

Der Berg als Bildmetapher in der Kunst des Mittelalters

LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH

Abstract

The “rediscovery” of landscapes in the 14th Century marks one of the great innovations in western European painting. For centuries the theme of landscape was of little interest. Of course landscapes existed as scenic or narrative elements, but painters never aspired to a mimetic description of a particular landscape. However motifs of landscape do appear as signs embedded in a long formal and also literary tradition. For example, a single mountain or a single tree can function iconically by representing as an entire forest or landscape *tout court*. Often a single mountain merely signifies the locus of a narrative action, but the appearance in the picture of a mountain landscape opens a wider field of meanings. Mountains are – in Greek mythology as well as in the biblical tradition – places of the appearance of God, they are places of inspiration, of passion and of asceticism. Indeed, in some pictures a close relationship unfolds between actor and mountain. Nature gains vivid emotions and assumes an active role, which often surpasses that of humans. In these cases the mountain may suffer with the hero, may augment the sense of pride associated with victory, or may even vicariously outperform him. These different meanings of the mountain are explored through exemplars drawn mainly from medieval illuminated manuscripts.

Keywords: Buchmalerei; Berg; Gottesbegegnung; Vision; Empathie

Auf seiner ersten Italienreise schrieb Goethe, nachdem er den Brennerpass erstiegen hatte: „Die Gebirge [...] liegen vor unserm äußeren Sinn in ihrer herkömmlichen Gestalt unbeweglich da. Wir halten sie für tot, weil sie erstarrt sind, wir glauben sie untätig, weil sie ruhen.“¹ Er sei aber im Stillen überzeugt, dass sie ein geheimes, inneres Leben hätten und die Berge nicht eine beständige, immer gleiche Anziehungskraft ausübten, sondern diese sich in einem gewissen Pulsieren äußere, bald zu- oder abnehme.² Die Vorstellung, dass ein Gebirge irgendwie zu Regungen fähig sei, dass es „rufen“, „ächzen“ oder „sich rächen“ könne, ist uns auch heute nicht fremd und drängt sich selbstverständlich in besonderem Maß bei Bergunglücken und Vulkanausbrüchen auf.³ In die Natur menschenähnliche Züge zu projizieren und sie zu beseelen, ist ein kulturübergreifendes Phänomen.⁴ Die Natur als

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. Hrsg. v. Andreas Beyer u. Norbert Miller (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* 15). München, Wien 1992, S. 17. – Für die sorgfältige redaktionelle Bearbeitung des Textes sei Frau Katharina Bull M. A. von ganzem Herzen gedankt.

² Goethe (Anm. 1), S. 17f.

³ Die Regungen des Berges werden in der Bibel eindrucksvoll geschildert; so etwa Nah 1, 5; Sir 16, 19; Joh 6, 14; Ps 98, 8; dazu Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1 (1854), Sp. 1505; siehe auch Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* [...]. Bd. 3 (1733), Sp. 1234f.; Jacek Woźniakowski, *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*. Frankfurt a. M. 1987, bes. S. 71–74.

⁴ Dazu Horst Bredekamp, *Der Mensch als Mörder der Natur. Das „Iudicium Iovis“ von Paulus Nivis und die Leibmetaphorik*. In: Heimo Reinitzer (Hg.), *All Geschöpf ist Zung’ und Mund. Beiträge aus dem*

Leib, dessen Teile dem Menschen entsprechende Eigenschaften verkörpern, die Vorstellung also einer grundsätzlichen Wesensverwandtschaft zwischen Mensch und Natur, kommt ja etwa als Forderung nach einer Harmonie zwischen Mensch und Natur in manchen Lebensreform-Bewegungen zum Ausdruck.⁵ Ebenso kennt die Kunst seit der Frühneuzeit die Leibmetapher des Berges,⁶ die auch noch im 20. Jahrhundert etwa in Salvador Dalís „Dream of Venus“ eine Rolle spielt. Bei dieser auf der Weltausstellung in New York 1939 gezeigten Installation⁷ winden sich Leiber aus dem Berg, während in der literarischen Fiktion, etwa in Michael Endes „Unendlicher Geschichte“, der wandelnde Berg oder die Steinbeißer zu Menschen gewordene Berge sind.⁸

Der Mensch in und über der Natur

Sich die Natur als anthropomorphen Leib zu denken, ist ein dem Mittelalter wie unserer Zeit vertrautes Denkmuster.⁹ Gänzlich verschieden jedoch ist die Vorstellung des Verhältnisses von Mensch und Natur. Zur Verdeutlichung der so anderen, mittelalterlichen Verortung des Menschen in der Natur im Vergleich zum neuzeitlichen Verhältnis zur Natur soll der Vergleich zwischen Caspar David Friedrichs ‚Wanderer über dem Nebelmeer‘ um 1818 (Abb. 1)¹⁰ und der im ausgehenden 12. Jahrhundert entstandenen Darstellung des

Grenzbereich von Naturkunde und Theologie (Vestigia Bibliae 6). Hamburg 1984, S. 261–283, bes. S. 264–268; siehe auch Horst Bredekamp, Die Erde als Lebewesen. Kritische Berichte 9 (1981), Heft 4/5, S. 5–37. Nach mittelalterlichem Verständnis besteht zwischen Mensch und Natur eine grundsätzliche Zusammengehörigkeit: Der Mensch ist ein „Mikrokosmos“, er besteht aus den Elementen. Dazu Nadejje Laneyrie-Dagen, L'invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant. Paris 2008, S. 27–34; dazu auch Charles Lohr, Der Naturbegriff Ramon Lulls. In: Willi Erzgräber (Hg.), Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongreßakten zum Freiburger Symposion des Mediävistenverbandes. Sigmaringen 1989, S. 159–168, bes. S. 165 f.; dazu auch Carlos Barros, The Humanisation of Nature in the Middle Ages. The Medieval History Journal 4 (2001), S. 149–178, bes. S. 149–155.

⁵ Hans-Jörg Sigwart, In Corpore Salus? Entfremdung und Leiblichkeit in der Bewegung der „Lebensreform“ um 1900. In: Tilo Schabert u. Matthias Riedl (Hgg.), Die Menschen im Krieg, im Frieden mit der Natur (Eranos N. F. 13). Würzburg 2006, S. 65–95, bes. S. 83 f.; Anne Whiston Spira, „One with Nature“: Landscape, Language, Empathy, and Imagination. In: Rachael Ziady DeLue u. James Elkins (Hgg.), Landscape Theory (The Art Seminar 6). New York, London 2008, S. 43–67, bes. S. 49–63.

⁶ 1580 hat Giambologna die Verbildlichung eines unheimlichen Berges in Form eines Riesen geschaffen. Die von Francesco de Medici für den Garten der Villa Pratolino bei Florenz in Auftrag gegebene Skulptur des Kolosses Apennin zeigt eine den Riesen verkörpernde Bergformation, die sich aus dem Erdreich herausarbeitet; Abb. Charles Avery, Giambologna. The Complete Sculpture. Oxford 1987, Taf. XI.

⁷ Henri Schoenmakers, Die Bühne bin ich. Theaterarbeit und Selbstdarstellung bei Salvador Dalí. In: Lisa Puyplat u. a. (Hgg.), Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers. Würzburg 2005, S. 66–80, bes. S. 74.

⁸ Zu *Rockbiter* und *Wandering Mountain* <http://wapedia.mobi/en/Characters_of_The_Neverending_Story?t=8> (17.10.2009); sowohl bei der Figur des *Rockbiter* als auch in Giambolognas Skulptur hat ein Berg nicht nur Menschengestalt angenommen, sondern beide werden für ihre angeblich übermenschlichen Kräfte und Handlungen als Mirabilien betrachtet.

⁹ Im Menschen vereinigt sich die gesamte Schöpfung (*homo omnis creatura*); Woźniakowski (Anm. 3), S. 114.

¹⁰ Caspar David Friedrich: Der Wanderer über dem Nebelmeer. Hamburg, Kunsthalle. In: Hubertus Gaßner (Hg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Ausstellungskatalog Museum Folkwang, Essen und Hamburger Kunsthalle 2006/07. München 2006, S. 374, Abb. S. 266.

‚Leuchtenden‘ in Hildegards von Bingen ‚Liber Scivias‘ (Abb. 2)¹¹ dienen. Die jüngere Literatur, vor allem Leo KOERNER¹² und Werner BUSCH,¹³ hat Friedrichs Verhältnis zur Natur neu analysiert. Als „säkularisierte Religiosität“ bezeichnet Norbert SCHNEIDER des Künstlers Verhältnis zur Natur.¹⁴ Für Friedrich ist Gott in der Natur und – so Werner BUSCH – seine „Hingabe an die Natur“ versteht er als „Gottesdienst“,¹⁵ womit er sich mit der mittelalterlichen Gewissheit, in der Natur Gott zu erfahren, zu treffen scheint.¹⁶ Wie anders jedoch der romantische Künstler den Menschen in der Natur sieht als der Maler im Mittelalter, vermag dieses bildliche Vergleichspaar zu verdeutlichen.

In Friedrichs Bild teilt der Betrachter mit der dargestellten Rückenfigur den Blick auf die obskure, brodelnde Natur.¹⁷ Er nimmt also genau jene Stelle ein, die im mittelalterlichen Bild dem absolut Übergeordneten, dem „Leuchtenden“ eingeräumt wird. Ihm allein ist die Schau möglich, die in Friedrichs Bild der Rückenfigur zuteil wird und in der KOERNER eine Analogie zum Blick des Schöpfers sieht.¹⁸ In der mittelalterlichen Miniatur, die den Berg als abstrakte Ortsangabe in topischer Form wiedergibt, sind die Menschen diesem einverleibt, sie sind jene Bewohner, die sich allein oder zu zweit in den kleinen Öffnungen des Berges zeigen. Einzig der Blick der erleuchteten Visionärin Hildegard, die wohl mit der Figur am unteren Bildrand rechts gemeint ist, erlaubt dem Betrachter gleichsam indirekt über die Vermittlung der Seherin den Blick zu der Gestalt an der Spitze des Berges, die mit dem *Logos*, dem Schöpfer, gleichzusetzen ist.¹⁹ Dagegen ist die Position des Menschen in Friedrichs Bild eine ganz andere. Trotz seines unangenehm labilen Standes wird ihm und damit auch dem Betrachter, der im Akt des Betrachtens mit dieser Rückenfigur verschmilzt, der Blick auf die Schöpfung möglich, eine Schöpfung, die er gleichsam selbst geschaffen hat und in seiner Phantasie weiterdenkt.²⁰ Eine solche Stelle nimmt in der Miniatur einzig der Schöpfer ein. Deutlich wird an den beiden Beispielen auch, wie im mittelalterlichen Bild der Mensch dem Leib des Berges innewohnt, also selbst Teil der Natur ist, wohingegen der romantische Maler dem Betrachter die Natur als das Andere zu Füßen legt.

¹¹ ‚Liber Scivias‘ der Hildegard von Bingen, Kopie ehem. Rupertsberger Kodex. Eibingen, Abtei St. Hildegard; dazu Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Die Miniaturen im ‚Liber scivias‘ der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder. Wiesbaden 1998.

¹² Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt (Bild und Text u. Epochen der deutschen Kunst. 3: Romantik). München 1998, S. 89–109.

¹³ Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion. München 2003, S. 159–185.

¹⁴ Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei vom Spätmittelalter bis zur Romantik. Darmstadt 1999, S. 191.

¹⁵ Busch (Anm. 13), S. 160.

¹⁶ Hubert Herkommer, Buch der Schrift und Buch der Natur. Zur Spiritualität der Welterfahrung im Mittelalter mit einem Ausblick auf ihren Wandel in der Neuzeit. In: Lieselotte E. Stamm u. a. (Hgg.), *Nobile claret opus*. Festgabe für Ellen Judith Beer (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 43). Zürich 1986, S. 167–178, bes. S. 167–171.

¹⁷ Zur Rückenfigur und deren Interpretationen Akane Sugiyama, Wanderer unter dem Regenbogen. Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs. Phil. Diss. FU Berlin 2007, S. 12–16. <http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_00000005636/1_AkaneSugiyama_CDF_Dissertation_Heft_I.pdf?hosts> (15.10.2009).

¹⁸ Koerner (Anm. 12), S. 204–219.

¹⁹ Saurma-Jeltsch (Anm. 11), S. 33–41.

²⁰ Dazu Koerner (Anm. 12), S. 204.



Abb. 1: Caspar David Friedrich: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Hamburg, Kunsthalle. Um 1818. – Bildzitat nach Werner Busch, *Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion*. München 2003, S. 99, Abb. 29

Nicht nur das in Mittelalter und Neuzeit unterschiedliche Verhältnis von Mensch und Natur lässt sich in den Vergleichsbeispielen darlegen, sondern ebenso das jeweils andere Interesse an der Wiedergabe der Natur. In Friedrichs Darstellung erkennen wir ein Abbild einer Gebirgslandschaft. Zwar handelt es sich auch hier nicht um die mimetische Wiedergabe einer bestimmten Landschaft, sondern um eine Ideallandschaft, die aber aus sehr genau beobachteten Einzelstudien so zusammengefügt ist, dass uns der Blick auf eine Landschaft voller Erhabenheit gewährt wird.²¹ Demgegenüber weist die Miniatur des 12. Jahrhunderts gravierende Unterschiede auf: Dem Buchmaler geht es nicht darum, eine bestimmte Landschaft, einen konkreten Berg in seiner Eigenheit abbildend wiederzugeben.

²¹ Koerner (Anm. 12), S. 213–219; zur Landschaftskonzeption Friedrichs siehe Busch (Anm. 13), S. 46–59.

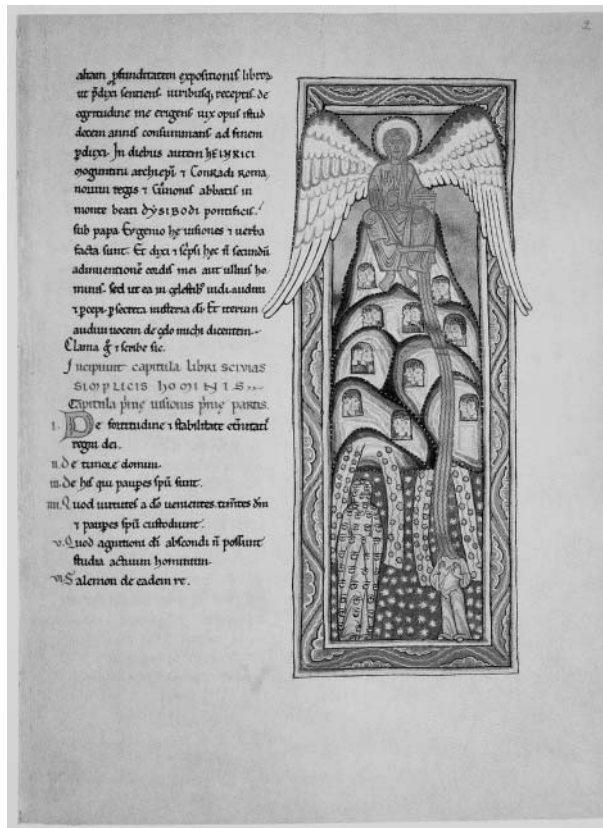


Abb. 2: Eibingen, Abtei St. Hildegard: ‚Liber Scivias‘ der Hildegard von Bingen: Der Leuchtende, Vision I, 1, Kopie ehem. Rupertsberger Kodex, fol. 2. – Eibingen, Abtei St. Hildegard

Er übernimmt im Gegenteil ein Zeichen, das über Jahrhunderte gleichbleibend aus aufgetürmten Schollen oder kleinen Berghügeln für den Berg schlechthin steht.²²

Anhand des Vergleichspaares erschließen sich die entscheidenden Unterschiede, welche mittelalterliche und frühneuzeitliche Beziehung von Mensch und Natur charakterisieren: In Hildegards Version ist der Mensch Teil des gesamten Makrokosmos, zu dem nicht allein die geschaffene Natur gehört, sondern vor allem ihr Schöpfer; dieser wohnt der geschaffenen Natur inne. Die Suche nach einer Verortung des Menschen in der Natur, nach einer räumlichen Erfahrung der Natur, die erst die Gattung der Landschaftsmalerei möglich

²² Dazu Matthias Müller, Die Landschaft als metaphorischer Ort – Landschaftsmalerei im Kontext spätmittelalterlich-frühneuzeitlicher Herrschaftsallegorese. In: Karl-Heinz Spieß (Hg.), *Landschaften im Mittelalter*. Stuttgart 2006, S. 207–235, bes. S. 207–210. Müller betont vor allem die Warnung vor der Augenlust, die zu einem Verzicht auf Landschaftsdarstellungen geführt habe.

macht²³ – und die im Bild Friedrichs wiederum in Frage gestellt wird –, ist für die mittelalterliche Malerei ohne Bedeutung. Man kann daher vereinfachend behaupten, dass die Empfindung Goethes, der Berg müsse pulsieren, für den mittelalterlichen Menschen im Sinne eines Zusammenklangs von Mensch und Natur existiert – sind es doch in Hildegards Bild letztlich die Menschen, die einen lebendigen Berg darstellen. Wenn im Mittelalter nicht von einer Erfahrung einer autonomen, vom Menschen unabhängigen Natur auszugehen ist, müssen Bergdarstellungen in der mittelalterlichen Malerei andere Wertigkeiten aufweisen.

Im Folgenden soll versucht werden, an sechs Beispielen unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge aufzuzeigen, in denen der Berg in mittelalterlichen Bildwerken vorkommen kann. Der Berg, der bloß zur Bestimmung des Ortes in einem narrativen Zusammenhang erscheint und in der Regel attributiven Charakter besitzt, wird dabei nicht weiter behandelt. Die Beispiele konzentrieren sich auf den Berg als Bedeutungsträger.

Der Berg als himmlischer und als irdischer Ort

Eine der wichtigsten Vorstellungen, welche die mittelalterliche Ikonographie bildlich umzusetzen hat, ist der Berg als Ort der Nähe zu Gott. Diese Metapher ist keineswegs auf das Christentum begrenzt, sondern ist vielen Religionen eigen: Götterberge – etwa der Olymp oder der Fuji – verbinden die Nähe zum Himmel mit einer Nähe zu den höheren Wesen, zu den Göttern oder Vorfahren.²⁴ Die Bibel kennt eine Reihe von Bergen, die diesen Zusammenhang verdeutlichen. Insbesondere der Berg Zion wird als heiliger Ort verklärt, der sowohl den Tempelhügel mit dem Grab Davids im irdischen Jerusalem als auch die himmlische Wohnstätte meinen kann.²⁵

In der Bamberger Apokalypse,²⁶ einer ottonischen Handschrift aus der Zeit um 1010 (Abb. 3), sieht der Visionär Johannes das Lamm auf dem Berg Zion, umgeben vom Gefolge Gottes gemäß dem Text der Offenbarung (Offb 14, 1–5). Der Berg besteht, wie in der Miniatur des ‚Liber Scivias‘ (Abb. 2), aus wellenförmigen, aneinander gereihten Hügelchen, die, sich nach oben verjüngend, den Eindruck eines dunklen Massivs erwecken. Ob es sich um Wolkenberge oder um Gesteinsberge handelt, bleibt in der Apokalypse-Darstellung ungewiss. Die in der Offenbarung genannten „144 000“ und der Seher bewegen sich auf verschiedenen Terrainzonen. Mit den beiden unterschiedlich grünen, übereinander gestaffelten Streifen soll angedeutet werden, dass dieser Berg von der Sphäre des Sehers in die himmlischen Höhen ragt, in denen die „144 000“ verehrend stehen, die „seinen [des Lammes] Namen und den Namen des Vaters auf ihren Stirnen geschrieben trugen“ (Offb 14, 1). Die aufeinander getürmten Schollen des Berges sind in der Miniatur der Hildegard nur minimal verändert und haben – verglichen mit der ottonischen Strenge – allenfalls

²³ Renate Fechner, *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 46). Frankfurt a. M. u. a. 1986, bes. S. 36–47, 52–57.

²⁴ Hartmut Böhme, *Berg*. In: Ralf Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. 2. Aufl. Darmstadt 2008, S. 46–61, bes. S. 51 f.

²⁵ In den Psalmen (Ps 132, 13) wird der Berg Zion als Wohnsitz des Herrn und im Hebräerbrief (Hebr 12, 22) als himmlisches Jerusalem, die Stadt des lebendigen Gottes, genannt.

²⁶ Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140; dazu Gude Suckale-Redlefsen, *Bamberger Apokalypse*. In: Josef Kirmeier u. a. (Hgg.), *Kaiser Heinrich II. 1002–1024. Begleitband zur Bayerischen Landesausstellung Bamberg 2002*. Stuttgart 2002, S. 287 f., Nr. 122.



Abb. 3: Bamberg, SB: Ms 140, fol. 34v, *Bamberger Apokalypse: Das Lamm auf dem Berge Zion. Um 1020.* – Bildarchiv Foto Marburg

eine andere Bewegtheit erhalten. Im ‚Liber Scivias‘ verbildlicht die romanische Miniatur jedoch den Berg Zion, der sowohl in der irdischen Zeit (mit dem Gottesvolk) besteht als auch in die himmlischen Gefilde ragt und – über den Zusammenhang mit der Apokalypse – den in der Offenbarung genannten ewigen Berg Gottes meint. Man kann also diese Berge in dem Sinne als bewegte und bewegende sehen, insofern ihre Bewegung eine unendliche ist, die uns in Hildegards Miniatur von den Menschen, vom Gottesvolk, bis zu dem auf dem Berg sitzenden *Logos* führt und uns in der Bamberger Apokalypse sogar darüber im Ungewissen lässt, ob und wie Erden- und Himmelsberg jeweils beschaffen sind.

Zu den göttlichen Bergen gehört auch der Berg Tabor, an dem sich die Verherrlichung Christi ereignete. An den beiden Beispielen, einer byzantinischen Miniatur aus dem 14. Jahrhundert (Abb. 4)²⁷ und dem Wandgemälde des Fra Angelico im Kloster San Marco

²⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. gr. 1242. Werke des Johannes Kantakuzenos; dazu Axinia Džurova, *Byzantinische Miniaturen. Schätze der Buchmalerei vom 4. bis zum 19. Jahrhundert*. Regensburg 2002, S. 191; John Lowden, *Theological Works of John VI Kantakouzenos*. In: Helen C. Evans (Hg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York 2004. New Haven, London 2004, S. 286 f., Nr. 171.



Abb. 4: Paris, BnF: ms. gr. 1242, fol. 92v, *Manuskript des Johannes Kantakuzenos: Verklärung Christi auf dem Berg Tabor. Um 1375. – Paris, BnF*

in Florenz (Abb. 5),²⁸ einem Werk der Frührenaissance des mittleren 15. Jahrhunderts, soll gezeigt werden, wie stereotyp die formalen Motive bleiben und wie unterschiedlich deren Bedeutungszusammenhang ist. Das steinerne, durch scharfe Abbrüche, mehrere Terrassen und schroffe, steil ansteigende Felsen charakterisierte Terrain entspricht der bereits in der Spätantike mit den Schollenbergen geprägten Formel. Diese wurde in der Kunst des byzantinischen Ostens wieder aufgenommen und wurde seit dem 13. Jahrhundert auch für westliche Landschafts- und Bergschilderung maßgeblich.²⁹ Mit dieser kargen, nur selten mit einigen Pflanzen bewachsenen, steinernen Landschaft ist keinesfalls eine reale Umgebung gemeint. Vielmehr stellt sie eine Bühne dar, die auf unterschiedliche Weise mit dem Bild-

²⁸ Magnolia Scudieri, *The frescoes by Angelico at San Marco*. Florenz 2004, S. 58 f.; John T. Spike, *Fra Angelico*. München 1997, S. 150–153, 208.

²⁹ Laneyrie-Dagen (Anm. 4), S. 80–87.

gegenstand verbunden ist. Sie mag das Irdische schlechthin meinen, das sich durch seine Kargheit vom Paradiesischen unterscheidet,³⁰ steht weit häufiger – wie etwa bei Giotto – im Dienste der kompositionellen und erzählerischen Ordnung³¹ oder verhilft – wie etwa bei Fra Angelico – dem Betrachter zur Vertiefung seiner Konzentration.³²

Die byzantinische Miniatur verbildlicht nach Matthäus 17, 6 das Erschrecken der Jünger, als die Stimme Gottes aus einer leuchtenden Wolke heraus den von Licht erfüllten Herrn als Sohn bezeichnet. In einem hellen Grau ragt der mit kleinen Pflanzen besetzte Berg als schrundiger Kegelstumpf in die Höhe. Moses und Elias, die beiden neben dem Verklärten erscheinenden alttestamentlichen Gestalten, stehen auf kühnen Felskonstruktionen. Aus der Vorder- und Rückseite des zentralen Berges, auf dem Christus steht, schwingen sich, Flügeln einer Klappbrücke gleich, die Felsen nach oben und bieten den beiden alttestamentlichen Gestalten eine luftige Plattform als Assistenzfiguren Christi. Form und Farbigkeit des Felsgebildes unterstützen den visionären Gehalt. Die lichtüberfluteten Felsformationen sollen mit ihrer gräulich-weißen Farbigkeit zeichenhaft Inhalte vermitteln und wollen in keiner Weise abbildend sein. Das feste Stehen Jesu auf dem Kegelstumpf bezieht sich auf die Menschennatur Christi, die ihn mit dem „irdischen“ Gebirge verbindet. Das Gebirge schwingt sich aber zugleich auch in die himmlische Höhe und weist in seiner visionären Ausdruckskraft auf die Gottesnatur des Verklärten hin.

Die Zugehörigkeit sowohl zur himmlischen wie auch zur irdischen Sphäre wird in Fra Angelicos Wandbild (Abb. 5) über die Form des Berges noch intensiver erfahrbar. Der Topos des byzantinischen Terrassenfelsens ist zu einem Kegelstumpf geworden, auf dem – wie auf einem Sockel – in hellem Licht der weiß überstrahlte Jesus zu sehen ist. In Vorausschau auf die ihm bevorstehende Kreuzigung hält er die Arme weit ausgestreckt. Die ihn umgebende Lichtgloriole scheint nach unten auszustrahlen und sich über den Berg nach unten zu ergießen. Jakobus, dessen Figur dem Betrachter den Einstieg in das Bild ermöglicht, hält sich die Hand vor die Augen, wird aber von Jesus direkt angeschaut. Obwohl wir aus der Tradition der Bergdarstellung wissen, dass sich auch Fra Angelico in seiner Gestaltung einer althergebrachten Formel bedient und keine abbildende Absicht verfolgt, lässt der Maler keinen Zweifel daran, dass er diesem Berg eine gegenüber der byzantinischen Darstellung markantere Existenz verleihen will. Jakobus, gleichsam ein Stellvertreter des Betrachters, greift mit seiner Rechten unmissverständlich auf die unterste Stufe des Berges und erlaubt uns so, dessen haptische Realität zu erfahren. Fra Angelico, der ein Meister der Betrachterführung ist, interpretiert mit dieser Leseanweisung Christus als Felsen, auf den sich der Betrachter stützen kann. Mit den beiden seitlich im Bild erscheinenden Gestalten, Maria und dem Gründer des Klosterordens, dem Heiligen Dominikus, wird dann die ursprünglich neutestamentliche *Historia* des Bildes dazu benützt, weitere zeitliche Perspektiven einzuführen. Über die nur als Köpfe erscheinenden alttestamentlichen Gestalten Moses und Elias wird der Betrachter vom Alten Bund zum Neuen geführt, den Chris-

³⁰ Laneyrie-Dagen (Anm. 4), S. 84 f.

³¹ In Giotto's Wandmalerei dient die Landschaft der Rhythmisierung und Akzentuierung der Figuren und der Interpretation der *Storia*; dazu Wolfram Prinz u. Iris Marzik, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*. 2 Bde. Mainz 2000. Bd. 1, S. 614.

³² Laneyrie-Dagen (Anm. 4), S. 87.

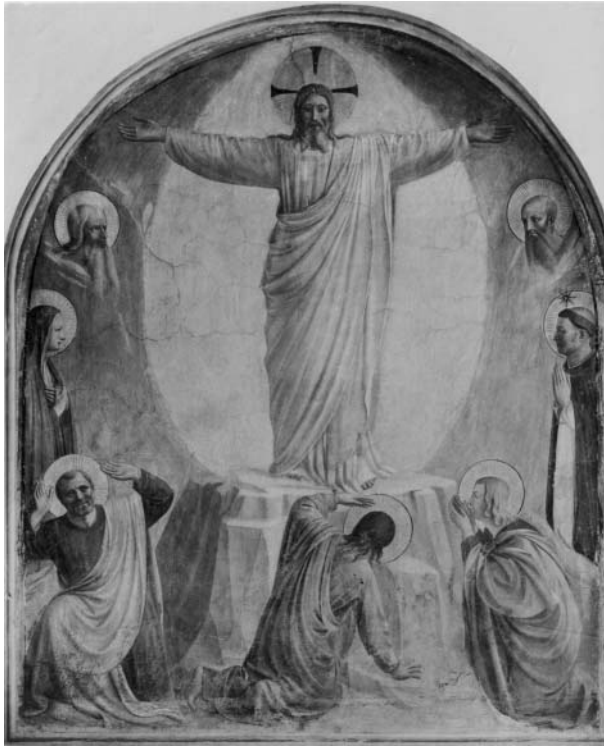


Abb. 5: Fra Angelico: *Verklärung*, Fresko. Florenz, San Marco, Zelle 6. Um 1440–44. – Bildarchiv Foto Marburg

tus und die drei Jünger vertreten. Die beiden seitlich neben dem Berg Tabor stehenden Gestalten, Maria als *Ecclesia* und Dominikus, der Ordensgründer des Klosters, in dem sich das Wandgemälde befindet, führen in die Zeit des Betrachters.

In beiden Beispielen ist der Berg nicht nur Zeichen der Erhöhung und der Heiligkeit, sondern er ist auch als ein aktiver Bildteil zu verstehen. Trotz formaler Ähnlichkeiten freilich kommt dem Berg eine jeweils unterschiedliche Bedeutung zu. Dient er in der byzantinischen Miniatur dazu, gleichsam in visionäre Höhen sehen zu lassen, so hat der Berg sich in der Frührenaissance gleichsam verfestigt und ist zu einem Versprechen geworden, auf das der Betrachter zu bauen wagen soll.

Der Berg als Möglichkeit, Gott zu begegnen

Der Aufstieg auf einen Berg als Annäherung an Gott ist ebenfalls ein biblisches Bild und am vertrautesten aus der alttestamentlichen Ikonographie.³³ In einer der berühmtesten by-

³³ Böhme (Anm. 24), S. 52.



Abb. 6: Rom, BAV: Reg. gr. 1 B, fol. 155v, Bibel des Leo: Moses empfängt das Gesetz. 1. H. 10. Jh. – Heidelberg, Renate J. Deckers-Matzko

zantinischen Handschriften, der in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Konstantinopel entstandenen Leo-Bibel,³⁴ sehen wir, wie Moses, die Abhänge eines steilen Berges erklimmend, Gottes Gesetz erhält (Abb. 6). In diesem Werk ist die Verbindung zu antiken Darstellungsgewohnheiten noch offensichtlicher als in der Miniatur der Verklärung Christi im Pariser Graecus 1242 (Abb. 4). Im Westen Europas wird es bis ins 14. Jahrhundert dauern,

³⁴ Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. gr. 1 B; dazu Thomas F. Mathews, Bible of Leo Sakellarios. In: Helen C. Evans u. William D. Wixom (Hgg.), The Glory of Byzantium. Art and culture of the middle byzantine era, A. D. 843 – 1261. Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York 1997. New York 1997, S. 88–90, Nr. 42.

bis vergleichbare Landschaftsprospekte entstehen.³⁵ Die Miniatur (Abb. 6) stellt eine dramatische Gebirgslandschaft aus sich seitlich hinter- und übereinander schiebenden, immer steiler werdenden Kulissenbergen dar. Im Vordergrund sitzt auf einem flachen Kegelstumpf – von hinten zu sehen – die Quellnymphe, die nach oben zur Hand Gottes weist. Das von den seitlich ins Bild geschobenen, steileren Bergmassiven bedrängte Volk ist von einer blauen Wolke umgeben und durch die Felskulisse von dem eigentlichen Geschehen ausgegrenzt. Auf dem sich steil nach unten senkenden Plateau links sitzt Moses und legt, in Vorbereitung zum Betreten des heiligen Berges, nach der in Exodus 3, 5 überlieferten Vorschrift seine Schuhe ab. Dahinter erheben sich drei Felsmassive, deren immer heller werdende Gipfel sich im Nebel des Himmels verlieren. Mit einem gewaltigen Schritt nach oben strebt Moses den noch grünen Abhang des Berges Sinai hinan und reckt sich zur Hand Gottes, die ihm die Gesetzestafeln überreicht (Ex 34). Das Gebirge ist Schwindel erregend steil und wird von einem indifferenten, brodelnden Nebel umgeben, wie wir ihn auch in der Darstellung Caspar David Friedrichs (Abb. 1) als Aura des Schöpfers gesehen haben. Zugleich freilich ist hier die gesamte Landschaft in eine Bewegung geraten, die das Erbeben der Erde als Ausdruck der Gottesnähe vermitteln soll. Gottes Präsenz scheint so wirksam zu werden, dass Mensch wie Landschaft gleichermaßen erschüttert werden.

Eine wesentlich nüchternere Version der Bergbesteigung und der Annäherung an Gott liefert ein Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 7), eine Illustration zu dem Werk ‚Monte Santo di Dio‘ von Antonio Bettini von Siena, das 1477 erstmals gedruckt und in der Ausgabe von 1491 mit dem Holzschnitt versehen wurde.³⁶ Der Traktat war für Benediktiner geschrieben und handelte von dem Tugendaufstieg. Um den Gottesberg zu erklimmen, ist eine Leiter mit zwölf Sprossen an ihn gelegt, deren jede mit einer Tugend beschriftet ist. Auf dem Gipfel erscheint Christus in einer von Engeln gebildeten Gloriole. Auf dem Plateau der ‚Erde‘ ist rechts neben der Leiter Christus am Kreuz zu sehen, und das Spruchband zu Füßen des Kreuzes nennt mit ‚Fede‘ die primäre Voraussetzung für einen Aufstieg. Dem die Leiter erklimmenden Kleriker werden die ‚Demut‘, zu seinen Füßen, und die ‚Hoffnung‘, im Schriftband links, sowie alle anderen Tugenden helfen, den Berg Gottes zu besteigen. Auf der linken Seite dagegen steht ein eleganter Jüngling, der die Augen – wie die Inschrift erklärt – vergeblich zum Berg hebt und um Hilfe Gottes fleht, während aus dem Untergrund ein Teufel ihn mit einem Seil nach unten zu ziehen versucht.

Die Vorstellung, die vollendete Weisheit und die Gottesschau könnten durch das Ersteigen eines Berges in der Höhe erreicht werden, ist im frühhumanistischen Werk ganz ähnlich wie in der byzantinischen Miniatur verbildlicht worden. Während aber im Holzschnitt des 15. Jahrhunderts die Einlösung eines Versprechens durch das Erklimmen des Gebirges mit Hilfe der Tugendleiter als Vorbild für jeden Gläubigen geboten wird, ist in der byzanti-

³⁵ Eine der ersten universalen Gesamtlandschaften ist bekanntlich in Ambrogio Lorenzettis Wandbild der Folgen des guten Regiments im Palazzo Pubblico in Siena in der Sala di Nove entwickelt worden; dazu Müller (Anm. 22), S. 210–214, dort ältere Literatur. Näher sind sogar Landschaften wie diejenigen Giovanni di Paolos (Abb. 9) oder Johannes der Täufer in der Wüste von Domenico Veneziano, Washington National Gallery of Art; Abb. Schneider (Anm. 14), S. 29, Abb. 17.

³⁶ Die Himmelsleiter, Holzschnitt. Florenz, Laurentius de Morgianis et Johann Petrus, 1491; dazu Christian Heck, *L'échelle céleste dans l'art du moyen âge. Une image de la quête du ciel (Idées et recherches)*. Paris 1997, S. 150 f.



Abb. 7: Paradiesesleiter, Buchholzschnitt aus: Antonio Bettini da Siena: ‚Monte Santo di Dio‘. Florenz, Laurentius de Morgianis et Johann Petrus. 1491. – Max Sander; Le livre à figures Italien. Depuis 1467 jusqu’ à 1530. Bd. 6. Mailand 1942, N. 509

nischen Miniatur die selige Vollendung nur den Auserwählten möglich, denn unermesslich und unschätzbar sind die Entfernungen, die Moses nur dank der Gnade Gottes zu überwinden vermag.

Der Berg als Ort der göttlichen Inspiration

Eine nicht minder wichtige Bedeutung erhalten die Berge als Orte der göttlichen Inspiration, an denen Gottes Atem weht. Animistische Auffassungen stehen hier neben der Vorstellung von einer Sprache des Berges, die erst dem sich ihm Ausliefernden verständlich



Abb. 8: Aachen, Domkapitel: Schatzkammer-Evangeliar, fol. 14v, Evangelistenbild. Anfang 9. Jh. – Bildarchiv Foto Marburg

wird.³⁷ Aussagen in der patristischen Literatur, etwa von Hieronymus, der fünf Jahre zurückgezogen in der Thebais lebte,³⁸ wie auch von anderen Einsiedlern, scheinen für christliche Naturvorstellungen eine wichtige Rolle zu spielen.³⁹ Die Idee eines gottgefälligen Lebens, einer Askese in den Bergen, die zur Läuterung führt, verknüpft sich überdies mit

³⁷ Der Berg als Wohnort der Götter verbindet sich mit der Vorstellung der beseelten Sprache des Berges; dazu Böhme (Anm. 24), S. 51 f.

³⁸ Woźniakowski (Anm. 3), S. 73.

³⁹ Ephraim; dazu Laurence Meiffret, L'ermite et la montagne dans l'art médiéval. XIIIe–XVIe siècles. In: Ministère de l'Éducation Nationale, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (Hg.), La montagne et ses images du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole. Actes du 116e Congrès National des Sociétés Savantes, Chambéry 1991. Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Section de Géographie Physique et Humaine. Paris 1991, S. 107–151, bes. S. 109.

der antiken Konzeption des Bergs als Ort der Inspiration für den Dichter, wie dies etwa bei Johannes auf Patmos anklingt.

Im Aachener Schatzkammer-Evangeliar (Abb. 8),⁴⁰ einer Anfang des 9. Jahrhunderts entstandenen Handschrift aus dem Umkreis Karls des Großen, werden aus der Spätantike bekannte illusionistische Landschaftsdarstellungen mit Grotten und Hügeln aufgegriffen. Vor einer blaugrünen Höhlenkulisse thronen die vier Evangelisten. Vier durch Schluchten voneinander getrennte Felsformationen bilden den Hintergrund, der sich schroff hinter ihnen erhebt. Erst am oberen Bildrand werden die vier Gebirgszüge mit dem Blick auf einen illusionistischen Himmel über einem schmalen Waldstreifen vereint. Jeder einzelne Evangelist ist nicht nur in eine eigene Gebirgslandschaft versetzt, sondern diese umschließt ihn geradezu wie eine Felsengrotte, in deren massivem Gestein auch sein Symbol zu hausen scheint. Ihre hell leuchtenden Gewänder und eine sie umstrahlende Aura lassen sie als lichterfüllte Gestalten vor dieser eher düsteren Landschaft erscheinen. Außer der gemeinsamen Verortung in der Miniatur selbst besteht unter den vier Schreibern offensichtlich kein Kontakt. Sie besetzen mit den vier einzelnen, sich auf dem Blatt zusammenfügenden Felslandschaften jeweils die Ecken des Bildfeldes. Auf diese Weise dominieren sie die vier Himmelsrichtungen und sind dennoch durch den gemeinsamen Landschaftsprospekt im Sinne der Evangelienharmonie vereint.⁴¹ Das sie umgebende Lichtfeld verbindet sie mit den im Gebirge erscheinenden Symbolen, die für die göttliche Inspiration stehen. Die mit scharfen Hell-Dunkel-Effekten, mit sich wild aufgipfelnden und übereinander schiebenden Bergmassiven gestaltete Landschaft wirkt ungemein lebendig und ist zu einem Mitakteur, wenn nicht sogar zu dem zentralen Akteur der Miniatur geworden: Sie ist der Ort der göttlichen Inspiration, von der Symbole wie Evangelisten erfüllt sind.

Das Ideal einer Askese in hochgelegenen, öden Landschaften spielt im 14. und 15. Jahrhundert bei den Bettel- und Eremitenorden, aber auch im Kontext einer zunehmenden Betonung des individuellen Frömmigkeitserlebens eine wichtige Rolle.⁴² Hier verbindet sich eine neue, vor allem von den Franziskanern propagierte Beziehung zur Natur als Ort der Begegnung mit Gottes Schöpfung mit der Kritik an den damaligen Zuständen in der Kirche, in den Städten oder an den Höfen. Natur wird als Ort der Einkehr verstanden. Man muss sich der Natur, die nicht mehr, wie etwa bei Hildegard, symbiotisch mit dem Menschen verbunden ist, zuwenden.⁴³ Ein in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenes Bildchen von Giovanni di Paolo, das den Gang des Johannes in die Wüste zeigt (Abb. 9),⁴⁴ gibt die gebirgige Einöde der frühen Asketen in einer immer noch byzantinisierenden, zugleich emotionalisierenden Weise wieder. Aus dem Stadttor marschiert der schöne Jüngling hinaus und lässt in einem steilen Anstieg die Kulturlandschaft hinter sich.

⁴⁰ Aachen, Domschatzkammer, Inv. Nr. 4; dazu Rainer Kahsnitz, Aachener Schatzkammerevangeliar. In: Matthias Puhle (Hg.), Otto der Große. Magdeburg und Europa. Ausstellungskatalog Kulturhistorisches Museum, Magdeburg 2001. 2 Bde. Mainz 2001. Bd. 2, S. 162–165, Nr. IV.2.

⁴¹ Christoph Winterer, „Das Wort Gottes, in ruhmvollem Glanz blinkend“. Kunst im Umkreis Karls des Großen. In: Michael Imhof u. Christoph Winterer, Karl der Große. Leben und Wirkung, Kunst und Architektur. Petersberg 2005, S. 76–117, bes. S. 98–100.

⁴² Meiffret (Anm. 39), S. 116 f.

⁴³ Ebd., S. 112; Schneider (Anm. 14), S. 26.

⁴⁴ Giovanni di Paolo: Johannes der Täufer geht in die Wüste. London, National Gallery, NG 5454; Schneider (Anm. 14), S. 28 f.

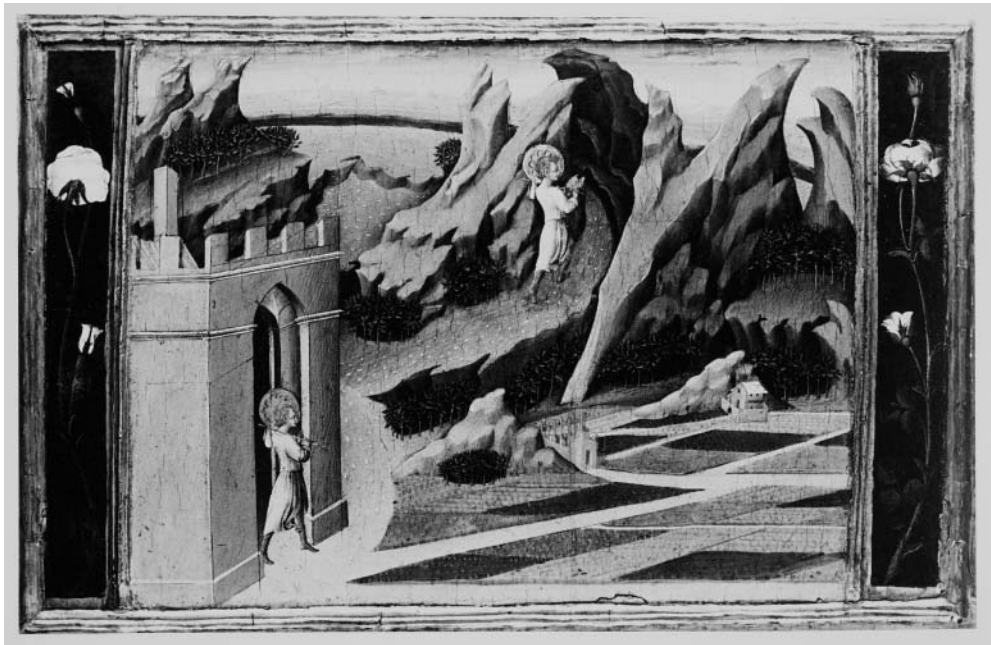


Abb. 9: Giovanni di Paolo: *Johannes der Täufer geht in die Wüste*. London, National Gallery. Um 1455. – Bildzitat nach Norbert Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt 1999, S. 28, Abb. 16

Ähnlich wie Moses am Berg Sinai strebt Johannes auf einer hell beschienenen Felsrampe in das sich in riesigen Wellen ihm entgegenreckende Gebirge.

Die Kombination von seitlich ins Bild geschobenen Kulissenbergen und der aus der Vogelperspektive zu sehenden winzigen Kulturlandschaft verherrlicht das von den Reformbewegungen angestrebte Ideal einer Läuterung durch die Natur, die sich aus der Rückkehr zur Askese der Mönchsväter und der Einsiedelei einstellen soll. In einer Ephraim dem Syrer zugeschriebenen Schrift⁴⁵ wird geschildert, wie sich die Anachoreten in den Bergen und Hügeln so eingeschlossen hätten, als seien sie von Mauern und Befestigungen umgeben. Sie seien mit den wilden Tieren umhergeirrt und hätten mit diesen zusammengelebt, sie seien wie die Vögel auf die Berggipfel geflogen und hätten sich gemeinsam mit den Tieren von Wurzeln und Kräutern ernährt. Bereits in dieser Quelle klingt das Thema eines in der Wildnis gelegenen *locus amoenus* an. Eindrucksvoll ist in diesem Sinn Giovanni di Paolo die Darstellung eines fest umschlossenen Ortes gelungen, dessen Berge sich dem bußfertigen und von der Welt sich abwendenden Johannes entgegen neigen. Der Betrachter ergänzt in seiner Imagination den nächsten Schritt des Johannes, wird dieser doch hinter den Bergen verschwinden und von ihnen gleichsam verschlungen werden, so dass er für uns verborgen und für ihn die unnütze Welt der Kulturlandschaft vergangen sein wird. In

⁴⁵ Jacques Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*. 2. Aufl. Paris 1975, S. 178 f.

der Abgeschiedenheit, so verspricht das Bild, wird Johannes jenen Ort der Einkehr finden, der ihn Gott näher bringt.

Der Berg als Ort der Passion

Als Idealfigur unter den Einsiedlern gilt im 14. und 15. Jahrhundert der heilige Hieronymus.⁴⁶ Vier Jahre hatte er sich in eine gebirgige Wüste zurückgezogen, um dort büßend über Christus zu meditieren. Er kasteite sich und schrieb in seinen Briefen: „Wenn alles andere versagte, legte ich mich zu den Füßen Jesu, benetzte sie mit meinen Tränen und wusch sie mit meinen Haaren [...] und ich schlug meine Brust ohne Unterlass bis der Herr mir Ruhe gewährte [...]. Wo immer ich ein tiefes Tal oder einen schroffen Felsen oder einen felsigen Abgrund fand, bereitete ich mir einen Platz für Gebete und Folter meines unglücklichen Fleisches.“⁴⁷ Der Aufenthalt in einer felsigen Landschaft lässt Hieronymus, insbesondere in den Darstellungen des 15. Jahrhunderts, jenes Leid erfahren, mit dem die Natur des Menschenkörpers bezwungen werden soll. Erst auf diese Weise erreicht der Heilige einen Zustand der Spiritualität, der ihn mit Christus verbindet.⁴⁸ In Hans Memlings um 1480 entstandenem Bild des heiligen Hieronymus, das sich im Kunstmuseum Basel befindet (Abb. 10),⁴⁹ kniet Hieronymus im Büßergewand – die üppig rote Kardinalsrobe liegt abgelegt am Boden um ihn herumdrapiert – auf einem felsigen Plateau vor einem Kruzifix, an dem ihm der in seiner Menschennatur leidende Christus erscheint. Um sich dessen Passion zu nähern, hat er sich mit einem Stein die Brust blutig geschlagen. Sein hell erleuchteter Leib und sein Blut verbinden ihn mit der Leiblichkeit Christi und dessen Leiden. Nicht so sehr um die Darstellung der Felsen als Orte des Leidens geht es hier Memling. Die Felsen und ihre Höhlen dienen vielmehr der Abgrenzung, schaffen einen friedlichen, paradiesischen Ort, der dem Heiligen erst die innere Schau des Gekreuzigten erlaubt. Das Licht des Sehens, das den Heiligen und seine Vision des Gekreuzigten miteinander verbindet, ist erst in dieser steinigen Einöde möglich, ein Eindruck, der durch die im Hintergrund sichtbare Höhle vertieft wird. Das Gebirge ist als Ort des persönlichen physischen Leidens zugleich auch der Ort, an dem das Leiden Christi nachempfunden werden kann und damit das Glück der Vision geschenkt wird. Bedenkt man, dass diese Hieronymus-Bilder vielfach dazu dienen sollten, den Betrachter zu einer dem Hieronymus vergleichbaren *Imitatio Christi* anzuhalten, dann wird deutlich, dass der Berg hier eine wesentlich spezifischere Bedeutung als in den bisherigen Beispielen erhalten hat: Der Heilige und der Berg sind zu gemeinsamen Akteuren geworden. Dies zeigt sich etwa in der verblüffenden Verwandtschaft zwischen der Farbe des wehrlosen Fleisches des Asketen und jener des Felsens. Durch diese Ähnlichkeit scheinen beide, obwohl sie sich ja physisch

⁴⁶ Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité. XIIIe–XVIe siècles* (Images à l'appui 2). Paris, Rome 1987, S. 117–129.

⁴⁷ Übersetzung zitiert nach Hans Belting u. Cristiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München 1994, S. 248; *Epistula XXII*, 7, 3–4; Sophronius Eusebius Hieronymus, *Epistulae I–LXX*. Hrsg. v. Isidor Hilberg (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 54). 2. erw. Aufl. Wien 1996, S. 153, Z. 13 – S. 154, Z. 4.

⁴⁸ Russo (Anm. 46), S. 238–244.

⁴⁹ Hans Memling: *Der heilige Hieronymus in der Einöde*. Basel, Kunstmuseum; dazu Belting u. Kruse (Anm. 47), S. 248.



Abb. 10: Hans Memling: *Der heilige Hieronymus in der Einöde*. Basel, Kunstmuseum. Um 1490. – Archiv des Autors

sehr verschieden anfühlen müssen, sozusagen einer gemeinsamen Zone besonderer Empfindsamkeit anzugehören.

Die in der Hieronymus-Tafel angesprochene Vorstellung von der Felswüste als einem Ort des Leidens und des Sehens spielt auch in den Illustrationen zum Gebet Christi am Ölberg eine große Rolle. Dieses Geschehen ist im Laufe der Jahrhunderte bildlich in unterschiedlichen Interpretationen wiedergegeben worden: In der einen Version als Gebet in tiefster Todesangst, dem sich die Bitte anschließt, der Kelch möge vorüber gehen, und in der anderen Version, die das Einverständnis mit der Entscheidung des Vaters betont: „Aber nicht mein Wille, sondern dein Wille soll geschehen.“ Daraufhin erscheint ein Engel (Lk 22, 43), der dem Betenden Kraft verleiht.⁵⁰

⁵⁰ Dazu Justine Thüner, Ölberg. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 3 (1971), Sp. 342–349.



Abb. 11: Meister von Wittingau: Christus am Ölberg. Prag, Národní-Galerie. Um 1380/90. – Heidelberg, Renate J. Deckers-Matzko

Im Gebet am Ölberg des Meisters von Wittingau (Abb. 11),⁵¹ eines um 1380 wirkenden böhmischen Malers, kniet Christus in einem Felsraum, der ihn von den Jüngern isoliert. Diese schlafen in einem höhlenartigen Bereich auf der rechten Seite, der von dem mit

⁵¹ Meister von Wittingau: Christus am Ölberg. Prag, Národní-Galerie; dazu Jiří Fajt, Retabellflügel mit drei weiblichen Heiligen und Christi Gebet am Ölberg. In: Jiří Fajt u. a. (Hgg.), Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437. München, Berlin 2006, S. 502–505, Nr. 168.

schrundigen Kanten geschilderten Ölberg wie von einer Kulissenwand abgegrenzt ist. Ähnlich wie Jahrzehnte später in Giovanni di Paolos Johannesbild (Abb. 9) wirkt das umschließende Gebirge bedrängend und veranschaulicht auf expressive Weise die Gemütslage des Leidenden. Christus ringt denn auch mit seiner Todesangst und erst der Engel verleiht ihm, dessen Schweiß wie Blutstropfen zur Erde gefallen sei (Lk 22, 43), die Kraft zum Selbstopfer. Vor seinen Augen steht auf dem Ölberg der Kelch, der zugleich den Kelch der Eucharistiefeyer symbolisiert. Hinter seinem Rücken nähern sich, noch teilweise durch den Fels verborgen, schon die Häscher. Die in den Bäumen aufleuchtenden Vögel und das zarte Blütenmeer zu seinen Füßen verweisen auf das versprochene Paradies. Die Funktion der Berglandschaft im Wittingauer Bild ist die einer Empathie. Die Natur scheint mitschwingen, einführend den Leidenden zu umschließen und den Betrachter Christi Not nachempfinden zu lassen. Der Berg ist ebenfalls zum Akteur geworden, der sogar trotz seiner Bedrohlichkeit mitleidiger agiert als der Verräter, der am linken äußersten Bildrand eben erst einen Fuß in die scheinbar verschlossene Sphäre des Leidens gesetzt hat. Gerade dank der geschlossenen Bergformation ist das mit diesem Übergriff dräuende Unheil besonders nachdrücklich zu erahnen.

Die Empathie des Bergs

Der empathische, mit dem Menschen leidende Berg ist nun freilich nicht allein aus der christlichen Ikonographie bekannt, sondern spielt auch in profanen Themen eine – vielleicht sogar wichtigere – Rolle. Das späte 14. und das frühe 15. Jahrhundert kennen sowohl in der italienischen als auch in der nordischen Malerei eine besonders intensiv einfühlende und mitschwingende Beziehung der Natur zu den Menschen: Tiere und Pflanzen trauern mit den Menschen, legen sich schützend um sie oder bringen ihren Stolz zum Ausdruck.⁵² Erich AUERBACH hat diese Art der Darstellungsweise als „kreatürlichen Realismus“⁵³ bezeichnet, insofern mit diesen Bildern nicht ein Abbild der Natur geschildert werde, sondern ein teilnehmender Zustand aller Akteure, unter denen die Natur selbst eine wichtige Rolle spielt.

Auf unübertreffliche Weise lässt der Miniaturist Martinus Opifex in seinen Bildern die Natur mit oder auch gegen die Menschen agieren. In seinen Illustrationen zum Trojanerkrieg aus dem mittleren 15. Jahrhundert nimmt die Natur eine jeweils unterschiedliche Wertigkeit ein. Im Zug Jasons zur Stadt Jaconites (Abb. 12)⁵⁴ reitet eine elegante Schar höfisch gekleideter Personen mit Falkner, Windspielen und Gefolge durch ein sanftes Tal auf eine Brücke zu. Die satten Bäume verdecken weitgehend die seitlich ins Bild geschobenen Anhöhen, die freilich allesamt mit Burgen besetzt sind. An den Abhängen und auf den Felsplateaus verfolgen die staunenden Zuschauer den glorreichen Zug. Die Berge und

⁵² Dazu Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, *Der Codex als Bühne*. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 58 (2009), S. 77–93.

⁵³ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 9. Aufl. Tübingen, Basel 1994, S. 236.

⁵⁴ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2773, fol. 9v; Katharina Hranitzky, *Das Bildprogramm*. In: Gude Suckale-Redlfesen u. Robert Suckale (Hgg.), *Guido de Columnis. Der Trojanische Krieg. Codex 2773 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe. Gütersloh, München 2007, S. 65–93, bes. S. 66.

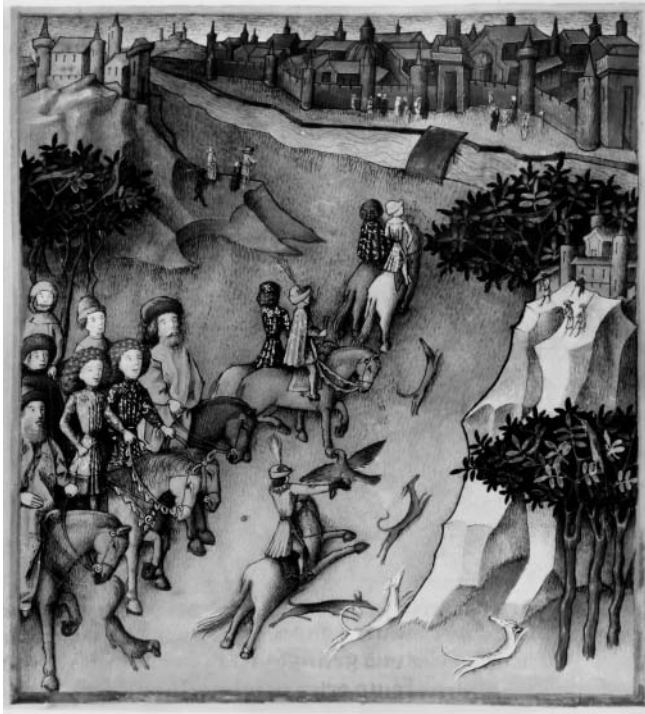


Abb. 12: Wien, ÖNB: Cod. 2773, fol. 9v, Guido de Columna: Der Trojanische Krieg: Der Zug Jasons. – Bildzitat nach Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Die Zähmung der Maßlosigkeit. Die Darstellung Medeas in der deutschen Buchmalerei. In: Annette Kämmerer u. a. (Hgg.), Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft (Heidelberger Frauenstudien 15). Heidelberg 1998, S. 107, Abb. 5



Abb. 13: Wien, ÖNB: Cod. 2773, fol. 22v, Guido de Columna: Der Trojanische Krieg: Jasons Kampf mit dem Drachen. – Archiv des Autors

die Natur insgesamt sind in dieser Miniatur zur Kulturlandschaft geworden, die in ihrer Eleganz den Glanz der höfischen Gesellschaft intensiviert.

Eine völlig andere Funktion übernimmt die Gebirgslandschaft in der Miniatur zu Jasons Kampf mit dem Drachen (Abb. 13).⁵⁵ Das Untier, das dem Text zufolge die Luft mit grässlichen Tönen erzittern lässt, sie mit glühenden Flammen erhitzt und mit der ein- und ausfahrenden Zunge ein tödliches Gift versprüht,⁵⁶ ist inmitten einer versehrten Gebirgslandschaft zu einer Art Monument geworden, das mit dieser Umgebung verschmolzen zu sein scheint. Seine aufgefächerten Flügel entsprechen den steinernen Gebirgskulissen, die sich hinter dem Rücken Jasons an die Szene heranschieben. Jasons gespannte Haltung und die zu Stein gewordene Umwelt verdeutlichen die Gefahr, in der er schwebt. Natur, Mensch und Drache sind in einem Moment der Erstarrung gezeigt, dem freilich bald der Zusammenbruch des Drachen folgen wird, hält doch Jason dem Untier die Zaubermittel Medeas entgegen. Gezeigt ist jedoch nicht dieser Moment der Erlösung, sondern derjenige der höchsten Gefahr, den die Natur mit ihren Verwerfungen, Schründen und der düsteren Farbigkeit viel eindringlicher nahebringen kann als die Posen des Helden.

Die Erfindung des belebten Berges in der Kunst

Die mit der Kunst der Renaissance befasste Forschung wurde erst vor einigen Jahren darauf aufmerksam, dass in Darstellungen unbelebter Natur aus dieser Zeit skurrile Anspielungen auf menschliche Körperteile wie in Suchbildern versteckt sein können.⁵⁷ In diesem Sinne ist in Dürers Kupferstich mit dem heiligen Hieronymus in der Wüste von 1496 (Abb. 14)⁵⁸ die Natur mitnichten schweigend dargestellt. Über dem Kopf des Heiligen scheint die Natur in Bewegung geraten zu sein. Die helle Bruchstelle an dem äußeren Felsabsturz rechts lässt sich als Profil eines nahezu kinnlosen Kopfes auf einem langen Hals lesen. Darüber scheinen drei nach links gereckte, übel gelaunte Gesichter böseartig schielend den Heiligen zu verfolgen, und auch noch im Übergang zu der verschatteten Felszone unter der Kapelle lässt sich eine Fratze erkennen.

Dürers Anliegen ist ein anderes als dasjenige des mittelalterlichen Miniaturisten des Trojanerkriegs, Martinus Opifex. Dürer war sehr bewandert in der Kunsttheorie der Frührenaissance und deren Forderung, die Natur zu beobachten. Die höchste Kunst freilich war auch ihm nicht die rein abbildende Wiedergabe der Natur, sondern wiederum die Suche nach Gemeinsamkeiten von Mensch und Natur, wie sie verborgen in den Naturphänomenen vermutet wurden.⁵⁹ Dem Miniaturisten diente die Darstellung des Gebirges als Aus-

⁵⁵ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2773, fol. 22v; dazu Katharina Hranitzky, Illustrationskonzept und Erzähltechnik. In: Suckale-Redlefsen u. Suckale (Anm. 54), S. 107–120, bes. S. 115.

⁵⁶ Dazu Guido de Columna, *Historia destructionis Troiae*. Hrsg. v. Mary E. Meek. Bloomington, London 1974, Buch 3, Z. 286–294.

⁵⁷ Karl Möseneder, Blickende Dinge. Anthropomorphes bei Albrecht Dürer. *Pantheon* 44 (1986), S. 15–23, bes. S. 21.

⁵⁸ Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus in der Wüste, Kupferstich, 1496; Rainer Schoch, Der heilige Hieronymus in der Wüste. In: Rainer Schoch u. a. (Bearbb.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltadelblätter. München u. a. 2001, S. 38–40, Nr. 6.

⁵⁹ Möseneder (Anm. 57), S. 16–20; Peter Krüger, Nachahmung, Erfindung und Konstruktion der Natur im graphischen Œuvre Albrecht Dürers. In: Erich Schneider u. Anna Spall (Bearbb.), Dürer. Die Kunst aus der Natur zu „reysse[n]“. Welt, Natur und Raum in der Druckgraphik. Holzschnitte, Kupferstiche und



Abb. 14: Albrecht Dürer: *Der heilige Hieronymus in der Wüste*, Kupferstich. 1496. – Bildzitat nach Rainer Schoch u. a. (Bearbb.), Albrecht Dürer: *Das druckgraphische Werk. Bd. 1. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*. München u. a. 2001, S. 39, Nr. 6

druck der existentiellen Not des Helden, mit dem die Natur in einem physisch-psychischen Gleichklang schwingt. Bei Dürer wird dagegen das den Heiligen umfassende Gebirge als eine Summe vom Menschen unabhängiger Kräfte gezeigt, die aber dazu neigen, sich in menschenähnlichen Formen zu verdichten.

Fast zur gleichen Zeit wie Dürer hat Leonardo mit seinen Zeichnungen zu Naturphänomenen – genannt sei der explosive Ausbruch eines Bergs⁶⁰ – die zu beobachtenden Kräf-

Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II. Ausstellungskatalog Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt und Stadtmuseum Amberg 1998. Schweinfurt 1997, S. 11–20, bes. S. 12; Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Hrsg., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. a. Darmstadt 2000, *Die Malkunst*, § 41, S. 268–271, bes. S. 268 f.

⁶⁰ Leonardo: *Explosiver Berg*. Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 12387. Auch Leonardo: *Felsschichten*. Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 12394; Abb. Pietro C. Marani, *Leonardo. Das Werk des Malers*. München 2001, S. 305–307.

te in vom Menschen unabhängigen, eigengesetzlichen Formen dargestellt. Oft wird irrtümlich angenommen, es handle sich dabei um die in ein Bild umgesetzte Vorstellung einer *natura lapsa*,⁶¹ die insbesondere in den Bergen nur hässliche Ansammlungen von zerstörten Steinen sehen wollte. Dabei war Leonardo im Gegenteil am Festhalten dynamischer Prozesse interessiert und rang letztlich – wie später Caspar David Friedrich – bereits um Einblick in den Vorgang der Schöpfung von Welt und Kunst.⁶²

Zusammenfassung

Die hier vorgebrachten wenigen Beispiele können nicht die bisher ungeschriebene Geschichte der Bedeutung von Bergen in der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit liefern. Einige Thesen jedoch scheinen sich aus dem Vorgestellten formulieren zu lassen. Erstens: Berge sind in den mittelalterlichen Darstellungen bis weit ins Spätmittelalter topische Elemente. Sie dienen der Narration, indem sie den Ort- oder Szenenwechsel bezeichnen. Nicht selten übernehmen sie attributive Aufgaben, etwa im Sinne der Erhöhung einer Figur oder einer Burg. Für diese Zwecke genügt eine Chiffre, eine Erhebung, oder etwas ausführlicher seit dem 13. Jahrhundert der byzantinische Schollenberg. Zweitens: Der Berg gewinnt in gewissen Zusammenhängen – im Hochmittelalter nahezu ausschließlich in der christlichen Ikonographie – eine metaphorische Bedeutung. Er wird zum Ort der Gottesbegegnung – etwa Moses am Berg Horeb oder am Sinai –, oder er wird zur Kulisse der Inspiration – etwa der Evangelisten –, zum Ort der Meditation, der Askese und der Passion. Drittens: Zunehmend lässt sich im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts eine einfühlsame Zusammengehörigkeit von Berg und Mensch beobachten. Der Berg grämt sich über die Niederlage des Helden, lässt dessen Leistung monumental werden oder schmiegt sich schützend um das Liebespaar. Auf diese Weise wird der Berg zum Akteur, der sogar oftmals die Figuren in seiner Wirkung übertrumpfen kann.

Die dramatisierende Einheit von Natur und Mensch, das Ineinanderfügen in einer gemeinschaftlichen Aktion, spielt in vielen Werken, die wir gemeinhin bereits der Renaissance zurechnen würden, durchaus weiter eine Rolle, war aber auch schon in der karolingischen Buchmalerei bekannt. Folglich muss es sich dabei um unterschiedliche Verwendungszusammenhänge handeln, zwischen denen nicht ohne weiteres eine kontinuierliche Entwicklung angenommen werden kann. Gleichwohl übernehmen Berge, wie alle Naturphänomene, im Zuge einer zunehmenden Emotionalisierung der bildlichen Darstellungen während des 13. Jahrhunderts eine stärkere aktive Rolle. Darin scheint sich nicht allein eine neue Innigkeit der Beziehung zwischen Mensch und Natur zu manifestieren, sondern ebenso sehr spiegelt sich darin die zunehmende Selbsterfahrung des Menschen, des Individuums, im Gegenüber zur Natur. Dürer arbeitet mit Rückprojektionen menschlicher Eigenschaften und Formen auf die Natur und nimmt – noch deutlicher als Leonardo – als Künstler den Wettstreit mit der Natur selbst auf. Leonardo schafft aus seiner Erfahrung mit den Naturstudien den explosiven „Kunstberg“, dem alle Potentialitäten der Schöpfung eingezeichnet werden. Der

⁶¹ Ruth Groh u. Dieter Groh, Kulturelle Muster und ästhetische Naturerfahrung. In: Jörg Zimmermann u. a. (Hgg.), *Ästhetik und Naturerfahrung (exempla aethetica 1)*. Stuttgart 1996, S. 27–41, bes. S. 34.

⁶² Frank Fehrenbach, Leonardo da Vinci: Auge – Natur – Geschichte. In: Jörg Zimmermann u. a. (Anm. 61), S. 161–179, bes. S. 179; dazu auch Alexander Perrig, Leonardo. *Die Anatomie der Erde*. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 25 (1980), S. 51–80, bes. S. 62–70.

Künstler hat bei Leonardo bereits jene Schöpferkraft über die Naturphänomene errungen, auf die Caspar David Friedrich (Abb. 1) mit seiner eingangs gesehenen Rückenfigur anspielt: Er wird zum Schöpfer, indem er mit seinem Pinsel die Berge neu aus dem obskuren Gebrodel des Nebels schafft.

*Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch
Universität Heidelberg
Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften
Institut für Europäische Kunstgeschichte
Seminarstr. 4
D – 69117 Heidelberg
l.saurma@zegk.uni-heidelberg.de*