

Theresia Heimerl

Der Wald als Ort von Religion in der Kunst

Einleitung

Der Wald als Bestandteil von Werken der bildenden Kunst ist wohl jedem und jeder geläufig. Der Wald als Thema von Religionswissenschaft bedarf näherer Erklärung. Die Verbindung der drei Topoi, der Kunst, des Waldes und der Religion, ist eine wenig erforschte, aber, wie der folgende Beitrag zeigen möchte, eine durchaus vorhandene, die mehr Interesse verdiente. Dies umso mehr, als das Werk eines der Gründerväter der Religionswissenschaft, *The Golden Bough* von James George Frazer, mit eben diesem Dreiklang beginnt:

„Who does not know Turner’s picture of the Golden Bough? The scene, suffused with the golden glow of imagination in which the divine mind of Turner steeped and transfigured even the fairest natural landscape, is a dream-like vision of the little woodland lake of Nemi, ‘Diana’s Mirror’, as it was called by the ancients.“¹

Frazer, der in seinem Werk nichts weniger versucht, als den Ursprung von Religion zu finden und diese „primitive“ Religion zu analysieren, greift auf eine künstlerische Darstellung von Joseph Mallord William Turner mit demselben Titel wie Frazers Werk, nämlich *The Golden Bough*², zurück, um den Leser und die Leserin in seine Welt dieser urtümlichen Religion zu entführen – und diese Welt ist eine Waldidylle mit See. Frazer schreibt damit eine Tradition fort, die das Christentum etabliert, das wiederum vorhandene Tendenzen der vorchristlichen Antike radikaliert – und moralisiert: der Wald als Ort urtümlicher, mit dem Unheimlichen behafteter Religion, dem die klassische Antike die Polis und das Christentum noch radikaler Klöster, Kirchen und *civitates Dei*, christliche Städte, gegenüberstellt. Zur Zeit Frazers ist diese Gegenüberstellung ihrerseits längst überformter Topos, getragen von spätromantischem Interesse an eben dieser vorchristlichen, „barbarischen“ Religion, die zum Gegenstand künstlerischer Imagination wird und im 20. Jahrhundert in neopagane Religionswelten übergeht.

1 Vgl. James George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Oxford 1994, S. 9.

2 <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=302911>> (abgerufen am 21. April 2021).

Der vorliegende Beitrag will in gebotener Kürze einen Überblick über diese Entwicklung des Waldes als Ort von Religion im Spiegel der Kunst geben. Chronologisch vorgehend beginne ich mit der vorchristlichen Antike und Formen der Religion, die unmittelbar mit dem Wald verbunden sind und auch dargestellt wurden. Der folgende Abschnitt ist dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Christentum gewidmet. Hierin soll zunächst auf die Änderung in der Deutung des Waldes als Ort von Religion mit der Christianisierung und der semantischen Neukodierung des Waldes nicht zuletzt im Zuge der Missionierung Europas eingegangen werden, bevor exemplarisch auf künstlerische Darstellungen gerade auch jener Narrative, die den Wald mit hochgradiger Ambivalenz aufladen und ihn zum Ort der Heiligen wie der Dämonen gleichermaßen machen, Bezug genommen wird. Ein dritter Teil des Beitrags soll schließlich der Wiederentdeckung des Waldes als Ort „alter“, nunmehr romanatisierter Religion und den künstlerischen Auseinandersetzungen mit dieser neuen Deutung gewidmet sein.

Antike: die wilden Götter des Waldes

„Denn alles, was außerhalb des Bereiches der zugleich als schön empfundenen Kulturlandschaft lag, verursachte nicht nur ästhetisches Mißfallen (sic!), sondern außerdem Furcht: so das Dickicht großer, von Wölfen und Bären bewohnter Wälder (...). Dieser Bereich der Natur (...) war ständiger Aufenthaltsort allein der Götter.“³

Eine Reihe von Gottheiten ist in ihrem Wirken mit dem Wald verbunden oder hat dort sogar ihren Ursprung bzw. Wohnort. Dies gilt sowohl für zwei der olympischen Götter, nämlich Artemis/Diana und Dionysos/Bacchus, als auch für verschiedene Gestalten der „niederen“ Mythologie wie Satyrn, Nymphen oder Pan. Letztere können wohl bis zu einem gewissen Grad als Verkörperungen der Natur selbst gelten, in der sie verortet werden. So sind Nymphen mit dem Baum, welchen sie bewohnen, verbunden und repräsentieren wie die Satyrn bzw. Faune die Aspekte der Unberechenbarkeit wie Fruchtbarkeit der Natur.⁴ Pan, der, anders als die Satyrn, als singuläre Gottheit verstanden wurde, verkörpert diese beiden Aspekte in den Erzählungen rund um ihn nochmals deutlicher: Einerseits schreckt er Hirten aus bloßem Mutwillen zur Mittagszeit aus dem Schlaf, andererseits stellt er

3 Günther E. Thüry, Natur/Umwelt. Antike, in: Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen, hrsg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1993, S. 558.

4 Vgl. Theodor Heinze, Art. Satyr, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 11, Stuttgart 2001, Sp. 119–121.

weiblichen Nymphen mit eindeutiger Absicht nach.⁵ Vor allem letzteres ist ein in der antiken Kunst vielfach verwendetes Motiv, das sich auf rot- oder schwarzfigurigen Vasen ebenso findet wie in hellenistischer Plastik.⁶ Der Wald als Ort dieser Übergriffe findet jedoch nicht oder nur in stark stilisierter Form seinen Weg in diese Kunstwerke. Blätter oder Blüten sind in der umrahmenden Ornamentik erkennbar, der direkteste Bezug zur „wilden“ Natur des Waldes ist oft der Thrysosstab, den ein Satyr in jenen Bildkompositionen trägt, wo er im Gefolge des Dionysos und mit Mänaden gezeigt wird.⁷ Diese Szenerie ist auch die zweite, religionsgeschichtlich wohl noch bedeutsamere mythische Erzählung, in welcher der Wald zentraler Handlungsort ist. Dionysos führt den Zug von Mänaden – Frauen, die unter dem Einfluss des Gottes in Ekstase sind – von der Stadt Theben weg in die Bergwälder, unter ihnen auch die Ehefrau und Mutter des Königs von Theben. Als dieser dem Zug heimlich in die Waldwildnis folgt, wird er von den Mänaden zerrissen und roh verspeist.⁸

Hier wird deutlich, wofür der Wald in der Antike steht: für wildes, barbarisches Verhalten. Er ist jener Ort, an dem selbst vorbildliche Mitglieder der Polis alle sozialen Grenzen übertreten können, bis hin zum Kannibalismus. Umgekehrt ist eine derart unzivilisierte Form der Verehrung eines Gottes, der nichtsdestotrotz zum Pantheon gehört und hohes Ansehen genießt, nur im Wald möglich. Der Kontrast wird umso deutlicher, wenn man die anderen Formen des Kultes für Götter und Göttinnen und die ihnen zugewiesenen Orte in Vergleich setzt: Sie finden in wohlproportionierten, aus Stein erbauten Tempeln statt, die zwar abgetrennt, aber doch in oder nahe bei städtischen Siedlungen zu finden sind oder gar, wie die Akropolis, einen eigenen Bezirk bilden.⁹ Religiösen Riten außerhalb dieser baulich der Zivilisation zuordenbaren Orte haftet immer das Odium des Heimlichen, Subversiven an. Wie bereits für die Satyrn und Pan angemerkt, findet die prominente Rolle des Waldes als Ort dionysischer Religiosität nur sehr stark abstrahiert Eingang in bildliche Darstellungen der antiken Kunst: Weinblätter oder Ranken, der Thrysosstab und das gefleckte Fell eines Raubtieres müssen als ikonografische Verweise auf den Ort des Geschehens, das diese Kunstwerke darstellen, genügen.

5 Vgl. Jens Holzhausen, Art. Pan, in: Der Neuer Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 221–223.

6 Vgl. Angelika Dierichs, Erotik in der Kunst Griechenlands, Mainz 2008, S. 30–38.

7 Vgl. ebda., S. 33; Amphore ca 520 n. Chr., Paris, Musée du Louvre G2.

8 Vgl. Euripides, Die Bakchen, <<https://www.projekt-gutenberg.org/euripide/bakchen/bakchen.html>> (abgerufen am 12. April 2021).

9 Vgl. Paul Veyne, Die griechisch-römische Religion. Kult, Frömmigkeit und Moral, Stuttgart 2008, S. 41–44.

Christentum: Heiden, Dämonen und Gottesbegegnung

Das Christentum ist seit seinen Anfängen eine Stadtreligion.¹⁰ Die ersten christlichen Gemeinden finden sich in den Poleis des Römischen Reiches von Kleinasien bis nach Südfrankreich. Das Land bleibt in den ersten Jahrhunderten wenig und oberflächlich christianisiert, weshalb die Bezeichnung für seine Bewohner, *pagani*, zum Synonym für Heiden und das Heidentum als deren Religion wird.¹¹ Dies gilt umso mehr für die weiten, abseits römischer Städte kaum erschlossenen Gebiete nördlich der Alpen und östlich des Rheins – endlose Waldgebiete,¹² die bereits den Römern als Synonym der Barbarei galten und deren Einwohnern sie barbarische Riten mitten in diesen Wältern zuschrieben, wie es bereits Tacitus in seiner blutig-schaurigen Beschreibung eines Opferplatzes tut.¹³ Für die christlichen Missionare sind diese Wälder Wohnorte heidnischer Götter, die sie als Dämonen klassifizieren und von deren Verehrung sie die Bewohner der Wälder durch die Bekehrung zum wahren christlichen Glauben abhalten wollen. Der Wald ist aus christlicher Sicht nicht nur Ort heidnischer Riten, sondern Verkörperung dieses Heidentums selbst, wurden doch bestimmte Bäume kultisch verehrt, wie der Bericht von der Fällung der Donareiche durch Bonifatius als symbolischer Akt des Sieges über die alten Götter und der Ausrottung des Heidentums deutlich macht.¹⁴ Die Rodung der Wälder im Zuge der Errichtung von Klöstern im frühmittelalterlichen Europa ist also mehr als eine bloße landwirtschaftliche Maßnahme. Sie zeigt zugleich die Zurückdrängung des Heidentums durch die Diener des christlichen Gottes.

Zum Topos des Waldes als Ort wilder, unzivilisierter Formen von Religion tritt hier noch das Misstrauen gegen den Wald als Ort heidnischer Religion und ihrer Rituale generell und als Wohnort von Dämonen auf. Gerade das macht den Wald allerdings auch zum idealen Ort für eine intensive Glaubensprüfung. Eremiten, die sich in die Einsamkeit des Waldes zurückziehen, um sich dort im Kampf mit Dämonen und den ihnen zugeschriebenen Unbilden der Natur als wahre Gläubige zu

¹⁰ Vgl. Michael Theobald, „Wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern suchen die zukünftige“ (Hebr. 13,14). Die Stadt als Ort der frühen christlichen Gemeinde, in: Zwischen Babylon und Jerusalem. Beiträge zu einer Theologie der Stadt, hrsg. v. Michael Theobald/Werner Simon, Berlin 1988, S. 11–35.

¹¹ Vgl. Jean-Claude Fredouille, Art. Heiden 2.d. „Paganus“, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 13, Stuttgart 1985, Sp. 1121–1123.

¹² Vgl. Harry Kühnel, Natur/Umwelt. Mittelalter, in: Mentalitätsgeschichte, S. 562: „Im frühmittelalterlichen Europa überwog die unzugängliche, unkultivierte, mit dichten Wältern bewachsene Landschaft (*terra inculta*).“

¹³ Vgl. Tacitus, Annales 14,30,3.

¹⁴ Vgl. <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Bonifatius_Winfried.html> (abgerufen am 12. März 2021).

beweisen, sind ein zentrales Narrativ der christlichen Tradition.¹⁵ Der Wald ersetzt hier in der mittelalterlichen Imagination Mitteleuropas die Wüste, in welcher die ersten Asketen lebten. In dieser Funktion als Ort der Glaubensprüfung wird der Wald so letztlich auch zum Ort der Gotteserfahrung für die siegreichen Asketen. Ein bekanntes Beispiel, das auch seinen bildlichen Niederschlag gefunden hat, ist der heilige Franziskus von Assisi und seine Stigmatisation in der Wald- und Bergregion von Laverna. Beispielhaft lässt sich hierfür das Fresko *Die Stigmatisation des Heiligen Franziskus*¹⁶ von Domenico Ghirlandaio aus Santa Trinita in Florenz aus dem Jahr 1485 nennen: Der Wald mitsamt der hier bereits zur Kirche ausgebauten Behausung ist auf dem Berg im Hintergrund zu sehen, Franziskus selbst kniet im Vordergrund des Bildes, um von dem Seraph, der rot leuchtend schräg über ihm schwebt, die Stigmata zu empfangen. Anders als in der realen Topografie des Ortes ist der Heilige aber nicht mitten im unwegsamen Wald dargestellt, sondern davor, der Wald ist Teil der Kulisse im Hintergrund.

Wie sehr der Wald als Rückzugsort für Gestalten einer vorchristlichen religiösen Welt verstanden wurde, zeigt auch die weltliche Dichtung des Mittelalters.¹⁷ Die Aventüren der Ritter rund um König Artus spielen nicht selten ausdrücklich im Wald und in Begegnungen mit seinen Bewohnern, die unschwer als Nachhall paganer Gottheiten oder zumindest niedriger Transzendenzen verstanden werden können. Ein schönes Beispiel sind die Abenteuer des Ritters Iwein, wie sie Chrétien de Troyes und in der mittelhochdeutschen Adaption Hartmann von Aue beschreiben. Iwein begegnet hier unter anderem einem Waldmenschen, der wohl am eindrucksvollsten die mittelalterliche Wahrnehmung des Waldes als Ort des Unheimlichen, Unzivilisierten und Un- bzw. Vorchristlichen verkörpert:

„Dort erreichte ich die Wildnis (...). Seine Erscheinung war menschlich, aber doch äußerst wild. (...) Der wüste Kerl hatte struppiges, rufßfarbenes Haar, (...) waren seine Ohren ihm wie bei einem Waldschrat richtig vermoost mit spannenlangem Haar (...).“¹⁸

Diese Verkörperung des Waldes durch einen seiner imaginären Bewohner hat ihren künstlerischen Niederschlag in den *Iwein-Fresken* auf Schloss Rodenegg in Südtirol

15 Vgl. Ute-Marie Krasser/Peter Dinzelbacher, Art. Einsiedler, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, hrsg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992, S. 200f.

16 <<http://www.zeno.org/nid/20004031385>> (abgerufen am 21. April 2021).

17 Vgl. Kühnel, Natur/Umwelt, Mittelalter, S. 572: „Der Wald als dunkler und undurchsichtiger Ort wird mit einem Behältnis des Unbekannten und Geheimnisvollen gleichgesetzt, und die wuchernde Fülle des Vegetativen entspricht dem Triebhaften und Unbewußten beim Menschen.“

18 Hartmann von Aue, Iwein. Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch, hrsg. u. übers. v. Rüdiger Krohn, Stuttgart 2012, Vers 398–442.

gefunden. Der Waldmensch steht im Vergleich zu Iwein riesig und mit wilder Mähne, unbekleidet und einer Keule in der Hand im Wald, der durch zwei ausnehmend detailreich ausgestaltete Laubbäume symbolisiert wird (Abb. 1).¹⁹

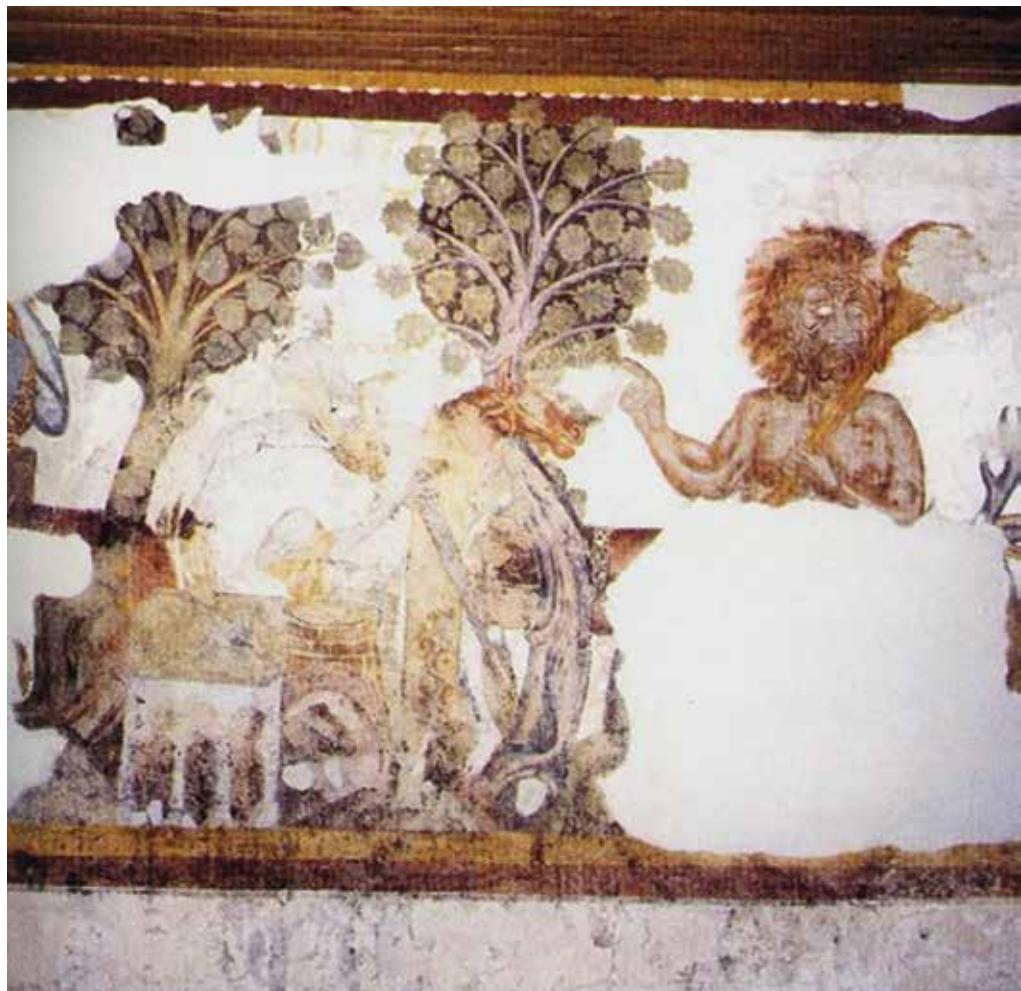


Abb. 1: Anonym, Szene aus den Iwein-Fresken auf Schloss Rodenegg bei Brixen (Südtirol) mit einem Waldmenschen, 1220–1230

¹⁹ Vgl. Volker Schupp, Die Iwein-Erzählung von Schloss Rodenegg, in: Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter. Die Iwein-Fresken von Rodenegg und andere Zeugnisse der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst, hrsg. v. Egon Kühebacher, Innsbruck 1982, S. 1–27 <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iweinwaldmensch.jpg>> (abgerufen am 21. April 2021).

Von der Romantik bis ins 20. Jahrhundert: Sehnsuchtsort alternativer Religion

Mit der Romantik ändert sich die Wahrnehmung des Waldes als Ort der Bedrohung durch das Wilde, Heidnische. Oder vielmehr ändert sich die Wahrnehmung dieses Wilden und Vorchristlichen, das der Wald symbolisiert. Die Kultur und Religion der Vorfahren wird zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen sowie Sehnsuchts- und Fluchttort vor den Verwerfungen, die sich mit der Industrialisierung und Modernisierung, aber auch politischen Veränderungen abzuzeichnen beginnen.²⁰ Die realen Gefahren des Waldes und seine imaginären heidnischen, dämonischen Bewohner sind vor allem für die Gelehrten und Dichter bereits zu Erzählungen der Vergangenheit geworden, die wohliges Gruseln im Kinderzimmer erzeugen, wie die Märchensammlung der Brüder Grimm illustriert. Parallele Entwicklungen lassen sich auch für andere europäische Länder beobachten, insbesondere Großbritannien. Das bereits zuvor wiedererwachte Interesse für die klassische Antike trifft auf Neugier für die eigene, weit zurückliegende Vergangenheit, die gerade in ihrer weitreichenden Unzugänglichkeit zur idealen Projektionsfläche für Dichter und bildende Künstler, aber auch für intellektuelle Freigeister, die eine Alternative zum viktorianischen, christlich-protestantischen Puritanismus suchen, wird. Die Wiederentdeckung und ideelle Neukonstruktion des Paganismus in Griechenland und Rom wie in den germanischen Wäldern oder den grünen Hügeln Albions, wie England wieder genannt wird, ist auch eine Entdeckung des Waldes als Ort dieser imaginierten Vorzeit und ihrer Riten. Es verwundert also nicht, dass diese Themen auch in der bildenden Kunst Niederschlag finden und von dort aus ihrerseits wieder die Fantasie beflügeln, sogar jene von Wissenschaftlern wie Frazer, der Turners Gemälde zum Ausgangspunkt seiner lange Zeit für die Religionswissenschaft äußerst einflussreichen Überlegungen zur Entwicklung von Religion nimmt. Diese Faszination für den Wald als Ort alter, urtümlicher Riten vor der eigenen, christlichen Tradition kann vereinfacht in vier Unterkategorien unterteilt werden.

Griechisch-römische Mythologie

Hierzu gehört paradigmatisch das bereits mehrfach zitierte Ölgemälde von J. M. W. Turner aus dem Jahr 1834 (Abb. 2).²¹ Es zeigt ein „little woodland“ beim Avernersee, den Frazer als „Lake of Nemi“ bezeichnet.²² Es handelt sich hierbei

²⁰ Vgl. Klaus Lindemann, In den frischen Eichenhainen webt und rauscht der deutsche Gott. Deutschlands poetische Eichenwälder, in: Der Wald in Mittelalter und Renaissance, hrsg. v. Josef Semmler, Düsseldorf 1991, S. 200–239.

²¹ Vgl. Anm. 2.

²² Vgl. oben, Anm. 1.

um eine Darstellung aus Vergils Aeneis und zwar aus dem Gang des Titelhelden Äneas in die Unterwelt im VI. Buch. Dieser muss für diesen Übertritt der Göttin Proserpina (Persephone) einen goldenen Zweig opfern, um in der Waldlandschaft am Avernersee in den Albaner Bergen in die Unterwelt eintreten zu können.



Abb. 2: Joseph Mallord William Turner, The Golden Bough, 1834, Öl auf Leinwand, 104,1x163,8 cm, Tate Gallery, London

Eine schemenhafte Frauengestalt, die nach dem zugrundeliegenden Text der Aeneis als Sybille identifiziert werden kann, hält eine Sichel und den geschnittenen goldenen Zweig, der den Eingang in die Unterwelt erschließen soll. Die Szene selbst spielt auf einer Lichtung, umgeben von einzelnen, riesigen Bäumen sowie einer dichten, bis an den Horizont reichenden Waldlandschaft. Bemerkenswert ist, dass keiner der zahlreichen Tempel samt zugehöriger Statuen, die englischen Reisenden dieser Zeit längst bekannt waren, gewählt wurde, sondern eine bereits für die Antike als in die mythische Vergangenheit verlegte Fiktion eines Dichters dargestellt wird. Der Wald als Ort religiöser Handlungen ist in der Antike, wie oben ausgeführt, vor allem in der Dichtung präsent, die an eine entschwundene, wilde Vorzeit erinnert. Wenn Frazer diese Dichtung zur Vorlage seiner Arbeit macht, ist dem Publikum klar, dass es sich nicht um die detailgetreue Wiedergabe kultureller Artefakte handelt, sondern um eine bildend-künstlerische Interpretation eines alten literarischen Kunstwerks. Umso bemerkenswerter ist, dass Frazer diese mehrfache Fiktion als Ausgangspunkt für seine wissenschaftlichen Ausführungen nimmt – die freilich selbst

der Versuchung der Projektion viktorianischer Imaginationen in eine mythische Vergangenheit erliegen und in denen der Wald wie schon bei antiken Dichtern zum Ort wilder Riten weit zurückliegender Vorfahren wird. Der Wald Turners evoziert, trotz des lichtdurchfluteten Bildes, eine dunkle, geheimnisvolle Antike, nicht die hellen Säulen archäologischer Funde.

Szenen aus der Ritterromantik

Die zweite Kategorie kann am ehesten mit „Szenen aus der Ritterromantik“ des 19. Jahrhunderts umschrieben werden.²³ Es handelt sich um eine ganze Reihe von Bildern, die allesamt auf Szenen der mittelalterlichen Ritterepik in deren freier Überarbeitung durch Autoren ihrer Zeit rekurren. Zentral ist hier einerseits die Artudsichtung, in der ein fiktives Britannien unter einem mythischen König in einer kurzen Phase der Autonomie zwischen römischer Herrschaft und der Eroberung durch Angeln und Sachsen steht. Andererseits sind es allenfalls lose oder gar nicht mit diesem Sagenzyklus verbundene Szenen wie *La Belle Dame sans Merci* nach einem Gedicht von John Keats,²⁴ das seinerseits auf einem Poem aus dem 15. Jahrhundert fußt. Gemein ist diesen Bildern, dass sie Szenen herausgreifen, in denen mythologische oder zumindest einer religiös nicht näher definierten Anderswelt zu rechenbare Gestalten in der sie umgebenden und für die jeweilige narrative Sequenz konstitutiven, unberührten, wilden Natur gezeigt werden. Sehr oft sind diese Gestalten Frauen, wie Morgana, Nimue oder, in verschiedenen Variationen, *La Belle Dame sans Merci*, und die Männer, mit denen sie interagieren, sind den Frauen in diesem Habitat, das sie in gewisser Weise verkörpern, klar unterlegen oder gar durch sie gefährdet. Als paradigmatisch soll wiederum ein Bild herangezogen werden, nämlich die Version von *La Belle Dame sans Merci* von John William Waterhouse, Öl auf Leinwand aus dem Jahr 1893.²⁵ Gemäß der Ballade von John Keats aus dem Jahr 1819²⁶ trifft hier ein Ritter, unschwer an seiner Rüstung erkennbar, auf eine Frau, die ihn zu sich auf eine Blumenwiese zieht, die sich in einem dichten Wald, der den gesamten Hintergrund einnimmt, befindet. Allein der Titel des Bildes rief bei Zeitgenossen von Waterhouse zweifelsohne das Poem von Keats in Erinnerung, in

²³ Zur Wiederentdeckung des Mittelalters in der Kunst vgl. Ilaria Ciseri, Die Kunst der Romantik, Stuttgart 2004, S. 102–117, sowie Elizabeth Brewer, The symbolic use of Arthurian Images in the Work of Edward-Burne-Jones, in: Moderne Artis-Rezeption. 18.–20. Jahrhundert, hrsg. v. Kurt Gamerschlag, Göppingen 1991, S. 121–142.

²⁴ John Keats, La Belle Dame sans Merci (1819), <<https://www.poetryfoundation.org/poems/44475/la-belle-dame-sans-mercis-a-ballad>> (abgerufen am 12. April 2021).

²⁵ <[https://en.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_Merci#/media/File:John_William_Waterhouse_-_La_Belle_Dame_sans_Merci_\(1893\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_Merci#/media/File:John_William_Waterhouse_-_La_Belle_Dame_sans_Merci_(1893).jpg)> (abgerufen am 21. April 2021).

²⁶ Vgl. Anm. 25.

dem die Frauengestalt ganz unverhohlen als „faery’s child“ bezeichnet wird, das, so wird aus dem Verlauf des Gedichts deutlich, schon seit Jahrhunderten Männer in seine Feengrotte („elfin grot“) und ins Verderben zieht.²⁷ Der Wald ist hier nicht, wie in Turners Gemälde oder in den im folgenden Kapitel behandelten Darstellungen paganer Religiosität, Ort aktiver Religionsausübung oder besser deren visueller Imagination. Wohl aber ist er jener Ort, an dem Gestalten einer irrationalen, vorchristlichen Welt leben, die jenen, die dorthin kommen, gefährlich werden können, zumal diese offenbar nicht mehr die Stärke des Widerstands besitzen wie die Eremiten mittelalterlicher Legenden.

Keltische Druiden und germanische Seherinnen

Als dritte Kategorie zu Wald, Religion und Kunst seien hier jene Darstellungen genannt, die explizit Personen und/oder Riten der vorchristlichen Religionen Nord- und Westeuropas behandeln, wie sie bei antiken Autoren überliefert wurden und ebenso im Zuge der Entwicklungen der Romantik eine Neuentdeckung erfuhren. Beispielsweise zu nennen sind hier einmal *The Druids Collecting Mistletoe*²⁸ des walisischen Malers Jacob Thompson, ein Ölgemälde aus dem Jahr 1832, und andererseits *Velléda*²⁹ von Alexandre Cabanel, einem französischen Historienmaler, aus dem Jahr 1852. Während das Gemälde Cabernels die bei Tacitus überlieferte germanische Seherin Veleda³⁰ ins Zentrum des Bildes rückt und sie auf einem Felsen mit mächtiger Eiche im Hintergrund platziert, ist das Bild von Thompson eine Komposition mit mehreren Teilnehmern: den Druiden, die in einer weitläufigen Waldlandschaft verschiedenen Tätigkeiten, darunter auch dem gemeinsamen Schneiden und Auffangen von Misteln, nachgehen, aber auch in ein erklärendes Gespräch mit zwei Jägern verstrickt scheinen. Hier ist der Bezug zur religionshistorischen Überlieferung wohl am deutlichsten, werden die dargestellte Tätigkeit und die dazugehörige Waldlandschaft mit Eichen doch bereits bei Plinius dem Älteren beschrieben³¹ und ist der Wald somit nicht in erster Linie imaginierte Kulisse wie bei Veleda, die bei Tacitus in einem Turm wohnt und nicht mitten im Wald sitzt.

27 Ebda.

28 <<https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/12773/the-druids-collecting-mistletoe>> (abgerufen am 21. April 2021).

29 <<https://www.akg-images.de/archive/Velleda-2UMDHUWTS1QGY.html>> (abgerufen am 21. April 2021).

30 Vgl. Tacitus, Hist., IV, 61, 65.

31 Vgl. Plinius der Ältere, Naturalis historia 16,249ff.

Der Wald als Ort nicht-christlicher Religion ohne historische oder literarische Verortung

Als Beispiel für die vierte und letzte Kategorie sei noch Arnold Boecklins *Heiliger Hain*³² aus dem Jahr 1886 genannt. Der bekannte Vertreter des Deutschen Symbolismus verweigert jede historische oder geografische Kontextualisierung und tatsächlich ist hier der Hain mit seinen riesigen Bäumen Zentrum des Bildes. Die beiden weißgewandeten Gestalten, die vor einem Altar mit Flamme knien, sind nur kleine Punkte in der Natur. Der Wald als heiliger Hain selbst verkörpert hier eine Religion jenseits von Göttern, Priestern oder gar weltlichen Eindringlingen.

Conclusio

Der Wald ist in der Religionsgeschichte als Ort der unheimlichen, wilden Aspekte von Religion präsent, beginnend mit den narrativ erinnerten Menschenopfern im Dionysoskult oder bei den – aus griechisch-römischer Sicht – Barbaren des Nordens. Er ist Wohnort der Götter und trägt selbst göttliche oder dämonische Züge, verkörpert in den transzendenten Wesen, die in ihm leben. Während diese in den polytheistischen Religionen des vorchristlichen Europas als ambivalent, aber verehrungswürdig wahrgenommen werden, sieht sie das Christentum als Zeugen des Heidentums und den Wald als Rückzugsort dieser Götter und ihrer Anhänger, die es nicht zuletzt durch Rodung zu christianisieren gilt. Zugleich ist der Wald eben durch diese Zuschreibung Sphäre der religiösen Prüfung und letztlich möglicher Gottesbegegnung. Mit dem Interesse für Kultur und Religion der Vorfahren kommt der Wald aus einer neuen Perspektive in den Blick: Er ist nunmehr Ort uralter Religion, in der das *fascinans* das *tremendum* überwiegt. Diese Entwicklung der Interpretation des Waldes spiegelt sich in der Kunst wider. Während die antike Kunst den Wald zu wenigen floralen Symbolen abstrahiert, wenn sie von Satyrn, Mänaden und Dionysos erzählt, rückt er in Darstellungen des Mittelalters und der Renaissance zumindest als Wald oder Baumgruppe ins Bild, die den Heiligen oder auch die wilden Bewohner dieses Rückzugsortes des Paganen umrahmt. Mit der Romantik wird der Wald schließlich zum Sehnsuchtsort alter, ferner Religion, wie sie sogar Gelehrte wie J.G. Frazer anhand von Gemälden wieder auferstehen lassen wollen.

32 <https://de.wikipedia.org/wiki/Heiliger_Hain#/media/Datei:Arnold_B%C3%B6cklin_004.jpg> (abgerufen am 21. April 2021).