom Größenverhältnis dominiert der Wald das Bild und lässt die Figuren beinahe zur Staffage verkommen. Es zeigt Hagar in einem bauschigen Barockgewand auf dem Boden am Rand eines Erdabbruchs sitzen, ihre Hände gefaltet im Schoß und, wie im biblischen Text beschrieben, sich abwendend vom sterbenden Sohn. Dieser liegt in ein einfaches Kinderhemd gekleidet etwas entfernt am Rande einer kleinen Lichtung. Der Wald schirmt gegen die Kulturlandschaft ab, aus der Hagar mit ihrem Kind vertrieben wurde und die im Hintergrund durch eine befestigte Stadt mit mehreren Kirchtürmen ins Bild gesetzt wird. Die darbenden Figuren haben sich offenkundig im lebensfeindlichen Wald verirrt, der im Vordergrund durch dürre Baumstämme visualisiert wird. Gleich einer „Naturmauer“<sup>22</sup> stehen zwei mit ihrem Stamm gekreuzte Bäume zwischen den Vertriebenen und deren Herkunftsland und bilden gleichsam einen Sperrriegel gegen den bewohnten Raum. Die menschenleere Wüste des Vorderen Orients, in der Hagar sich verirrt, ist zum einsamen Wald geworden, der keine menschliche Hilfe erwarten lässt. In diese Szenerie (vgl. Gen 21,17–19) tritt der rettende Engel ein, der Hagar die Augen für das ganz nahe Wasser, das hier in Flussgröße dargestellt wird, öffnet. Die Mitte des Bildes ist durch ein Dreieck geprägt, das durch die beiden sich zueinander neigenden Figuren und die

<sup>22</sup> Ähnlich ist die Abschottung von der Zivilisation auch bei A. Altdorfers Lot und seine Töchter gestaltet; siehe dazu Stadlober, Wald, S. 283–287, zur „Naturmauer“ ebd., S. 286.

gekreuzten Baumstämme deutlich hervorgehoben wird. Der in einen blauen Umhang und ein weißes, durch ein rotes Band gegürtetes Gewand gekleidete Engel ist als Vermittler zweier Welten dargestellt: Er streckt der verzweifelten Hagar seine hilfreiche Hand entgegen und verweist mit der anderen auf die Fülle des erlösenden Wassers, an dessen Ufer ein dürrer Baumstumpf steht, aus dem frische Zweige austreiben. Er symbolisiert die Regeneration, die die beiden Dürstenden erfahren werden. Die Präsenz des Engels, die den Verirrten die nahe Rettung zeigt, lässt diesen Wald zur „Stimmungslandschaft“<sup>23</sup> werden, da er keine Toten wird begraben müssen, sondern Weiterleben unter großer Verheißung sehen wird.

#### 4. Der Wald in Kunst und Bibel

Die in diesen wenigen Erzählungen und deren ikonografischer Umsetzung sichtbar gewordene Zwiespältigkeit des Waldes lässt sich auch biblisch weiter aufzeigen. Im ersten Jahrtausend v. Chr., lange bevor die Dampflokomotiven der Hedschasbahn auf ihrem Weg nach Medina ganze Wälder auffraßen, sah die Vegetation des Vorderen Orients noch wesentlich anders aus. Zwischen bewohnten Siedlungen und gerodeten Feldern gab es undurchdringliche Urwälder, in denen man fürchten musste, von Löwen oder Bären überfallen zu werden (vgl. z.B. 1 Kön 13,11–31; Jer 12,5–13; Am 5,19). Sie sind das Symbol für das Chaos, gegen das der Kosmos täglich neu verteidigt werden muss, um das Kulturland zu erhalten.

Aber auch der zweite Aspekt des schattenspendenden, die Mittagsglut mildernenden *locus amoenus* findet sich in biblischen Texten. Vor allem Baumgärten, in denen man Fruchtpflanzen zog, wurden zum Inbegriff des Friedens, wenn eine geprägte Wendung Menschen verheiße, dass sie im Schatten ihres Feigenbaums und ihres Weinstocks ihr Leben genießen werden (vgl. 1 Kön 5,5; Mi 4,4). Wie kostbar solche Haine waren, zeigt sich auch im Kriegsrecht von Dtn 20,19f., das verbietet, den Baumbestand vor den Toren einer Stadt im Kriegsfall für Belagerungsmaschinen zu schlägern und damit den Bewohnern eine Generation lang die Lebensgrundlage zu nehmen.

War zu Beginn aller Zeiten der Gottesgarten mit Bäumen bepflanzt, so kehrt diese Motivik etwas abgewandelt am Ende der Zeiten wieder, in denen abermals paradiesische Zustände wie etwa der Tierfrieden herrschen und die Menschen so alt wie die Bäume werden (Jes 65,17–25).<sup>24</sup> So steht der Wald auch für ein langes, erfülltes Leben, das der Jubilarin hiermit gewünscht sei.

23 Ebd., S. 287.

24 Zu diesem Zusammenhang siehe ausführlicher: Odil Hannes Steck, *Der neue Himmel und die neue Erde. Beobachtungen zur Rezeption von Gen 1–3 in Jes 65,16b–25*, in: Jacques van Ruiten/Marc Vervenne (Hg.), *Studies in the Book of Isaiah. Festschrift Willem A. M. Beuken*, Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 132, Leuven 1997, S. 349–365.