



Jörg Breu: Madonna in der Halle, Aufhausen



Piero di Cosimo: Inkarnation Christi, Florenz

Sigmund Bonk

Piero di Cosimos Marienbild „Die Inkarnation Christi“

Die beiden oben abgebildeten Gemälde sind etwa gleichzeitig entstanden – in den ersten Jahren nach dem seinerzeit mit großer Sorge erwarteten Jahr 1500. Der „Weltuntergang“ war ausgeblieben, aber im selben Jahr wurde der spätere Kaiser Karl V. geboren und im Frühjahr 1501 begann der 17-jährige Martin Luther sein Studium der Freien Künste an der Universität Erfurt. 1506 fand die Grundsteinlegung der neuen St. Peterskirche in Rom statt und man machte sich erste Gedanken über die Finanzierung des Riesenbaus durch großräumige Ablass-Gewährungen. Die Zeichen stellten sich somit langsam, aber sicher auf „Sturm“, der dann im Reformationsjahr 1517 auch hereingebrochen ist.

Die Zeichen standen aber auch auf „große Kunst“! Erstaunlich viele der bedeutendsten Meister der Malerei reichten sich in diesen Jahren gewissermaßen die Hände: Leonardo, Michelangelo und Raphael in Italien; van Eyck, Bosch und Brueghel in den Niederlanden; Dürer, Cranach und Altdorfer in Deutschland – wobei auch eine große Zahl weiterer, darunter auch heute kaum noch genannte Künstler, ganz Vortreffliches geleistet hat. Darunter befinden sich der Florentiner Piero di Cosimo (um 1462-1521) und der Augsburger Jörg Breu (um 1475-1537). Die Abbildungen zeigen jeweils ein Madonnenbild der beiden Künstler, und zwar jeweils ein solches besonderer Art: Sie stellen Maria dar, wie sie von der Heilig-Geist-Taube „überschattet“ (so der biblische und damit auch dogmatisch korrekte Ausdruck, in den Gemälden aber – künstlerisch richtig! – *erleuchtet*) wird, d. h. sie beziehen sich auf den Augenblick der Menschwerdung Gottes. Beide Gemälde befinden sich an denkbar verschiedenartigen Orten: das eine im prächtigen Leonardo-Saal des weltberühmten Museums „Uffizi“ in Florenz, das andere am linken vorderen Seitenaltar der etwas abgelegenen und wenig bekannten Wallfahrtskirche „Maria Schnee“ in Aufhausen im Landkreis Regensburg.

Das Evangelium nach Lukas (vgl. Lk 1,26ff.) verzeichnet die Ankündigung des Engels Gabriels an Maria aus Nazareth: „Du wirst ein Kind empfangen, einen Sohn gebären ... Er wird groß sein und Sohn des

Höchsten genannt werden.“ Darauf erwidert Maria: „Wie soll das geschehen, da ich keinen Mann erkenne?“ Da antwortete der Engel: „Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird Dich überschatten.“ (Lk 1,35)

Das Motiv der Inkarnation durch Überschattung ist von beiden Künstlern recht unterschiedlich dargestellt worden. Piero räumt dem Symbol der Taube einen hervorgehobenen, unübersehbaren Ort zwischen dem leuchtenden Antlitz Marias und der freien Landschaft, mittig unter dem oberen Bildrand, ein. Breu hat seine Heilig-Geist-Taube in einer Öffnung im hinteren Teil eines aus klassischen (Säulen) und gotischen Bestandteilen (Rippengewölbe) etwas kurios zusammengefügt Hallenraums (einer eigenständigen Loggia) beinahe versteckt. Diese bildnerische Zurücknahme des Beschattungsmotivs mag dem Umstand geschuldet sein, dass Breus Maria ihr göttliches Kind bereits sichtbar und glücklich auf dem Schoss trägt: Der Meister wird vermutlich Vergangenes gezeigt haben wollen – oder „ewige Gegenwart“! Oder aber – es dürfte eher unwahrscheinlich sein – es unterlief ihm ein dogmatischer „Fehler“, der gegebenenfalls darin bestünde, dass der Maler den Augenblick der Menschwerdung *nicht* (wie es zutreffend gewesen wäre) in den Augenblick verlegte, in welchem Maria dem Wort Gottes – ausgesprochen durch den Engel Gabriel – ihre Zustimmung gab, sondern einen späteren, irgendwann nach der Geburt Christi anzusetzenden Zeitpunkt für die Inkarnation Gottes im Sohn Marias angenommen hat. (Der Größe des Knaben nach zu urteilen, ist dieser etwa ein Jahr alt.)

Die Maria Pieros ist ganz korrekt ohne Kind dargestellt. Die von Gott auserwählte Jungfrau legt allerdings ihre rechte Hand zart auf ihren bereits ein wenig „vorgeformten“ (gewölbten) Bauch, während ihre linke zum Gruß erhoben ist. Derjenige aber, der von Maria begrüßt wird, der Engel der Verkündigung, scheint zu fehlen – womit auch diese Darstellung etwas verstörend ist: zumindest auf den ersten Blick! Denn eine genauere Betrachtung entdeckt ihn, abbildlich, als Basrelief an dem Sockel, auf welchem Maria steht. Anstelle des Engels selbst sind hier, auf Pieros Gemälde, verschiedene Heilige zu sehen, dort, bei Jörg Breu, mehrere Putten. Auch das ist ein wenig ungewöhnlich, macht die Bilder aber auch besonders interessant.

Piero di Cosimos kurz nach 1500 entstandenes Ölbild auf Leinwand in den Uffizien misst 206 cm in der Höhe mal 172 cm in der Breite. Es ist ursprünglich für die Mariae-Verkündigungs-Basilika in Florenz „Santissima Annunziata“ geschaffen worden, einem Bau aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, der seit 1444 (unter Mitwirkung keines geringeren als Leon Battista Albertis) im Stile der Zeit erneuert und erweitert worden war. Kardinal Leopoldo de' Medici erwarb das erstaunliche Gemälde 1670. Im Jahr 1804 gelangte es dann in die Uffizien.

Piero Gemälde zeigt den Augenblick, da die zweite Person der Göttlichen Trinität in Maria von Nazareth „Fleisch annimmt“, Mensch wird – er zeigt somit den Moment der *Inkarnation*. Dieser ist ja der bedeutendste in der bisherigen Geschichte der Menschheit gewesen. Der Künstler hat diesen alles entscheidenden Augenblick jedoch nicht isoliert präsentiert, sondern mit Ereignissen verbunden, die diesem Augenblick chronologisch voraus sowie mit Personen, die diesem zeitlich nachgeordnet sind. Bei besagten *Ereignissen* handelt es sich um die Geburt Christi in Bethlehem und um die Verkündigung an die Hirten auf dem Hügel links sowie um die auf dem Hügel rechts gezeigte Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten. Bei besagten *Personen* handelt es sich um sechs Heilige, vier Männer und zwei Frauen, die stehend bzw. kniend die Gottesmutter verehren – allesamt „marianisch“ konnotierte Heilige, will besagen, Heilige, deren Leben mit demjenigen Marias verbunden gewesen ist (so bei den Aposteln Petrus und Johannes) oder in bewusster Nachfolge dazu

stand (so bei den heiligen Jungfrauen Katharina von Alexandrien und Margarete von Antiochien) oder auch von intensiver Marienverehrung geprägt gewesen ist (Filippo Benizi und Antoninus von Florenz).

Das entschieden symmetrisch konzipierte Bild zeigt in der vertikalen Mittelachse die den Hl. Geist symbolisierende Taube vor blauem Himmel, Maria auf einem Marmorsockel erhoben und ein auf einem Rasenstück liegendes aufgeschlagenes Buch. Dieser Rasen bildet den Anfang eines Talgrundes, der sich zwischen zwei aufragenden, sich gegenüber liegenden und mit palmähnlichen Bäumen bestückten Hügeln erstreckt. Wolken werden durch das Ereignis der Inkarnation verdrängt. Auf den Hügeln sind *en miniature* die drei genannten Szenen aus dem Marienleben – allesamt auch wichtige Bestandteile der Heilsgeschichte – erkennbar. Besonderes anmutig wirkt, ihrer Dramatik wegen, die „Flucht nach Ägypten“ mit Josef, Maria und dem Jesuskind beim Anstieg – bei augenscheinlich auch noch Gegenwind – in Richtung auf eine weitgehend europäisch wirkende Stadt, die jedoch „ägyptisch“ gemeint gewesen sein dürfte.



Ausschnitt aus Pierros „Incarnazione“; rechtes oberes Bilddrittel – Flucht nach Ägypten (Foto: S. Bonk)

Ein hinter dem Talgrund sichtbar werdender Horizont teilt das Bild visuell in zwei gleichgroße Hälften auf. Die Gottesmutter ist gleich weit, sowohl von den seitlichen Rändern als auch vom oberen und unteren Bildrand, entfernt lokalisiert. Ihre zentrale Lage erhält durch eine Fülle von Bildelementen zusätzliche Betonung: das Piedestal, die Anbetungsgestik der übrigen Personen, die wie Palmwedel wirkenden Bäume zu beiden Seiten, die vor Maria steil abfallenden beiden Hügel, die Taube, der Lichteinfall und der sich über ihr aufklärende Himmel bzw. die bauschigen Wolken.

Der Zeitpunkt der Inkarnation ist mit dem der Verkündigung, zeitlich gesehen, beinahe identisch. Der Engel überbringt Maria die Botschaft, diese verwundert sich zunächst, antwortet dann aber darauf überaus eindrucksvoll mit: „Siehe, ich bin die Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Wort“ (Lk 1,38). Nach dieser Zustimmung empfängt sie ihr Kind durch den Heiligen Geist. Das Einverständnis ist wichtig – wird damit doch die Freiheit und Würde des Geschöpfes gewahrt (Gott hätte zweifellos auch ohne diese Zustimmung Mensch werden können). Maria ist wahrhaft Gottesmutter und danach

auch Gottesgebäerin („theotókos“).

Nestorius, dem Patriarchen von Konstantinopel (428-431) schien diese bereits damals lang tradierte Aussage einst zu weit zu gehen: Gott – in der Leibeshöhle einer Frau!? Solchen Skrupeln trat Kyrill von Alexandrien (um 345/50-444) bald darauf kraftvoll entgegen, indem es ihm 431 während des Konzils zu Ephesus gelang, den Ehrentitel Marias einer „Gottesgebäerin“ gegen die Einwände der einflussreichen „Nestorianer“ aufrechtzuerhalten bzw. endgültig festzuschreiben. **Von der Geburt Jesu Christi in Bethlehem an ist Maria Gottesgebäerin – theotókos bzw. dei genetrix – und von der freien Zustimmung dem Engel gegenüber an ist die Leibesfrucht Mariens wahrer Mensch und wahrer Gott zugleich.**

Was so in größter zeitlicher Nähe geschehen ist und mit Blick auf die Uhr beinahe „gleichzeitig“ genannt werden könnte, Verkündigung und „Fleischwerdung“, ist doch von der Sache her durchaus auseinanderzuhalten und von den theologisch für gewöhnlich gut geschulten Künstlern der Zeit demzufolge für gewöhnlich auch deutlich verschieden dargestellt worden. Das womöglich schönste Beispiel für eine solche Unterscheidung liefert Fra Bartolomeo (auch „Bartolomeo della Porta“ genannt: 1472-1517). Dieser fromme Maler aus der florentinischen Schule – Dominikaner ist er gewesen und ein eifriger Parteigänger Savonarolas dazu – schuf 1497 eine „Annunciazione“ („Verkündigung“ – heute in der Kathedrale in Volterra: das Werk weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bekannten älteren und gleichnamigen Werk Verrocchios und Leonardos in den Uffizien auf) und 1515 eine „Incarnazione“ (heute im Louvre), welche wiederum sehr an ein weiteres älteres Werk erinnert – eben an das gleichnamige Pieros. Allerdings hat der „partielle Nachahmer“ auf die etwas phantastisch-skurril anmutende Hügellandschaft mit den „gotisch“ wirkenden Miniaturen verzichtet. Die Landschaftsszenerie ist bei Fra Bartolomeo weitgehend durch Architektur ersetzt – ganz, wie es bereits bei Jörg Breu begegnet ist. Auch mit dem in der Tat sehr dezent ausgefallenen Verweis Pieros auf den Verkündigungengel scheint der um zehn Jahre Jüngere nicht zufrieden gewesen sein. *Seine* Inkarnation enthält jedenfalls einen Verkündigungengel, der im beleuchteten oberen linken Bildritzel sogar recht augenfällig in Erscheinung tritt. Ungewöhnlich wirkt allenfalls, dass er kleiner als die Menschen und dazu fliegend vorgestellt wird.



Fra Bartolomeo: Inkarnation mit sechs Heiligen (Foto: S. Bonk)

In Bartolomeos „Verkündigung“ werden über dem Engel Gabriel sogar noch Gottvater und der HI. Geist erkennbar, dazu ein geflügelter Kinderkopf (vermutlich Jesus Christus, die zweite Person der Dreifaltigkeit, als „ewiges Wort des Vaters“, das im Begriffe ist, Fleisch anzunehmen). Um Jesu irdischen Leib mit Seele zu erschaffen, haben alle drei göttlichen Personen zusammen gewirkt; die Beschattung aber erfolgte in der Kraft des Heiligen Geistes.



Fra Bartolomeo: Verkündigung

Wie Fra Bartolomeo, so konzipierte freilich bereits Piero seine „Fleischwerdung“ als eine an die unter den Malern der italienischen Renaissance weit verbreitete „Sacra conversazione“ angelehnte meditative Personengruppe (allerdings ohne das hier sonst häufig anzutreffende Jesuskind). Gezeigt wird so etwas wie ein „stummes Gespräch“ zwischen Maria und ausgewählten Heiligen, das den Bildbetrachter einlädt, sich der Kontemplation der christlichen Heilswahrheiten anzuschließen.

Wird somit in der „Verkündigung Mariae“ von den Meistern der Renaissancemalerei das aktive Element betont, so in der „Inkarnation Christi“ das passiv-kontemplative. Wir haben in Pieros Marienbild „Die Inkarnation Christi“ ein Andachtsbild vor uns, das uns einlädt, die Meditation der Heilswahrheit durch Maria und ausgewählte Heilige selbst fortzuführen. Hauptgegenstand der Meditation ist das alles entscheidende heilsgeschichtliche Ereignis – *Verbum caro factum est* (vgl. Joh 1,14).



Piero, Inkarnation: rechte obere Bildhälfte (Foto: S. Bonk)

Zu einer alten Melodie von Melchior Vulpius (1570-1615) schrieb Maria Luise Thurmair (1912-2005) – im Kriegsjahr 1941! – den folgenden Text zu einem beliebten Pfingstlied:

„Der Geist des Herrn erfüllt das All mit Sturm und Feuersgluten;
er krönt mit Jubel Berg und Tal, er lässt die Wasser fluten.

*Ganz überströmt von Glanz und Licht
erhebt die Schöpfung ihr Gesicht,
frohlockend: halleluja!“*

Im Hinblick auf Pieros „Inkarnation Christi“ könnte man die Worte ab dem dritten Vers ein wenig umformulieren: „**Ganz überströmt von Glanz und Licht erhebt *Maria* (oder auch: *die reine Schöpfung*) ihr Gesicht, frohlockend: halleluja!**“ Mit zum Schönsten in diesem insgesamt kostbaren Meisterwerk florentinischer Renaissancemalerei „Die Inkarnation Christi“ gehört nämlich Marias lichtüberflutetes Antlitz. Die ohne Erbsünde Empfangene ist so stark mit Licht „übergossen“, dass dies zu betrachten eine wahre Freude ist! Hinzu kommt eine gewisse lichte „Rahmung“ Mariens durch blendend weiß gemalte Dinge – die Taube, die Innenseiten der Wolken und die weißen Häupter des hl. Petrus und des hl. Antonius von Florenz. Ebenfalls ein recht helles Weiß zeigt die (in der Abbildung oben nicht mehr sichtbare) aufgeschlagene Seite des Buches vor dem Piedestal.

Es ist, als würde sich die Welt um Maria herum verklären. Gott in ihr verändert sie selbst, macht sie strahlend, verändert dann aber auch das „Außen“. Der Maler zeigt, wie sich die Umgebung erhellt, wie sich die Wolken verziehen und plötzlich ein Leuchten durch die Welt geht. Einen vergleichbaren Vorgang hat Romano Guardini einmal beschrieben, „wenn etwa ein selbstsüchtiger Mensch zu lieben anfängt“: „**Um den Menschen, der Liebe hat und es mit allen gut meint, gedeiht das Lebendige. Die Blumen wachsen, die Tiere sind zutraulich. Die Kinder fühlen sich wohl. Um den selbstsüchtigen und harten hingegen verschließt sich alles, panzert sich, flieht; kann es aber nicht fliehen, dann verkümmert und verdirbt es.**“

Letztlich ist es ja die Herrlichkeit Jesu Christi, die wie ein heller Lichtschein hindurch bricht aus dem Hl. Geist, der Gottesmutter Maria und aus den Heiligen. Jesus, Gottes Sohn, „Licht vom Licht“, hat seine Gottesnatur vom Vater im Himmel. Er kann seine Menschennatur nicht anders denn aus einer reinen, „unbefleckten“ Menschennatur empfangen. Nur sie ließ sich mit der Natur Gottes zu einem Ganzen vereinigen. In der „hypostatischen Union“. Und so wie es nicht anders sein konnte, ist es auch gekommen. **Jesus Christus hat seine menschliche Natur aus Maria, der von der Erbschuld**

freien, *reinen Schöpfung* – aus Maria, die von Beginn ihres Daseins an mit der heiligmachenden Gnade beschenkt worden ist. Eben dies heißt „unbefleckte Empfängnis“: Maria eignet von Anfang an eine reine, sündelose Menschennatur. Die Überschattung durch den Hl. Geist ist anders nicht denkbar.

Exkurs

Die begeisternde Schönheit des in der Geschichte der Malerei wohl beispiellos leuchtenden Antlitzes Marias in Pieros Gemälde, darin die Herrlichkeit Jesu Christi bereits zum „Vor-schein“ gelangt ist, kann an einen bedeutenden Theologen und Heiligen gemahnen, der auch Italiener und Marienverehrer gewesen ist und im frühen 16. Jahrhundert, gerade in seinem Heimatland, in allerhöchstem Ansehen stand: Die Rede ist von dem heiligen Franziskanergeneral Bonaventura (1221-1274). Der kunstfreudige Julius II. „della Rovere“ (1443-1513) war von 1503 bis zu seinem Tode – und somit in dem Zeitraum, in welchen Pieros Werke datiert werden müssen – [Papst](#), Mäzen großen Stils und zugleich die entscheidende Größe im damaligen *sit venia verbo* „italienischen Kulturbetrieb“. Er beschäftigte unter anderen Bramante, Michelangelo und Raphael und vollzog die Grundsteinlegung des [Petersdomes](#) (am 18. April 1506). Mit diesem Bauwerk wollte er die größte und prächtigste Kirche des ganzen Erdkreises errichten. Papst Julius II. genoss eine franziskanische Erziehung und war ein Neffe des Franziskaner-Papstes [Sixtus IV.](#) (Francesco della Rovere). Er förderte alles Franziskanische im Allgemeinen und das Schriftgut und die Verehrung des hl. Bonaventura im Besonderen.

In Bonaventuras Werken eignet dem Licht, als dem Analogon des Geistes in der Welt der Körper, eine überaus bedeutende Rolle. Für die heiligen Theologen hängt das bereits am ersten Schöpfungstag entstandene Licht mit den substantiellen Formen der Dinge zusammen. Letztlich sind alle erfahrbaren Gegenstände auf ihrer substantiellen Ebene aus „Licht“ geformt, wobei Licht auch als ein Analogon des ewigen Geistes in der Sphäre endlichen Seins verstanden wird. Der Weg in die „Licht-Metaphysik“ wiederholt auf einer anderen Ebene eine grundsätzliche Bewegung des heiligen Ordensgründers Franziskus von Assisi. Dieser hatte seinen Freunden und Nachfolgern nahe gelegt, die burgähnlichen und tendenziell dunklen Klosterbauten, wie sie von den anderen Ordensgemeinschaften errichtet und verwendet worden sind, zu verlassen um hinauszuziehen in die lichte Welt der (umbrischen) Natur. Auf dem Gebiet der Metaphysik legte daraufhin Bonaventura seinen Schülern etwas Vergleichbares nahe: Sie sollten immer „Führung“ halten zum Licht des göttlichen Geistes, wie es in den Substanzen aller Dinge verborgen ist und wie es sich vor allem in der der Bibel zu erkennen gibt.



Der hl. Bonaventura, „lichtdurchflutet“ dargestellt in einem Fenster des Kölner Doms: Südseite, um 1870 (Foto: Bildarchiv)

Wer das Wort Gottes stets im Sinn behält, der wird auch dessen Verheißung nie aus den Augen verlieren: Die ewige, von Liebe getragene Seligkeit bei Gott. Die christliche Philosophie Bonaventuras will den Menschen hinführen zu Gott. Sie deutet die Welt im Licht der Offenbarung. Sie deutet sie zugleich als einen Ort, der Christen bereits einen „Vorgeschmack“ von der Seligkeit der himmlischen Welt zu geben vermag.

Der große Historiker mittelalterlicher Philosophie, Etienne Gilson, bemerkt dazu in seinem Bonaventura-Buch:

„Diesen Gedanken legt Sankt Bonaventura immer wieder in jeder nur möglichen Form dar. den treffendsten Ausdruck hierfür hat er aber gefunden, als er in seiner franziskanischen Vertraulichkeit die Aufgabe des Menschen dahin bestimmte, er solle aus seiner irdischen Verbannung eine Art Vorstadt des himmlischen Königreiches machen und hier jeden Tag schon im voraus etwas von der ewigen Seligkeit kosten: Si haec caelestia gaudia jugiter in mente teneres, de hoc exilio quoddam suburbium caelestis regni construeres, in quo illam aeternam dulcedimen quotidie spiritualiter praelibando degustares [Wenn du diese himmlischen Freuden immer im Sinne hättest, dann erbauest du dir aus dieser Verbannung eine Vorstadt des himmlischen Reiches, wo du diese ewige Süßigkeit täglich geistig im voraus kostend genössest].“

Legt es sich hier nicht nahe zu sagen: Die christliche Bilderwelt der italienischen Renaissance konstituiere selbst die schönste „Vorstadt“ des himmlischen Reiches? Und: In dieser Vorstadt ließen sich die himmlischen Freuden „vor-kostend“ schon jetzt freudig genießen? Eine Bildergalerie als Vestibül zum Himmelreich? (Warum eigentlich nicht?)



Ein Ausstellungssaal im Louvre: Darstellung aus dem 19. Jahrhundert (Foto: S. Bonk)

Es ist die Kunst der Malerei, die uns „die Leiden und Taten des Lichts“ (Goethe) in subtiler Form vor Augen führt. Und eine faszinierende Synthese stellt sich ein – oder kann sich zumindest einstellen –, sobald diese Malkunst sich die „lichten Geheimnisse“ der Heilsgeschichte zum Thema wählt und damit „himmlische Freuden“ zu erzielen sucht. Dann trifft Licht auf Licht. Und doch weisen die Inhalte und Gestalten der Gemälde Dauer auf.

In dem frühen Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ lässt Ludwig Tieck (1773-1853) seinen Rudolph Florestan sagen: „Vor allen Künsten in der Welt ergötzt mich immer die Kunst der Malerei am meisten, und ich begreife nicht, wie viele Menschen so kalt dagegen sein können. Denn was ist Poesie und Musik, die so flüchtig vorüberauschen ... Dagegen verstehen es die edlen Malerkünste, mir Sachen und Personen unmittelbar vor Augen zu stellen, mit ihren freundlichen Farben, mit aller Wirklichkeit und Lebendigkeit, so dass das Auge, der klügste und edelste Sinn des Menschen, gleich ohne Verzögerung alles auffasst und versteht. Je öfter ich die Figuren wiedersehe, je bekannter sind sie mir, ja ich kann sagen, dass sie meine Freunde werden, dass sie für mich ebenso gut leben und da sind, als die übrigen Menschen. Darum liebe ich die Maler so ungemein, denn sie sind gleichsam Schöpfer, und können schaffen und darstellen, was ihnen gelüftet.“

Der Roman „Franz Sternbald“ ist im Jahre 1798 veröffentlicht worden, „Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ des früh verstorbenen Jugendfreunds Tiecks, Wilhelm Wackenroder (1773-1798), nur ein Jahr zuvor. Hier ist von der Kunst der Malerei zu lesen, sie „stelle uns die höchste menschliche Vollendung dar“ (Kap. 13). Die „Werke herrlicher Künstler“ seien dazu da, „dass man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe und in ihnen lebe und atme. Ein köstliches Gemälde ist nicht ein Paragraph eines Lehrbuchs [Wackenroder war Jura-Student in Berlin ...], vielmehr währt bei vortrefflichen Kunstwerken der Genuss immer, ohne Aufhören, fort. Wir glauben immer tiefer in sie einzudringen, und dennoch regen sie unsre Sinne immer von neuem auf, und wir sehen keine Grenze ab, da unsere Seele sie erschöpft hätte. Es flammt in ihnen ein ewig brennendes Lebensöl, welches nie vor unsern Augen verlischt.“ Die großen Werke der Malerei – und hier insbesondere die christlich-religiösen Kunstwerke – erheben uns in eine höhere Wirklichkeit, denn „die Kunst ist über den Menschen“. „Kunstwerke passen in ihrer Art so wenig als der Gedanke an Gott in den gemeinen Fortfluss des Lebens; sie gehen über das Ordentliche und Gewöhnliche hinaus, und wir müssen uns mit vollem Herzen zu ihnen erheben, um sie in unsern, von den Nebeln der Atmosphäre allzu oft getrübbten Augen zu dem zu machen, was sie, ihrem hohen Wesen nach, sind“ (aus Kap. 15).

Wackenroder und Tieck dürften Recht damit haben: Die Meisterwerke der Malerei erheben unseren Geist aus den Nebeln der empirischen Erfahrung hinein in die reine und lichte Atmosphäre des

Geistes, die als solche unausweichlich mit dem Geist Gottes in Verbindung steht. Hier aber werden wir schließlich auf *das* geführt, wovon wir in unserem Exkurs ausgegangen sind – *die lichte Herrlichkeit Jesu Christi*.

In einem Zeitalter des Glaubensschwundes dürfen die Gläubigen ihre Hände nicht in den Schoß legen. Es geht darum Mittel und Wege zu finden, dem Zweifelnden die Wahrheit, Menschenfreundlichkeit, Lebensdienlichkeit, innere Stimmigkeit, *Wahrheit* und – in einem weiten Sinn auch – *Schönheit* des christkatholischen Glaubens nahe zu bringen. Mir scheint dafür die Verbindung von Wort und Bild trefflich geeignet zu sein. Das Bild aber muss wirklich „gut“ – und zwar in der ganzen Bedeutungsbreite dieses ebenso unscheinbaren wie kostbaren Wortes – sein.

(Ende des Exkurses)

Zurück zu Pieros Werk:

Im engen, oft wörtlichen Anschluss an die entsprechende Beschreibung im 3. Teil von Giorgio Vasaris großem Werk „Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore arentino“ (Florenz 1550) äußert sich auch Wilhelm Wackenroder in seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (Kapitel 14) ausführlich über den sonderbaren Charakter des Malers Piero die Cosimo; hier ein Ausschnitt daraus: „Manchmal, wenn er bei der Arbeit saß, und dabei zugleich etwas erzählte oder auseinandersetzte, hatte ihn seine immer für sich allein umhertummelnde Phantasie unvermerkt auf so entlegene Höhen entführt, dass er auf einmal stockte, der Zusammenhang der gegenwärtigen Dinge sich vor seinen Augen verwirrte, und er alsdann seine Rede wieder von vorn anheben musste. Menschliche Gesellschaft war ihm zuwider; am besten gefiel er sich in einer trüben Einsamkeit, wo er, in sich gekehrt, seine umherschweifenden Einbildungen verfolgte, wohin sie ihn führten. Immer war er allein in einem verschlossenen Gemach und führte eine ganz eigene Lebensart. Er nährte sich mit immer gleicher, einförmiger Speise, die er sich selber, zu jeder Zeit des Tages, da er Lust hatte, bereitete. Er litt nicht, dass sein Zimmer gereinigt ward; auch widersetzte er sich gegen das Beschneiden der Fruchtbäume und Rebstöcke in seinem Garten; denn er wollte überall die wilde, gemeine und ungesäuberte Natur sehen ...“ Auch im „Franz Sternbald“ ist von Piero die Rede.

Die Betrachtung des Marienbilds „Inkarnation Christi“ vermittelt allenfalls nur einen leichten Eindruck von der Absonderlichkeit dieses großen Künstlers, die neuerdings auch stark in Zweifel gezogen worden ist bzw. als von Vasari literarisch effektiv übertrieben erachtet wird. Piero dürfte ein guter und zuverlässiger Geschäftsmann gewesen sein, dem mächtige Florentiner Patrizierfamilien ehrenvolle Aufträge erteilt haben. Die Mär vom Reklusen wirkt in Anbetracht des großen wirtschaftlichen Erfolgs dieses Künstlers wenig glaubwürdig.

Dass er das in ihn gesteckte Vertrauen nicht enttäuschte, belegt auch „unser“ Bild, welches in der kunstwissenschaftlichen Literatur auch unter dem Namen der „Tedaldi-Inkarnation“ bekannt ist. Die alte, durch Finanz- und Bankgeschäfte zu beachtlichem Wohlstand gelangte Familie Tedaldi (auch „Pierozzo Tedaldi“) bewohnte in unmittelbarer Nähe der von dem Servitenorden betreuten Kirche Santissima Annunziata (Florenz, heute „Via di servi“) mehrere stattliche Häuser. Das Auftragsgemälde ist für die Tedaldi-Kapelle in SS. Annunziata bestimmt gewesen, die damals dem Evangelisten Johannes geweiht gewesen war.

Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, dass am linken Bildrand ein jugendlicher – und in seiner Femität vage an Leonardos Darstellungen erinnernder – Johannes Ev. zu erkennen ist; neben ihm ein in Florenz bereits damals verehrter, aber erst 1671 kanonisierter Servitenpater. Johannes war von Jesus – vom Kreuze aus – der Fürsorge seiner, Jesu, Mutter (und umgekehrt) anvertraut worden (vgl.

Joh 19, 26f.).



Joh. Evangelist und F. Benizi (Foto: S. Bonk)

Pater Filippo Benizi, der Mann mittleren Alters neben Johannes, war Florentiner und lebte von 1233 bis 1285. Er gilt als Erneuerer des stark marianisch ausgerichteten Ordens während einer großen Krise, und er war der Begründer dessen weiblichen Zweigs. Der „Ordo Servorum Mariae“ (OSM), also der *Orden der Diener Mariens*, hat als Leitmotiv seines Auftrags die Weisung, Gott und den Menschen nach dem Vorbild Mariens zu dienen. In der von Filippo Benizi überarbeiteten Ordensregel schrieb dieser: „Diener der glorreichen Jungfrau werden wir genannt, deren Trauerkleid wir tragen.“ Piero zeigt den Ordensmann dann auch in durchgängig schwarzem Habit, aber mit einer voll erblühten Lilie – Symbol der Unschuld – in seinen Händen, wie er voll Entzücken zu Maria aufschaut. In Todi ist er verstorben und nebst Florenz wird er hier auch am meisten verehrt.



Leichnam San Filippo Benizis in Todi: Santuario di S. F. Benizi (Foto: S. Bonk)

Unterhalb von Johannes und Filippo kniet die hl. Katharina von Alexandrien, ein Buch in der Hand haltend (dieses gehört, wie die ebenfalls gezeigte kleine Märtyrerpalme, zu ihren weniger bekannten ikonographischen Attributen): Sie wird aber unschwer an den Resten eines zerbrochenen Rades zu ihren Füßen erkannt. Anders als Johannes, der – wie sein Gegenüber Petrus – den Bildbetrachter anblickt, sieht auch Katharina mit einem innigen Blick zur Heiligen Jungfrau hin. Katharina lebte der Legende nach um das Jahr 300 in Alexandrien und erlitt als geweihte Jungfrau, die den heidnischen Göttern nicht opfern wollte, den Tod durch „rädern“. Sie gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Heiligen, sowohl zu den vier *Virgines capitales* als auch zu den vierzehn *Nothelfern*. Die Virgines stehen, theologisch-spirituell besehen, in enger Gemeinschaft mit ihrem Vorbild Maria.



Piero die Cosimo, Inkarnation Christi; im Vordergrund kniend: die beiden hl. Jungfrauen (Foto: S. Bonk)

Dasselbe ist von der weiteren jungen Heiligen und Virgo, die Katharina beinahe spiegelbildlich gegenüber gestellt worden ist, zu sagen: von der hl. Margarete von Antiochien. Auch sie genießt eine sehr lange und weit verbreitete Verehrung als Jungfrau und Märtyrerin. Sie war eine Zeitgenossin von Katharina gewesen und wird im Bild an dem kleinen Kreuz in ihren Händen erkennbar. Die hl. Margarete ist die Schutzpatronin der Bauern, aber auch der Jungfrauen, Ammen und Gebärenden.

Mit der Nennung und kurzen Charakterisierung der verbleibenden beiden älteren männlichen Heiligen am rechten Bildrand kann unsere Bildbetrachtung und -erklärung nun zügig abgeschlossen werden. Petrus, dessen safrangelbes Gewand einen starken (komplementären) Kontrast zum grünen Umhang der hl. Margarete bildet, trägt Buch und Schlüssel in der linken Hand, während seine rechte – ganz wie bei seinem Gegenüber Johannes, auf Maria gerichtet ist. Die Weise, auf welche Petrus uns anblickt, geht zu Herzen.

Ähnlich eindrucksvoll ist der von Devotion erfüllte Blick des hl. Antoninus Pierozzi von Florenz (1389-1459) auf die Himmelskönigin. Antoninus ist damals noch nicht heilig gesprochen gewesen, weswegen sein Haupt auch nicht mit einer kreisförmigen Gloriole, sondern lediglich mit einigen konzentrisch angeordneten goldenen Strichen verziert ist. Die Kanonisation erfolgte runde zwei Jahrzehnte nach der Entstehung des Bildes, im Jahre 1523. Antoninus war Dominikaner und von daher Maria besonders verbunden (Stichwort: Übergabe des Rosenkranzes an den hl. Dominikus). Er ist auch Erzbischof von Florenz gewesen sowie Verfasser mehrerer umfangreicher Bücher, darunter einer *Summa theologica moralis*. Die Liebe und das dauernde Angedenken seiner Florentiner erwarb er sich aber durch seinen ebenso energischen wie selbstlosen Einsatz bei zwei Katastrophen, welche die Stadt 1448 und 1453 heimgesucht hatten – eine Pestepidemie und ein Erdbeben. Mit der Stifterfamilie Tedaldi war er verwandt. Seit 1. Januar 1970 wird er im römischen Generalkalender (Calendarium Romanum Generale) nicht mehr verzeichnet.

Der Verehrungsgestus aller sechs Heiligen will dem Betrachter erläutern: Von allen Menschen und Geschöpfen ist Maria Gott am nächsten gekommen – auf sie sollen auch wir blicken, an ihr sollen auch wir unser Leben orientieren. Auf den froh machenden Umstand, dass wir sie als allzeit reine Jungfrau und Gottesmutter auch *verehren* dürfen und von ihr auch Hilfe erwarten dürfen, verweist vor allem der Rosenkranz in den Händen der hl. Margarete.

Wenn wir das Werk Pieros abschließend noch einmal im Ganzen und gleichsam aus der Ferne betrachten, so zeigt sich, wie sich alles – selbst die Natur (Wolken, Berge und Bäume) – vor dem in der vertikalen Achse Dargestellten verneigt: vor der jungfräulichen Gottesmutter in der Mitte, der Geisttaube oben und dem in Marmor gearbeiteten Engel sowie der Heiligen Schrift unten. Es ist hier der weltgeschichtlich ganz singuläre Augenblick dargestellt, da „das Licht aus der Höhe“ Maria durchstrahlt hat. Piero hat in seiner ungewöhnlichen Darstellung etwas sehr Mutiges getan – er hat die hl. Jungfrau herausgeholt aus ihrer „Kammer“ und mitten hinein in die freie Natur gestellt. Und er hat dem Ereignis der Inkarnation beredte Zeugen beigelegt: Die ausgewählten Heiligen bezeugen das Wunder, welches Maria zunächst selbst nicht begreifen kann: Die Herabkunft des Heiligen Geistes und die Überschwemmung in der Kraft des Allerhöchsten bei gänzlicher Unversehrtheit ihrer Jungfräulichkeit. Gott konnte gar nicht anders als durch ein Wunder Mensch werden – als er es aber geworden war, da war er wahrer Gott *und wahrer Mensch* zugleich, da unterwarf er sich als Mensch auch den Gesetzen der Natur – einer Natur, die dennoch vor ihm, dem schöpferischen Logos, tief erschauert.

„Ecce ancilla domini“: Die Magd, ja die Sklavin des Herren, wenn wir auf das Wort im griechischen Urtext achten, gibt sich voll und ganz hin und opfert sich in dieser Hingabe auch zur Gänze auf. Die schmerz erfüllten Blicke der Zeugen weisen (zunächst einmal) auf die Schmerzen Mariens hin. Die Auserwählte Gottes wird, was einer oberflächlichen Betrachtung als paradoxal erscheinen muss, ganz besonders heftig leiden müssen. Und dies schon von Anfang an, worauf Pieros Miniaturen mit den Themen der Geburt in einem Stall und der Flucht nach Ägypten sehr sprechend verweisen. Infolge ihrer Zustimmung wird Maria sowohl dem Leiden ihres Sohnes als auch seinem Erlösungswerk beigelegt. Der Gottessohn in ihr nimmt ihr Blut an und er wird *dieses* Blut vergießen zur Erlösung der Welt. Der Augenblick der Fleischwerdung Jesu Christi weist bereits hin auf den Augenblick des Todes am Kreuz. (Die Hl. Margarete trägt zum Zeichen dafür ein Kreuz in ihren Händen.) Hinter den Leiden Marias ahnt man die ihres göttlichen Kindes.

Dem sich seinen ersten Empfinden überlassenden Betrachter des Pieroschen Werks ist es, als würde dieses Bild ein heftiger Schmerz durchzittern, ein Schmerz, der die Leiden Marias und Jesu in sich vereint. Dieser heftige Schmerz musste und muss noch immer sein, damals wie heute - gerade auch vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Corona-Krise - ist er doch ewiger Bestandteil einer jeden echten „metanoia“, Wende, Umkehr, Bekehrung. Aber er ist – damals wie heute – auch der Anfang des wahren Heils für *den* Menschen, der dieses wirklich sucht. Dieser darf sich, in der Nachfolge Marias, nicht scheuen, ebenfalls zu sagen: „Siehe, ich bin eine Magd / ein Knecht des Herren, mir geschehe nach seinem Wort“. Dieses Wort ist schrecklich und herrlich zugleich – ganz so wie auch Piero di Cosimos Meisterwerk „Die Inkarnation Christi“.