

Martin Kirves

**Fra Filippo Lippis *Anbetung im Wald***  
**- Die Realität am Grunde der Imagination -**

**Erschienen 2020 auf ART-Dok**

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-69380

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6938>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006938>

---

**Fra Filippo Lippis *Anbetung im Wald***  
**– Die Realität am Grunde der Imagination –**

– Martin Kirves –

## I. Visuelle Pilgerschaft

Betritt der Besucher im Palazzo Medici Riccardi in Florenz die gegen 1460 ausgestattete Hauskapelle, findet er sich in einem Bildraum wieder (Abb. 1). Er wird zum Teilnehmer einer die Wände umlaufenden monumentalen Darstellung des Zuges der Heiligen drei Könige. Der Betrachter bewegt sich mit dem immensen Tross durch den Raum und gelangt schließlich in der Altarnische nicht zum erwarteten Stall der Geburt, sondern in den Wald, wo Maria das ihr zu Füßen liegende Christuskind anbetet (Abb. 2). Auf den Seitenwänden der Nische haben sich Engel versammelt, die am Bildrand anbetend niederknien. In diese Schar der Engel reiht sich der hinzutretende Betrachter ein, um seinerseits andächtig zu schauen. Die Geräusche des vielfigurigen Zuges sind verstummt und stattdessen himmlische Choräle der im Bildmittelgrund singenden Engel zu hören.



Abb. 1 Benozzo Gozzoli, *Zug der Heiligen drei Könige*, 1459-1461

Auf diese Weise leitet das Monumentalfresko Benozzo Gozzolis zu Filippo Lippis *Anbetung im Walde* über. Auch wenn das Gemälde Lippis in sich vollständig ist, steht es somit dennoch in einem größeren Bildzusammenhang. Der enge Bezug der Gemälde zueinander wiederholt sich auf der Ebene der ornamentalen Architektur: Der rekonstruierte Bilderrahmen reproduziert auf verfeinerte Weise die Architektur im Kleinen, wodurch abermals Raumkorrespondenzen geschaffen werden.<sup>1</sup> Zugleich hebt der Goldrahmen das hochformatige 129 x 118 cm messende Gemälde als etwas Eigenständiges hervor, was mit der Funktion des Bildes einhergeht: Sind die Fresken Gozzolis Wandschmuck der Kapelle, ist Lippis Gemälde das Altarbild und als solches Kulminationspunkt des Sakralraums. Trotz dieser Ausrichtung bildet die Kapelle einen Zusammenhang an wechselseitigen Verweisen. Sie ist ein konzeptionell aufeinander abgestimmtes Gesamtensemble, das, wie der kurz zuvor durch

<sup>1</sup> Zur symbolischen Dimension der Architektur und der Bodenmusterung, auf die hier nicht eigens eingegangen werden kann, siehe: Costanza Riva, *La Cavalcata dei Magi di Benozzo Gozzoli. Storia, ermetismo e antiche simbologie. Palazzo Medici Riccardi-Firenze*, Florenz 2017, S. 87-108.

Michelozzo errichtete Palast, von Cosimo de' Medici initiiert worden ist, der den Ruhm der Medici begründete.



Abb. 2 Kapelle des Palazzo Medici Riccardi, ausgestattet 1459-1461

Daher ist das Herauslösen von Lippis Bild aus diesem Zusammenhang umso einschneidender. Das Original befindet sich heute nämlich nicht in der Medici-Kapelle, sondern in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 3). Dank der historischen freien Kopie kann der ursprüngliche Verweiszusammenhang aber wieder erfahren werden, der das Anfertigen der Kopie geradewegs erzwungen hat, da die Verweise ansonsten in eine Leerstelle einmünden, was wiederum zur Entleerung der Verweise selbst führt.<sup>2</sup> Dies verdeutlicht umso mehr den mit der musealen Isolierung des Gemäldes

einhergehenden Verlust, der im Fall von Lippis Gemälde aufgrund der Gesamtkonzeption der Medici-Kapelle besonders hoch ist, sich aber insbesondere für die Sakralkunst verallgemeinern lässt.

Innerhalb des angestammten Verweiszusammenhangs steht das Sakralbild in einem Wechselverhältnis mit anderen Werken, die gemeinsam mit der Architektur ein Gesamtensemble bilden. Das Wechselverhältnis ist ein Verhältnis der wechselseitigen Auslegung. Es handelt sich – in philosophische Terminologie gefasst – um ein hermeneutisches Verhältnis, innerhalb dessen der Gehalt der einzelnen Werke durch die Verweisstruktur des Ensembles präzisiert, intensiviert und erweitert wird. Im Museum hingegen ist das isolierte Werk einzig etwas Für-sich-Seiendes. Freilich stellt auch das Museum einen Verweiszusammenhang her; dieser fügt jedoch Isoliertes neben Isoliertes, was in kunsthistorischer Hinsicht durchaus erkenntnisträchtig ist, den ursprünglichen Verweiszusammenhang aber nicht zu ersetzen vermag. Damit geht im Fall sakraler Kunst

<sup>2</sup> Die freie Kopie ist um 1475/1500 gemalt worden und wird der Werkstatt des Pseudo-Pier Francesco Fiorentino zugeschrieben. Zur Kopie und zur Wanderungsgeschichte von Lippis Bild siehe: Beatrice Paolozzi Strozzi: „L'Adorazione del Bambino della bottega di Filippo Lippi“, in: Benozzo Gozzoli. *La Capella dei Magi*, hrsg. v. Christina Acidini Luchinat, Mailand 1993, S. 29-32.

zudem eine Profanisierung einher, die den sakralen Gehalt per se beschneidet. Das Museum ist als Museum eben kein Sakralbau und das dort präsentierte Altargemälde damit ein ausgestellttes Bild, selbst wenn es sich um einen „Tempel der Musen“ handelt.



Abb. 3 Fra Filippo Lippi, *Anbetung im Wald*, um 1459

Inwiefern also, so ist zunächst zu fragen, bereitet das Fresko Gozzolis die Betrachtung des Altarbildes vor. Zunächst führt es vor Augen, dass eine schier die ganze Welt durchmessende Reise angetreten werden muss, um dasjenige zu sehen, was das Altarbild zeigt. In diesem

Sinne begibt sich auch der Betrachter auf eine zum Altar führende Pilgerreise.<sup>3</sup> Um ihn zunächst beim Zug der Könige verweilen zu lassen, führt die Gesamtbewegung von der Altarnische fort, umkreist in Leserichtung den Raum und mündet auf der gegenüberliegenden Seite szenisch auch nicht unmittelbar in den Altarraum ein. Der Zug hält inne und führt über Serpentinaufsteigend in den Bildhintergrund. Auf der gegenüberliegenden Wand kommt der sich immer noch fortsetzende Zug über ebensolche Serpentinaufsteigend aus dem Hintergrund ins Bild. Dies verdeutlicht umso mehr die weltdurchmessende Länge des Weges und damit zugleich, dass das Ziel des Zuges bis in den letzten Winkel der Welt hineinwirkt, weshalb die Pilgergesellschaft potenziell die gesamte Menschheit umfasst.



Abb. 4 Benozzo Gozzoli, *Selbstporträt innerhalb des Zuges der Heiligen drei Könige*

Indem der Zug aus dem Hintergrund kommt, in den hinein er wieder entschwinden wird, ist die vielfigurige, auf jedem Wandabschnitt von einem König dominierte Szene nicht allein Präludium der Betrachtung des Altarbildes, sondern will zugleich um seiner selbst willen beschaut werden, nicht zuletzt, da die Mitglieder der Familie Medici in den Zug eingereiht und – wie der Künstler selbst – in

Binnenporträts dargestellt sind (Abb. 4).<sup>4</sup> Der damals etwa elfjährige Lorenzo de' Medici, der als Potentat später den Beinamen „der Prächtige“ erhalten wird, ist der den Medici bereits jetzt voranreitende und dabei den Betrachter anblickende König *Caspar*, während *Balthasar* Piero und *Melchior* Cosimo de' Medici ist (Abb. 5).<sup>5</sup> Die Identifizierung mit den Königen erfolgte aber nicht allein bildlich. Die Medici gehörten der Bruderschaft der Heiligen Drei Könige an, die jährlich, am 6. Januar zu Epiphania, einen von den Medici angeführten Dreikönigsumzug mit etwa 200 Reitern durchführte, der am Medici-Palast vorbeizog.<sup>6</sup> Die

<sup>3</sup> Megan Holmes bezeichnet die Betrachtung der Kapelle als ein „contemplative journey“ (Megan Holmes, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, New Haven u.a. 1999, S. 180) und Constanza Riva zeigt anhand der Sonnensymbolik auf, dass Gozzolis Fresko die Darstellung einer vom Orient zum Okzident führenden mystisch-initiatorischen Reise ist (Riva, S. 177-257).

<sup>4</sup> Ein Aufschlüsselungsversuch der dargestellten Medici findet sich in: Franco Cardini, *I re Magi de Benozzo a Palazzo Medici*, Florenz 2001, S. 37-51.

<sup>5</sup> Vgl. dazu: Christina Acidini Luchinat: „Il viaggio dei Magi“, in: *Luchinat*, S. 39-41. Die Autorin bietet auch ein Schema mit sämtlichen den Königen zugeordneten Symbolebenen.

<sup>6</sup> Cardini, S. 35-36.

Kapelle diente folglich nicht allein der privaten Andacht; es ist ein hochrepräsentativer Raum, der zugleich Ort offizieller Empfänge war.



Abb. 5 Benozzo Gozzoli, *Zug der Heiligen drei Könige*, Lorenzo de' Medici als *Caspar*

Folgt der Betrachter dem Zug der Könige, ist dieser, indem er die Szenerie in den Bildhintergrund hinein verlässt, noch weit davon entfernt, angekommen zu sein. Auf den anschließenden, die Altarnische flankierenden Wandstücken sind, als nächste Stufe der Annäherung, die Hirten zu sehen (Abb. 21). Sie stehen bereits ganz nahe am Ziel, was durch Ochs

und Esel verdeutlicht wird, die – so sieht es die Ikonografie vor – unmittelbar an der Krippe stehen.<sup>7</sup> Hier ist allerdings ein äußerst irritierender Umstand zu beobachten: Ochse und Hirte schauen nicht – wie es passend wäre – zum Altarbild, sondern in die andere Richtung. Hat sich Benozzo Gozzoli hier etwa geirrt und die Wandfelder verwechselt? Aber auch auf der gegenüberliegenden Seite blickt der Hirte im Bildvordergrund in dieselbe Richtung, hier jedoch zum Altar. Gerade die ‚falsche‘ Blickrichtung stellt – wie sich noch erweisen wird – ein Schlüssel zum Verständnis des Bildzusammenhangs dar.

Folgen auf die Könige und die Pilgerschar die Hirten, so auf diese die anbetend Christus schauende Schar der Engel. Gozzolis Fresko leistet – so können wir zusammenfassend festhalten – eine Vorperspektivierung des Altarbildes, die verdeutlicht, dass das dort Dargestellte nicht unmittelbar gegeben ist, sondern erst durch eine Pilgerreise, die mehrere Stufen der Annäherung durchläuft, geschaut wird.

<sup>7</sup> Ochs und Esel gehören bereits seit dem 4. Jh. zur Geburtsdarstellung. Sie beziehen sich typologisch auf Jesajas 1,3: „Der Ochse kennt seinen Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn; Israel aber hat keine Erkenntnis, mein Volk hat keine Einsicht.“



Abb. 6 Fra Angelico und Fra Filippo Lippi, *Anbetung der Heiligen drei Könige*, um 1440/1455

## II. Der lichte Grund der Dunkelheit

Nun ist, was auf dem Altarbild geschaut wird, aber nicht das, was der Betrachter erwartet. Der Zug der Könige, die Hirten, Ochs und Esel: alles verweist auf den Stall Bethlehems, so wie es Lippi selbst bereits dargestellt hatte (Abb. 6). Das von Fra Angelico begonnene und von Lippi wohl unlängst vor seinem Auftrag für die Medici-Kapelle vollendetete Bild zeigt den Stall als ganz zentrales Motiv.<sup>8</sup> Eigens auf ein Steinplateau gesetzt, bestimmt das raumgreifende gemauerte Gebäude den Bildmittelgrund. Es schließt an die Ruinen eines Palastes an, der verfallenen Residenz König Davids. Stall und Palastruine stehen in einem typologischen

<sup>8</sup> Das um 1440 von Fra Angelico angefangene und gegen 1455 von Fra Filippo Lippi vollendete Gemälde (Durchmesser 137 cm) befindet sich in der National Gallery of Art in Washington D.C. Vgl. dazu: J. Russell Sale: „Birds of a Feather: The Medici 'Adoration' Tondo in Washington”, in: *The Burlington Magazine*, Band 149, Nummer 1246, *Art in Italy* (Jan. 2007), S. 4-13.

Verhältnis zueinander. Sie folgen dem Typus-Antitypus-Schema, bei dem sich, auf die jeweiligen Entsprechungen bezogen, das Alte im Neuen Testament erfüllt. Der Stall ist der neue ‚Palast‘ und vor dieser Residenz thront Christus auf Marias Schoß, um die Herrscher der Welt zu segnen.

Von beiden Seiten strömt mit den Königen schier die ganze Welt herbei, um dem Heiland zu huldigen. Das für die aufkommende Renaissance kennzeichnende Tondo unterstreicht durch seine Kreisform den universellen Charakter der Szenerie und verstärkt zugleich die zentrale Stellung des Stalls als neuen Palast. Lippi hatte also selbst die Anbetung der Könige als vielfigurige Szenerie dargestellt und die zur Ikonographie des Sujets gehörende Bedeutung, dass der Stall an die Stelle des Palastes Davids tritt, mit zum zentralen Bildthema entwickelt, welches Schule machen sollte. Während Domenico Venezianos früheres gegen 1440 entstandenes Tondo der *Anbetung der Heiligen drei Könige* (Abb. 7) keinerlei Bezug zum Palast herstellt, zeigen die ebenfalls als Tondo ausgeführten Darstellungen desselben Themas von Lippis Schüler Sandro Botticelli und von Domenico Ghirlandaio fantastische Ineinssetzungen von Palast und Stall (Abb. 8, 9).<sup>9</sup>



Abb. 7 Domenico Veneziano, *Anbetung der Heiligen drei Könige*, um 1440

---

<sup>9</sup> Das gegen 1470/75 gemalte Bild (Durchmesser 131 cm) Sandro Botticellis befindet sich in der National Gallery London. Domenico Ghirlandaio hat sein Gemälde (Durchmesser 171 cm) 1487 geschaffen. Es ist in den Uffizien in Florenz.



Abb. 8 Sandro Botticelli, *Anbetung der Heiligen drei Könige*, um 1470/75



Abb. 9 Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Heiligen drei Könige*, 1487

Der noch nicht am Ziel angelangte Zug der Könige in der Medici-Kapelle müsste also – Lippis früherem Gemälde entsprechend – zu einem derartigen Stall gelangen.<sup>10</sup> Stattdessen findet sich der dem Zug der Könige folgende Betrachter jedoch in der Tiefe eines Waldes wieder. Im Gegensatz zur weitläufigen, alle Bildgründe durchmessenden Landschaft von Gozzolis Fresko sind die Bildgründe hier zusammengezogen. Der auf felsigem Grund wachsende Wald erstreckt sich über die obere Bildgrenze hinaus. Es ist – im Gegensatz zur entschärften historischen Kopie – kein Himmel sichtbar, nur der dunkle Wald. Mag er uns heute auch so erscheinen, war der Wald keineswegs ein idyllischer Ort, sondern eine der Wüste vergleichbare Wildnis.<sup>11</sup> Noch im 17. Jahrhundert stellen Johann und Raphael Sadeler in ihren umfangreichen Einsiedler-Bildfolgen den Wald als nordisches Gegenstück zur Wüste dar.<sup>12</sup> Der Gang in den Wald entspricht dem Gang in die Wüste. Der Wald, einmal tief in ihn hineingeraten, ist ein lebensfeindliches, auswegloses Labyrinth, ein unheimlicher Ort dämonischer Versuchungen, wie es die Sadeler beim Heiligen Zenon vor Augen führen (Abb.

<sup>10</sup> Auf eben diese Erwartungshaltung verweist auch Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life And Work with a Complete Catalogue*, London 1993, S. 224.

<sup>11</sup> In seinen *Etymologien* (um 630) hebt Isidor von Sevilla hervor, dass die Dichter den Wald zu Recht als ‚silva‘ (Holz) bezeichneten, da es sich um jenen Stoff handele, aus dem die Wälder bestünden, wobei ‚Stoff‘ auf den als ‚materia‘ übersetzten ‚hyle‘-Begriff zurückverweise, der das noch Ungeformte darstelle. Siehe dazu: Schnyder, Mireille: „Der Wald in der höfischen Literatur: Raum und Mythos des Erzählens“, in: *Das Mittelalter* 13,2 (2008), 122–135, hier S. 123.

<sup>12</sup> Zu den Einsiedler-Bildfolgen der Sadeler hat der Autor eine eigene weiterführende Abhandlung verfasst: Martin Kirves: „Die Einsiedelei als topischer Ort. Johan und Raphael Sadeliers Eremiten-Darstellungen“, in: *Orte der Imagination - Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, hrsg. v. Elke Koch u. Heike Schlie, Paderborn 2016, S. 325-355.

10). Der hungernde, vom Weg abgekommene Eremit wird von einem Dämon in engelsgleicher Jünglingsgestalt getäuscht, der ihm Brot und Wasser zu reichen und einen Ausweg aus den Tiefen des Waldes zu weisen scheint.



Abb. 10 Johann und Raphael Sadeler nach Maarten de Vos, *Der heilige Zenon*, 1600

in absteigender Richtung bis in den unmittelbaren Bildvordergrund verlängernde Felsen und auf der anderen Seite – parallel dazu – der hinabfließende Bach. Für den Betrachterblick ist der gangartige Spalt in der Bildmitte der einzig mögliche Ausweg, der jedoch einer der dunkelsten Bereiche im Bild ist und ebenfalls vor allem eine Abwärtsbewegung beschreibt.

Lippi führt den Wald als etwas Unentrinnbares vor, das wie ein Abgrund immer weiter in die Tiefe führt. Der Abgrund und mit ihm die Welt verliert sich jedoch nicht im Dunkel: auf seinem Grunde liegt das strahlende Christuskind. Am dunkelsten Ort offenbart sich das Licht der Welt. Gottvater und der Heilige Geist sind in die Dunkelheit der Welt eingebrochen und die pfeilförmigen flammenden Strahlen der Gnade reichen hinab bis auf den Grund des Abgrundes, wo der menschgewordene Gott in seiner nackten Kindlichkeit liegt, die Lippi deutlich herausstellt. Der Babyspeck der Neugeborenen ist mit den typischen Wülsten an Handgelenken und Füßen klar zu erkennen und seine Menschlichkeit nicht zuletzt ausgestellt, indem Marias transparenter Schleier zwar seine Beine, nicht aber seine Blöße bedeckt.

Auf eine für die Renaissance richtungsgebende Weise stellt Lippi ganz die menschlich-kindliche Natur des Christuskindes dar. Beim Vergleich mit der bereits 1199 entstandenen Madonna des Presbyter Martinus tritt die gewandelte Darstellung besonders deutlich zu Tage

Die Waldeinsamkeit ermöglicht also mitnichten ein Einsseins mit der Natur, sondern ist etwas Unheimliches und Gefährliches, wie dies noch in der Grimmschen Märchensammlung bei Rotkäppchen oder Hänsel und Gretel der Fall ist. Dieser Charakter des Waldes findet sich auch auf Lippis Bild. Der Wald ist ausweglos und die Bildbezüge führen von oben nach unten in die Tiefe des Waldes hinein: Links der sich

(Abb. 11). Das Christuskind ist hier kein kindliches Kind, sondern folgt dem Topos des *puer senex*, des ‚greisen Kindes‘.<sup>13</sup> Damit ist gemeint, dass dieses Kind bereits über eine dem hohen – biblischen – Alter entsprechende Weisheit verfügt, die freilich wiederum nur eine schwache Metapher für seine tatsächliche göttliche Weisheit ist. Die mit weit geöffneten Augen geschaute Erkenntnis des Christuskindes ist auf den Sinn seiner Passion und damit den Sinn des göttlichen Heilsplans bezogen, eine Erkenntnis, an der auch Maria mit ihrem gebannten Blick teilhat. Dementsprechend lautet die Inschrift des Throns „in gremio matris fvlget sapientia patris“ / „Im Schoß der Mutter strahlt die Weisheit des Vaters“.



Abb. 11 Madonna des Presbyters Martinus (Sedes sapientiae), 1199

Bei der Madonna des Presbyter Martinus ist die göttliche Natur des Christuskindes, soweit dies innerhalb der kindlichen Gestalt möglich ist, herausgestellt worden. Demgegenüber erscheint Christus bei Lippi ganz als menschliches Kind. Dabei wird seine göttliche Natur aber keineswegs verborgen, sondern auf eine neue, für die Renaissance charakteristische Weise hervorgetrieben. Die üppige, fein ziselierte Lockenpracht ist nicht das Haar eines Neugeborenen, fügt sich aber – ganz natürlich – in die Proportionen seines Antlitzes ein. Die mandelförmig geschnittenen Augen, die zarten Augenbrauen, die Stupsnase und die fein geschwungenen Lippen sind von höchster Harmonie, was durch die mit der Madonna des Presbyter Martinus vergleichbare *en face* Darstellung, also die direkte Ausrichtung des Antlitzes auf den Betrachter, besonders hervorgehoben wird. Hier steht kein menschliches Kind, sondern das Ideal des Kindes – sein fleischgewordenes Urbild – vor Augen. So wie der Mensch nach dem Urbild Gottvaters geschaffen

worden ist, tritt nun der Vater selbst durch seinen Sohn als menschgewordenes Urbild in die Schöpfung. Die vordergründig rein menschliche Darstellung des Christuskindes verdeckt also keineswegs seine göttliche Natur, sondern führt vor Augen, dass Gott *ganz* Mensch geworden

<sup>13</sup> siehe dazu: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern - München 1954, S. 108-115.

ist. Und die Menschwerdung Gottes, das Eingehen in seine eigene Schöpfung ist ein transzendentes Ereignis von kosmischer Dimension, wie es die Gottvater umgebenden himmlischen Sphären veranschaulichen. Sein Gewand ist der den Kosmos umfassende purpurne Weltenmantel. Der Kosmos ist die dem Chaos entgegenstehende göttliche Ordnung und der Urheber dieser Ordnung, Gottvater, bricht mit dem Heiligen Geist in die nach dem Sündenfall abgründig gewordene Welt ein, um ihr mit Christus ein neues Fundament zu geben. Am dunklen chaotisch-wilden Ort, der für die gefallene Welt als solche einsteht, wird Gott in seinem eigenen Sohn selbst zum Menschen. Es ist die größtmögliche Gnadengabe Gottes, in der Er sich selbst, um die Welt zu erlösen, als Mensch der Welt schenkt und sich damit zugleich ganz ihrer Dunkelheit ausliefert. Der Gnadenwirkung entsprechend ergießen sich von den zum Segen ausgebreiteten Armen Gottvaters und den gespreizten Flügeln des Heiligen Geistes flammend-pfeilförmige Strahlen der Gnade, deren Wirkung auch die Erde durchdringt, so dass goldene Flammen um das Christuskind aus dem Boden züngeln. Der Ungrund des Abgrundes wird zur neuen Paradieslandschaft. Um Christus und Maria herum ist der felsige Boden kreisförmig aufgebrochen und es entfaltet sich eine üppig aufblühende Vegetation.

### **III. Marianische Dimensionen**

Der Kreis des neuen Grundes umfasst auch Maria. Ihr Gewand breitet sich vor Christus flächenförmig aus, ihre grazile Anbetungsgeste paraphrasierend und zugleich das Kind freigebend, wobei ihr transparenter Schleier noch über seinen Beinen liegt. Jesus ist auch ihr Sohn und nur durch Maria und ihre Einwilligung ist Gott Mensch geworden. Der Erzengel Gabriel verkündete ihr die Geburt. „Da sagte Maria: Ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe, wie du es gesagt hast“ (Lk, 1,38). Ihr Ja-Wort zu Gott hat Evas Ja-Wort zur Schlange aufgehoben, da ihr Ja-Wort die aus der Erbsünde herausführende erlösende Menschwerdung Gottes ermöglicht hat. In diesem Sinne ist Maria die neue Eva, wie es bereits der Gruß des Erzengels auf geheimnisvolle Weise verkündet. Das ‚AVE‘ des ‚AVE MARIA‘ lautet – als Anagramm gelesen – ‚EVA‘. Durch ihr ‚Ja‘ ist Maria zur *Theotókos*, zur Gottesgebälerin geworden. Dazu hat Gott Maria von der Korruption der Erbsünde ausgenommen und die Auserwählte wie eine neue, noch unbefleckte Eva geschaffen, was abermals die anagrammatische Umstellung der Buchstaben von Gabriels Gruß beinhaltet. ‚AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM‘, liest sich dann als ‚INVENTA SUM

DEIPARA ERGO IMMACULATA'. ‚Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir‘, lautet: ‚Geschaffen bin ich als Gottesgebäerin, also unbefleckt.‘<sup>14</sup>

Das Jesuskind ist Fleisch von ihrem Fleische. Das unter dem Schleier hervortretende Haar entspricht Christus' Lockenpracht, ihre Augen sind von demselben Hellbraun. Marias Antlitz ist so ebenmäßig wie dasjenige des Kindes, wobei ihre Gesichtszüge auf weibliche Weise noch feiner geschnitten und von höchster Schönheit sind. Als Auserwählte und makellos Geschaffene neue Eva eignet Maria ebenfalls eine freilich bereits im Rahmen des Geschöpflichen situierte Urbildlichkeit. Sie ist das Urbild der Jungfrau und der Mutter zugleich, aber auch die höchste Form menschlicher Schönheit.

Als Geschöpf Gottes ist der Mensch seinerseits Abbild des Urbildes, wobei das Urbild durch das Abbild hindurch auch im Abbild präsent ist. Die Abbildlichkeit ist durch den Sündenfall jedoch auf grundlegende Weise korrumpiert, so dass das Abbild dem Urbild gegenüber opak geworden ist. Dank des unermesslichen Gnadenaktes Gottes, die Menschwerdung des Urbildes innerhalb der korrumpierten Welt, vermag der gefallene Mensch durch die Nachfolge Christi wieder an seine eigene, ihn tragende Urbildlichkeit anzuschließen. Auch dies ist der Sinn der Worte des Heilands: ‚Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden [...]‘ (Joh 10,9). Und Maria ist bereits gerettet. Sie hat ihre Abbildlichkeit von der geschöpflichen Seite her ganz in die Urbildlichkeit eingefügt, die durch sie selbst in Jesus Christus Geschöpf geworden ist. Hat Christus dieses Einfügen auf ganz grundlegende Weise neu eröffnet, indem von ihm her die vom Sündenfall herrührende Opazität des Urbildes wieder transparent wird, ist dieses Einfügen innerirdisch durch Maria mit ermöglicht und zugleich von ihr realisiert worden. Das vollends realisierte Aufgehen in der Urbildlichkeit ist das Geheimnis ihrer menschlichen und zugleich göttlichen Schönheit, die Fra Filippo Lippi mit allen Mitteln seiner Kunst veranschaulicht.

Damit erfolgt keine Apologie der äußerlichen Schönheit. Das durch die Nachfolge Jesu Christi ermöglichte Einfügen der eigenen Abbildlichkeit in die Urbildlichkeit führt keineswegs stets zu körperlicher Schönheit. Das an die Taufe geknüpfte, stets prozessual bleibende Einfügen ist eine innere Wandlung, die vom eigenen Innersten, der im Abbild präsenten Urbildlichkeit, nach außen auf die dem Urbild nachgeschaffene Seele wirkt und die Ausformung des Leibes nicht betreffen muss, auch wenn das Urbild in den Zügen der Heiligen stets präsent wird. Dies liegt darin begründet, dass der Körper mehr ist als eine bloße Behausung der Seele, was sich im Begriff des Leibes ausdrückt, der weit mehr umfasst als derjenige des Körpers, nämlich selbst lebendig beseelt zu sein. Auch wenn der Leib dem innerweltlichen Verfall preisgegeben ist und nicht wie der innere Mensch mit Gottes Hilfe

---

<sup>14</sup> Prof. Peter Stephan sei für diesen Hinweis herzlich gedankt.

vom Menschen selbst in derselben Weise verwandelt werden kann, ist auch der Leib nach dem Urbild Gottes geformt, so dass im vollkommenen, alle Dimensionen der Abbildlichkeit umfassenden Einfügen des Abbildes in das Urbild, auch die Leiblichkeit eine urbildliche Qualität gewinnt, die im Mensch gewordenen Urbild, Jesus Christus, auf vollkommene Weise innerweltlich realisiert worden ist.

Als auserwähltes, makellos geschaffenes Wesen, das auch von sich aus sündenfrei ist, ist Maria vollkommen, was ein gänzlich Aufgehen der eigenen Abbildlichkeit in der Urbildlichkeit beinhaltet, so dass bei Maria *innere* und *äußere* Form zusammenfallen *müssen*, ihre innerliche mit ihrer äußerlichen Schönheit identisch *ist*. Daher ist Maria *leiblich* in den Himmel entrückt worden. Sie erhält keinen wie auch immer gearteten neuen, sondern bewahrt ihren eigenen als solchen bereits vollkommenen Leib, mit dem sie den Sohn Gottes und in ihm Gott selbst als Mensch aus Fleisch und Blut geboren hat, was uns mit Filippo Lippi zu einer weiteren marianischen Dimension führt.

Die Abbruchkante, welche die paradiesische Lichtung umläuft, beschreibt die Form eines Kapellenraums, dessen Apsis nicht wie beim tatsächlichen Kirchenbau nur eine architektonische Analogie zum Kosmos dargestellt, sondern vom göttlichen Kosmos selbst gebildet wird, aus dessen Zentrum Gottvater und der Heilige Geist in der Welt präsent werden, um mit Jesus Christus die Fülle der Gnade auszuschütten. Die innerhalb des natürlichen Sakralraums das Kind anbetende Maria ist von einer grazil-feinen und doch monumentalen Gestalt. Aufgerichtet würde sie das ganze Bild durchmessen und auch kniend reicht sie vom Boden bis zur himmlischen Erscheinung. Der sie zierende Heiligenschein berührt beinahe den Heiligen Geist und überschneidet die Gloriole Gottvaters. Während der von Gottvater ausgehende Gnadenfluss Himmel und Erde miteinander verbindet, verbindet Maria – in umgekehrter Richtung – die Erde mit dem Himmel. Ihr Leib ist der Tempel, in dem sich das Wunder der Menschwerdung Gottes vollzieht. Daher ist Maria zugleich Ecclesia. Sie ist die Kirche, in der Christus auch nach seinem Tod durch die Wandlung der Hostie stets aufs Neue real präsent wird und sich in der Konsumtion mit dem Gläubigen vereint. Entsprechend verweisen die im Bild hinter Maria aufgeschichteten, bereits behauenen Steine auf den materiellen Kirchenbau.

Obwohl Maria anbetend dem Christuskind zugewandt ist, ist also auch sie in mehrfacher Hinsicht eine Protagonistin des Bildes, nicht nur als neue Eva und Gottesgebäerin, sondern auch als Mittlerin zur himmlischen Sphäre. Sie ist die Auserwählte und damit Ecclesia, was wörtlich ‚die Herausgerufene‘ bedeutet; sie verbindet – so führt es Lippi vor Augen – den irdischen mit dem transzendenten Bereich. Die segnende Hand Gottvaters ruht unmittelbar über ihr und seine vom Haar ausgehende, sich über die Schulter und den Arm fortsetzende

Konturlinie verlängert sich in die Rückenkontur Marias hinein, wodurch Maria und Gottvater ebenso miteinander verbunden werden wie Maria durch den Schleier mit Christus. Und der unter dem Segensgestus Gottvaters schwebende Heilige Geist hat seinen Flügel – wie Gottvater die Hand – ebenfalls über Maria ausgebreitet. All diese Bezüge nehmen Maria in das innertrinitarische Verhältnis mit hinein, in das sie leiblich eingehen wird, um nach ihrem



Abb. 12 Michael Pacher, *Marienkrönung* des Grieser Altars, um 1475

Tod als Himmelskönigin gekrönt zu werden, wie es die Schnitzaltäre des weiter fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts so häufig veranschaulichen. Als Beispiel sei hier der Mittelschrein des um 1475 entstandenen Altars Michael Pachers in der Alten Pfarrkirche zu Gries gezeigt (Abb. 12).<sup>15</sup> Gottvater und Christus holen Maria in ihre Mitte, um sie zu krönen, während der Heilige Geist über ihr schwebt. Dieses Hineingenommen-Sein in die Trinität veranschaulicht Lippi bereits im Rahmen der

Geburtsszene. Daher ist der räumlich materiell ausgreifende Heiligenschein Marias – bis auf

den Kreuznimbus – von derselben intensiven Dichte wie die Heiligenscheine von Gottvater und Christus, während diejenigen des Johannesknabens und des Mönchs auf der Maria gegenüberliegenden Seite einen durchscheinenden Charakter aufweisen.

Marias Mantel, die größte zusammenhängende Farbfläche im Bild, ist auf der hier gezeigten Reproduktion von einem verblassten, auf dem Original jedoch strahlenden Azurblau, das sich auf den in der Dunkelheit der Welt nicht sichtbaren göttlichen Himmel bezieht und Maria schon hier als Himmelskönigin ausweist. Daher ist ihr Untergewand von demselben Blau wie der göttliche Kosmos und ganz von der goldenen Gnade durchwirkt. Als ihrerseits

<sup>15</sup> Der szenische Aufbau wandelt den Schrein in einen perspektivischen Bühnenraum (Lukas Madersbacher, *Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen*, Bozen 2015, S. 82).

himmlische Ecclesia holt sie den Himmel auf Erden, um, Christus fortwährend in sich gebärend, zum Himmelreich zu führen. Die Ecclesia kann daher keine ‚Kirche auf dem Weg‘, sondern nur der Weg selbst sein.

Indem Maria aber zugleich ganz und gar Mensch ist, steht sie für den Menschen als solchen ein, um derentwillen sich das göttliche Erlösungswerk vollzieht, das sich bereits gänzlich in Maria vollendet hat. Ist Jesus Christus menschengewordener Gott, ist Maria der durch ihn vergöttlichte Mensch. Daher ist sie das höchste Vorbild für jeden Gläubigen, während Maria ihrerseits die große mütterliche Fürbitterin auch für die in der Dunkelheit der Welt verlorensten Seelen ist.

#### **IV. Die Finsternis der Gnadenzeit**

Durch die Geburt seines Sohnes verwirft Gottvater die gefallene Schöpfung nicht, sondern bejaht das Göttliche an ihr und bestätigt, dass der Mensch als Krone der Schöpfung ein Geschöpf Gottes ist. Wie bereits beobachtet, bricht der felsige Grund auf und die gnadendurchwirkte Erde wandelt sich in einen neuen Paradiesgarten, welcher sich unter dem Kopf des Kindes zu einer Art Kissen aufwölbt, so dass der Heiligenschein dahinter verschwindet und sich mit der Erde vermählt. Doch entsprechend dem Johanneswort, „Und das Licht leuchtet in der Finsternis und die Finsternis hat es nicht erfasst“ (Joh. 1,5), wandelt sich nicht die Erde als solche in ein Paradies, sondern nur der marianische Raum der Ecclesia. Das Licht der Welt strahlt zwar in die Welt hinaus, ganz so, wie das Christkind bei Lippi aus eigener Kraft zu leuchten scheint, doch die Welt bleibt dunkel wie das Innere des finsternen Waldes. Verwandelt die Geburt die abgründige Welt in einen neuen Paradiesgarten, wodurch der Wald von einer lebensfeindlichen Wüste zur heimeligen Idylle wird, so ist das Idyll nur von kurzer Dauer. Die Welt als solche bleibt *sub gratia* ebenso dunkel wie *sub lege*; die Zeit der Gnade bringt zwar das Licht der Welt, doch die unter der Zeit des Gesetzes waltende Dunkelheit hat es nicht erfasst, so dass die Finsternis fortwährt.

Betrachten wir den neuen Paradiesgarten genauer, sehen wir zwei für die Reinheit und Schönheit Marias einstehende Lilien, die eine wächst unmittelbar am Bildvordergrund dem Betrachter entgegen, die andere am linken Rand aus felsigem Grund hervor als Zeichen dafür, dass Maria trotz der gefallenen Welt existiert. Neben diesen Lilien finden sich mit den Nelken und den Hundsröschen aber einzig auf die Passion Christi anspielende Blumen.<sup>16</sup> Zudem sitzt

---

<sup>16</sup> Zur Identifizierung der Blumen siehe: Anja Brug, *Fra Filippo Lippi. Maria das Kind verehrend - Anbetung im Walde* (= Der Berliner Kunstbrief), Berlin - München 2001, S. 8.

auf dem Holzstumpf vor Christus und Maria als weiteres Passionssymbol und beide miteinander verbindendes Bildelement der sich von den Samen zwischen den Dornen ernährende Stieglitz. Und auch das blutrote, Maria mit Gottvater verbindende Untergewand verweist auf die Passion. Erst durch den Opfertod am Kreuz wird das Erlösungswerk vollendet. Als Zeichen dafür steht am strömenden Bach rechts im Bild ein Pelikan, der in christlicher Adaption des antiken Tierfabelbuchs *Physiologos* für den Opfertod Christi einsteht, indem der Pelikan mit dem Schnabel eine Wunde in die Brust schlägt, um mit dem austretenden Blut seine Kinder zu nähren. Der Fluss ist durch den Johannesknaben eine Allusion auf den Jordan und die von Christus dort inaugurierte Taufe, durch den Kranich und die Passionsvorboten zugleich aber auch auf den Fluss des wahren Lebens, der mit Jesus Christus die dunkle Welt durchfließt. Diese Welt ist auch nach Christus' erlösendem Opfertod so dunkel wie nach dem Sündenfall, da die Ursünde, selbst an die Stelle Gottes treten zu wollen, mit dem Hinmorden Gottes noch verschärft wurde, so dass sich beim Tod Christi der Himmel der gefallenen Welt verdunkelt hat und die Erde zum Abgrund aufgerissen ist. Mit dem Opfertod hat sich keineswegs eine instantane Allerlösung eines jeden vollzogen, vielmehr sind die Menschen noch weit tiefer in den Abgrund der Sünde gestürzt. Durch den Opfertod ist aber in dem von Lippi veranschaulichten Abgrund nicht bloß nichtige Dunkelheit, in ihm erstrahlt das erlösende Licht. Dort ist der Ur-Raum der Ecclesia, die den Himmel in den Abgrund der Welt hineinholt.

## **V. Im Dunkeln sehen**

Sind wir als Betrachter dem Zug der Könige gefolgt, fanden wir uns nicht der historischen Heilsgeschichte entsprechend am Stall in Betlehem ein, sondern wurden von Lippi in die abgründige Waldeinsamkeit hineingeführt. Welchen Status aber hat das Dargestellte, das doch ganz offensichtlich nicht den Schilderungen der Evangelien entspricht?

Die Szenerie geht auf eine Vision der Heiligen Brigitta von Schweden zurück, die ihr 1372, ein Jahr vor ihrem Tod, auf der Pilgerreise ins Heilige Land in Bethlehem zuteilwurde:

Als ich an des Herrn Krippe zu Bethlehem war, sah ich eine Jungfrau; dieselbe war gesegneten Leibes, mit einem weißen Mantel und einem feinen Rocke bekleidet, durch welchen hindurch ich von außen ihr jungfräuliches Fleisch deutlich sah. Ihr Leib war voll und sehr stark, denn sie war im Begriffe, niederzukommen. [...] Nun zog die Jungfrau die Schuhe von ihren Füßen ab, that den weißen Mantel ab, mit dem sie bedeckt war, entfernte den Schleier von ihrem Haupte, legte diese Gegenstände neben sich nieder und blieb nur im

Unterkleid; ihre überaus schönen, wie goldenen Haare hingen ausgebreitet über ihre Schultern hinab. [...] Die Jungfrau [beugte] mit großer Ehrfurcht die Knie und begab sich ins Gebet; dabei hatte sie den Rücken an die Krippe gelehnt, das Gesicht aber gen Morgen nach dem Himmel aufgehoben. [...] Als sie nun so im Gebete war, sah ich das in ihrem Schoße ruhende Kind sich bewegen, und in einem Augenblicke, in einem Nu hatte sie ihren Sohn geboren, von welchem ein so großes, unaussprechliches Licht und Glanz ausging, daß die Sonne damit keinen Vergleich aushielt [...]. Es erfolgte auch die Art des Gebärens so jäh und so plötzlich, daß ich weder bemerken, noch unterscheiden konnte, wie es zuing, oder mit welchem Körperteile sie gebar; vielmehr sah ich sogleich das glorreiche Kind nackt und ganz leuchtend am Boden liegen. Sein Fleisch war ganz frei von jeglichem Makel und jeder Unreinlichkeit [...]. Und alsbald zog sich der Leib der Jungfrau, welcher vor der Geburt sehr voll war, zusammen, und es erschien nun ihr Körper von wunderbarer Schönheit und gar zart. Sobald die Jungfrau bemerkte, daß sie geboren habe, beugte sie sogleich das Haupt, legte die Hände zusammen, betete mit großer Ehrbarkeit und voll Ehrfurcht den Knaben an, und sprach zu diesem: Willkommen, mein Gott, mein Herr und mein Sohn!<sup>17</sup>

Die Vision schildert die Geburt nicht in einem freistehenden Stall, sondern in einer Höhle, wie sie um Bethlehem herum vielfach als Stall gebraucht wurden. Neben den bildrelevanten Einzelheiten, wie der Farbe von Marias Mantel und ihre gelösten, über die Schultern fallenden, langen, goldenen Haare, ist die Vision der bereits 1391 heiliggesprochenen Birgitta deshalb für die bildliche Darstellung der Geburt so bahnbrechend gewesen, weil sie der Geburt Christi eine dem Geschehen angemessene Form verliehen hat. Gehen die Berichte der Evangelien nicht näher auf den eigentlichen Geburtsvorgang ein, füllt die Vision der Birgitta diese Leerstelle aus. In den nicht zitierten Passagen erwähnt sie gar die Nachgeburt und die Nabelschnur. Sie geht auf die biologischen Umstände der Geburt ein, um hervorzuheben, dass Marias Leib dennoch gänzlich unversehrt geblieben ist. In ihrer visionären Konkretion der Geburt des Heilandes erkennt und bestätigt sie die Jungfrauengeburt.

Mit dem Bekanntwerden ihrer Vision wurde das von der Heiligen Birgitta Geschaute Gegenstand der bildenden Kunst, wie es uns in der mit einer Tafel des 1426 entstandenen sogenannten *Englandfahrer-Altars* Meister Franckes vor Augen steht (Abb. 13).<sup>18</sup> Der Vision entsprechend erfolgt die Geburt in einer als Stall fungierenden Höhle. Maria trägt weiß und hat gelöstes, lang hinabfließendes goldenes Haar. Das entscheidende Moment, wodurch sich die der Heiligen Birgitta folgenden Geburtsdarstellungen von den vorhergegangenen

---

<sup>17</sup> Ludwig Clarus (Hrsg.): *Leben und Offenbarungen der heiligen Brigitta*, 3. Band (= Sammlung der vorzüglichsten mystischen Schriften aller katholischer Völker, 12. Band), Regensburg 1856, S. 281-283 (7. Buch, XXI. Kap.).

<sup>18</sup> Die Tafel (99 x 89 cm) befindet sich in der Hamburger Kunsthalle. Zur Entstehung der Geburtsdarstellung gemäß der Vision der Heiligen Birgitta siehe: Gian Luca Potestà: „Dalla visione de Brigidia di Svezia all’Adorazione di Filippo Lippi“, in: *Filippo Lippi. La Natività*, hrsg. v. Paolo Biscottini, Mailand 2010, S. 35-53.

unterscheidet, ist, dass Maria Jesus in einer knienden Gebetshaltung gebiert und nachdem sie das Kind „so jäh und so plötzlich“ zur Welt gebracht hatte, dass, so schildert es die Vision, nicht zu bemerken war, wie es zugeht, beugt sich Maria anbetend über das vor ihr auf dem Boden liegende hell erstrahlende Kind. Zuvor war Maria im Wochenbett und Christus als Wickelkind dargestellt worden, das von Maria gehalten oder in die Krippe gebettet wird, wie



Abb. 13 Meister Francke, *Geburt Christi* des *Englandfahrer-Altars*, 1426

dies beispielsweise Duccio und Giotto zeigen (Abb. 14, 15).<sup>19</sup> Während sich ihre Mariendarstellung nicht von der Haltung einer jeden anderen Mutter unterscheidet, wird die Geburt von Gottes Sohn in der Vision der Heiligen Birgitta selbst zum göttlichen Geschehen. Durch ihre Vision wurde die adäquate Form der jungfräulichen Gottesgeburt offenbar.

Im Folgenden wurde das Kernstück ihrer Vision, die kniende Geburtshaltung, die zugleich eine Anbetung des vor ihr liegenden Gottmenschen ist, zur eigenständigen Motivik, die aus der Höhlensituation heraus in den Stall zurücküberführt worden ist, wie es der um 1450, einige Jahre vor der Entstehungszeit von

Lippis Gemälde, geschaffene *Bladelin-Altar* Rogier van der Weydens veranschaulicht (Abb. 16).<sup>20</sup> Hier ist die kniende Haltung zugleich ein Hocken, um deutlich beide Aspekte, Geburt und Anbetung, zu veranschaulichen. Als letztes Beispiel für das Einfügen der visionären Motivik in die ikonografisch immer reichhaltiger gewordenen Geburtsdarstellungen sei ein weiteres Hauptwerk der Kunstgeschichte angeführt: Der 1477 fertiggestellte *Portinari-Altar* von Hugo van der Goes (Abb. 17).<sup>21</sup> Hier liegt das Kind auf Stroh gebettet auf dem Boden und Maria berührt mit den zum Gebet gefalteten Händen ihren Unterleib, wodurch das Wunder der Jungfrauengeburt veranschaulicht wird. Die hinzugekommenen Engel und Hirten bilden mit Joseph einen Kreis der Anbetung, der – als vervollständigte Kreisform – Maria und

<sup>19</sup> Die zwischen 1308 und 1311 gemalte Geburtsdarstellung Duccios entstammt der Predella seiner in den Uffizien gezeigten *Maestà* (500 x 470 cm). Giottos gegen 1305 geschaffenes Bild ist Teil seines die Scrovegni-Kapelle in Padua ausfüllenden Monumentalfreskos.

<sup>20</sup> Das Triptychon Rogier van der Weydens (Mitteltafel 93,5 x 92 cm) befindet sich in der Gemäldegalerie Berlin.

<sup>21</sup> Das Altarbild von Hugo van der Goes (Mitteteil 253 x 304 cm) ist in den Uffizien in Florenz.

das Christuskind umschließt, auf diese Weise das zentrale Motiv der Vision hervorhebt und die bei Lippi ausgeführte ekklesiastische Dimension ins Bild holt.

Filippo Lippi, der sich seinerseits auf die Heilige Birgitta bezieht, integriert das Kernstück ihrer Vision nicht in den herkömmlichen ikonografischen Zusammenhang der Geburtsdarstellung, um diesen dadurch zu bereichern, er schafft, vom zentralen Motiv der Vision ausgehend, eine ganz eigene, zuvor nicht gesehene Szenerie, die ihrerseits ungemein reichhaltig ist.



Abb. 14 Duccio di Buoninsegna, *Geburt Christi* der Predella der *Maestà*, 1308-1311



Abb. 15 Giotto di Bondone, *Geburt Christi* aus der Scrovegni-Kapelle, 1304-1306

Mit der Vision der Heiligen Birgitta von Schweden ist aber nicht allein die Motivik des Bildes angesprochen, sie rückt auch eine bisher nicht weiter beachtete Bildperson in den Fokus der Aufmerksamkeit: den über dem Johannesknaben betenden Mönch. So unbedeutend er durch seine etwas abseits von der eigentlichen Szenerie erfolgte Einfügung in die Landschaft auch anmutet, ist er dennoch eine Schlüsselfigur des Bildes. Bei dem Mönch handelt es sich um Bernhard von Clairvaux.<sup>22</sup> Die *Legenda Aurea*, also die für die bildende Kunst maßgebliche

<sup>22</sup> Jüngst hat Bernd Wolfgang Lindemann den Mönch als den Heiligen Romuald identifiziert (Bernd Wolfgang Lindemann: „Wer ist der Mönch mit dem Bart? Ein Beitrag zur Ikonographie und zur ursprünglichen Bestimmung von Filippo Lippis Berliner *Anbetung im Walde*“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 78 (2015) S. 84-93). Grundlage für die Neuidentifizierung sind dem Autor die Viten des Heiligen. Die angeführten Argumente lassen sich aber mit der für die bildliche Darstellung des Heiligen Bernhard relevantesten Vita in der *Legenda Aurea* widerlegen. So heißt es dort etwa, dass auch der Heilige Bernhard von Clairvaux zeitweise als Einsiedler gelebt habe und der Wald wird gar als Inspirationsort angegeben: „Er sprach auch: was er in der Schrift habe gelernt, das habe er in Wald und Feld durch Betrachtung und Gebet empfangen (Jacobus de Voragine, *Die Legenda Aurea*, Heidelberg 1979, S. 613). Zusätzlich geht die Bestimmung des Mönchs als Bernhard von Clairvaux auf das bereits 1492, also etwa 30 Jahre nach der Entstehung von Lippis Bild erstellte

Hagiographie des Jacobus de Voragine berichtet in der Vita des Heiligen Bernhard, er habe bereits als Kind eine sein ganzes Leben prägende Vision gehabt: „Da erschien ihm das Jesuskindlein dergestalt, als ob es vor seinen Augen eben wiederum aus seiner Mutter Leibe würde geboren; und solange Bernardus lebte, glaubte er sicherlich, daß dieses die Stunde der Geburt des Herrn sei gewesen.“<sup>23</sup>



Abb. 16 Rogier van der Weyden, Mitteltafel des *Bladelin-Altars*, um 1450



Abb. 17 Hugo van der Goes, Mitteltafel des *Portinari-Altars*, 1473-1477

Der Heilige Bernhard hatte also eine Vision der Geburt, die wiederum in der Erzählung der Vision der Heiligen Birgitta weiter konkretisiert wird. Beim Blick auf die geschlossenen Lider und die beinahe in der Dunkelheit versunkene Augenpartie des Mönchs wird der Status des Bildes deutlich: Das Bild *ist* die Vision des in betender Meditation versunkenen Heiligen Bernhards.<sup>24</sup> Und der meditative Zug kommt in der Vision selbst zum Tragen. Der Johannesknabe blickt nicht auf Christus, sondern prophetisch sehend ins Bildjenseits. Gottvater und Maria blicken zwar auf das Kind und doch zugleich nach innen, während Christus, am Betrachter vorbeischauend, ebenfalls Kommendes gewahrt, so dass er nachdenklich den Finger an die Lippen führt.

Was in der Vision geschaut wird, ist ein historisches Ereignis von kosmischer Dimension – die Menschwerdung Gottes – und doch ist es in der hier vor Augen stehenden Vision der

---

Inventar des Palazzo Medici zurück, welches den Heiligen als Bernhard benennt (*Lindemann*, S. 84-85). Lindemann versteigt sich gar dazu zu bezweifeln, dass Lippis Gemälde überhaupt konzeptionell für die Medici-Kapelle vorgesehen war (*Lindemann*, S. 91).

<sup>23</sup> *Voragine*, S. 610.

<sup>24</sup> Dass es sich bei Lippis Bild um die Darstellung der Vision des Heiligen Bernhard handelt, darauf hat bereits Anja Brug hingewiesen (*Brug*, S. 11).

konkreten historischen Verortung enthoben. Das in der Vision Geschaute entzieht sich dem innerweltlichen Ablauf der Zeit und weist in diesem Sinne einen überzeitlichen Charakter auf. Es ist zwar ein Geschehen dargestellt, aber keine konkret in der Zeit ablaufende Handlung. Vielmehr ist die visionäre Schau eine situative Verdichtung der historischen Geburtsszene, die den tieferen allumfassenden Sinn der Menschwerdung Gottes auf eine zugänglichere Art und Weise freilegt, als dies allein vermittels der ikonografischen Aufladung der historischen Veranschaulichung der Geburtsszene möglich wäre. Die Vision ist also nichts Illusionäres, sondern ein Quell der Erkenntnis. Ja, sie ist, wie es Lippis Bild veranschaulicht, noch weit mehr als dies. Hatten wir Maria als bilddurchmessende, Erde und Himmel miteinander verbindende Achse in ihrem Verhältnis zur Trinität bereits genauer betrachtet, so sind Maria Gottvater und Christus wiederum Teil eines alle Bildpersonen miteinander verbindenden Ovals. Der Kunsthistoriker Theodor Hetzer würde von einer ornamentalen Bildform sprechen.<sup>25</sup> Die Personen fügen sich zu einer ovalförmigen Figuration zusammen, die gegenüber dem Umraum in ein Figur-Grund-Verhältnis tritt und dadurch eine relative Eigenständigkeit gewinnt. Als eigentliches Bedeutungsgefüge tritt die ornamentale Figuration gewissermaßen aus dem Bild hervor. Auf den Heiligen Bernhard bezogen bedeutet dies, dass die Vision nicht allein ein Quell der Erkenntnis ist, sondern er durch die Vision selbst in die ovalförmige Figuration aufgenommen wird. Er ist Zeuge des Geschehens, an dem er selbst teilhat.

## **VI. Die Axt im Walde**

Betrachten das Oval, fällt jedoch auf, dass der Mönch sich gerade nicht vom Umraum abhebt, sondern farblich ganz in diesen eingefügt ist. Er ist unmittelbar dem Wald zugeordnet und wie ein Teil desselben, so dass wir ihn förmlich erst im Bild auffinden mussten. Vor ihm auf der natürlichen Gebetsbank liegt der umgestürzte Stamm eines abgeschlagenen und zerbrochenen kleinen Baumes. Er ist dem Heiligen wie ein Attribut zugeordnet und bezieht sich auf die Worte des Täufers im Matthäus-Evangelium: „Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt. Darum: Jeder Baum, der nicht gute Frucht bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen“ (Mt, 3,10). Der verdorrte Baum ist ein Zeichen der Sünde. Und schauen wir uns im Bild um, sind überall abgeschlagene Bäume zu sehen, ganz prominent dort, wo die behauenen Steine hinter Marias Rücken aufgeschichtet sind.

---

<sup>25</sup> Vgl. dazu Theodor Hetzer, *Das Ornamentale und die Gestalt*, hrsg. v. Gertrude Berthold, Stuttgart 1987, S. 25-97.

Nun zeigt sich die eigentliche Dimension des Waldes: Er ist nicht allein die abgründige gefallene Welt, sondern vor allem die eigene innere Abgründigkeit, die selbst in einem Heiligen klafft. Deshalb ist der Mönch bis hin zur Farbe seines Inkarnats in die Landschaft eingefügt. Nicht weil er als Visionär im Gegensatz zu den geschauten Personen in seiner Zeit leibhaftig auf Erden wandelt und daher nicht in demselben Maße Teil der Figuration sein kann, sondern weil der Wald sein eigener Abgrund der Sünde ist, in den sich der Heilige hineinbegeben hat, um sich selbst ganz seiner eigenen Sündhaftigkeit auszusetzen. Er hat sich dorthin begeben, wo einzig noch ausgerufen werden kann: „De profundis clamavi ad te, Domine“ (Psalm 129) / „Aus den Tiefen rufe ich, HERR, zu dir“ (Psalm 130). Und auf dem Grunde seiner eigenen Abgründigkeit wird die Dunkelheit vom Licht erfasst. Nun ist das abgeschlagene Holz des geläuterten Sünders sogar dazu tauglich, am Kirchenbau



Abb. 18 Masolino da Panicale, *Sündenfall* aus der Brancacci-Kapelle, 1425

mitzuwirken, wie es der auf den erwähnten behauenen Steinen liegende Stamm veranschaulicht. Aus dem Holz ist gar eine über den Fluss führenden Brücke angefertigt worden.

Die abgeschlagenen Bäume verweisen aber nicht allein auf die Axt; die Axt ist im Bild selbst darstellt. Sie steckt ganz vorn links, am Übergang zum Bild diesseits, in einem Stamm und trägt die Signatur des Künstlers: „FRATER PHILIPPUS P[inxit]“. „Bruder Philipp hat [dieses Werk] gemalt.“ Indem die Axt die Signatur trägt, wird sie als das Werkzeug des Künstlers ausgewiesen. Nicht durch den Pinsel, sondern vermittels der Axt ist dieses Werk geschaffen worden. Wie ist diese Selbstaussage zu verstehen, zumal uns doch eine äußerst feine und höchst sensible Malerei vor Augen steht und Angelo Polizianos für das Grab Lippis im Dom von Spoleto verfasste Inschrift zurecht verkündet: „Nulli ignota meae gratia est mira manus“ / „Niemandem ist verborgen die wunderbare Anmut meiner Hand.“<sup>26</sup>

Die für die Autorität Gottes einstehende, auf das Jüngste Gericht verweisende Axt aus dem

<sup>26</sup> Alfred Neumeier, *Anbetung des Kindes*, Stuttgart 1964, S. 23.

Matthäusevangelium kann hier nicht gemeint sein, vielmehr tritt Filippo Lippi, der sich ausdrücklich Frater nennt, obwohl er selbst nicht mehr am Klosterleben teilnimmt, im Bild an die Stelle des Mönchs, so wie der Mönch in seiner Abgründigkeit auch für jeden anderen Betrachter einsteht. Ist Maria das nicht einzulösende Vorbild der Gläubigen, ist der Mönch ihre Identifikationsfigur. Folglich hat sich auch der Maler in die eigene Abgründigkeit begeben, wo er – wie in Exerzitien – das eigene Dunkel lichtet. Erinnern wir uns an die eingangs gezeigten Einsiedler-Stiche der Sadelers (Abb. 10). Auch sie haben die allgemeine Bedeutung, durch geistliche Übungen die eigene innere Wildnis zu kultivieren. Die Axt dient Lippi also dazu, am Grunde des eigenen Dunkels eine Lichtung zu schlagen, um das dort liegende Licht freizulegen, damit die eigene Finsternis von ihm erfasst werde. Der Stiel der Axt, auf den die für die Passion einstehenden roten Nelken ausgerichtet sind, weist auf die bereits erwähnte dunkle Passage in der Bildmitte, die vom göttlichen Gnadenfluss durchwirkt wird. Lippi hat sich durch seine eigene Finsternis hindurchgeschlagen. Insbesondere für einen Frater soll er einen äußerst fraglichen Lebenswandel geführt haben, so zumindest kolportiert es Giorgio Vasari in seinen Künstlerviten.<sup>27</sup> Dies ist aber seine ganz eigene, nur den Künstler angehende Abgründigkeit, die im Bild zu derjenigen des jeweiligen Betrachters wird.

## VII. Bildgewordenes Wort

Tritt Lippi also an die Stelle Bernhard von Clairvauxs hat er selbst, im Unterschied zum Heiligen Bernhard, jedoch keine Vision. Indem er die Vision aber durch ihre künstlerische Neuschöpfung zur Darstellung bringt, hat er dennoch Anteil an ihr. Das Mittel der Anteilnahme ist Lippis künstlerische Imagination, vermittels derer er die Bilderfindung kreiert. Für Leon Battista Alberti, den wegweisenden Kunsttheoretiker der Renaissance, ist die *Inventio*, also die Bilderfindung, nichts Erlernbares, sondern liegt im Bereich des Ingeniums.<sup>28</sup> In seiner Schrift *Über die Malkunst* (1435/36) schreibt er: „Ja, so wesentlich ist der Beitrag der Erfindung [zum Gelingen des Kunstwerks], dass sie sogar für sich allein zu erfreuen vermag, d. h. auch dann, wenn die malerische Umsetzung fehlt.“<sup>29</sup> Der Bilderfindung

---

<sup>27</sup> Giorgio Vasari, *Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico. Neu ins Deutsche übersetzt von Victoria Lorini*, hrsg., kommentiert und eingeleitet von Jana Graul und Heiko Damm, Berlin 2011, S. 34.

<sup>28</sup> Rudolf Kuhn: „Albertis Lehre über die *Komposition* als die *Kunst* der Malerei“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band 28 (1984), S. 154.

<sup>29</sup> Leon Battista Alberti, *Das Standbild - Die Malkunst - Grundlagen der Malerei*, hrsg., eingeleitet., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 295.

kommt – Alberti zufolge – eine derartige Eigenständigkeit zu, das sie auch unabhängig von ihrer malerischen Umsetzung Bestand hat und genauso gut durch Worte vermittelt werden kann. In der Bilderfindung liegt die poetische Eigenleistung des Malers, der dadurch nicht bloß ein unter den Dichtern rangierender Handwerker ist, sondern auf ganz allgemeine Weise Künstler, dessen Schaffensprozess geistig fundiert ist und auf schöpferischen Ideen beruht.<sup>30</sup> Freilich könnte der Kunsthistoriker aufzeigen, dass Lippis Werk nicht *ex nihilo* entstanden ist, dass er etwa intensiv Masaccio studiert hat, schließlich ist Filippo Lippi im Kloster *Santa Maria del Carmine* aufgewachsen, wo Masolino zusammen mit Masaccio die *Brancacci-Kapelle* ausmalte, als Lippi selbst etwa 18jährig war.<sup>31</sup> Auf dem Fresko des Sündenfalls ist das Paradies ein dunkler Fond, der die Körper der Stammeltern zum Leuchten bringt (Abb. 18). Zugleich scheint das Paradies durch den Sündenfall bereits zur verdunkelten Welt geworden zu sein. Das mit dem Dunkel verflochtene Paradiesische findet sich bei Lippi selbst bereits auf dem Tondo der *Anbetung der Heiligen drei Könige* (Abb. 6). Der ganze Bildvordergrund ist ein dunkelgrüner Fond, der musterförmig von aufsprießenden, das Dunkel ins Helle wandelnden Pflanzen durchsetzt ist. Auf den Seitenwänden der Altarnische in der Medici-Kapelle stellen die Fresken nach vornhin einen abgetrennten Gartenbereich dar, wodurch ein marianischer *hortus conclusus* und damit zugleich ein neuer Paradiesgarten angedeutet wird, in dem sich die Engel niedergelassen haben, um von dort aus anbetend Lippis auf einem paradiesischen Grund liegendes Christuskind zu schauen.



Abb. 19 Fra Filippo Lippi, *Annalena-Anbetung*, um 1455



Abb. 20 Fra Filippo Lippi, *Anbetung des Kindes*, um 1463

<sup>30</sup> Nicht allein der Akt der Bilderfindung, diese selbst hat einen poetischen Charakter, weshalb Alfred Neumeier von einem „lyrischen Andachtsbild“ spricht (Neumeier, S. 5).

<sup>31</sup> Zum Einsiedlerbezug, der durch das Patrozinium des für die Karmeliter namensgebenden Berges Karmel entsteht, siehe: Holmes, S. 180.

Es ließen sich, auch zur Figurenbildung, immer weitere Bezüge finden, aus denen sich Lippis Gemälde speist, und doch kann es nicht aus diesen Bezügen abgeleitet werden. Obwohl es in einem engen kunsthistorischen Zusammenhang mit anderen Bildern steht, den es seinerseits mitformt, ist es doch – wie jedes große Kunstwerk – etwas ganz Eigenes, das, trotz zwei weiterer Versionen, auch in Lippis eigenem Oeuvre singulär bleibt (Abb. 19, 20).<sup>32</sup> Als Meisterwerk ist etwas in sich Zentriertes, das sich selbst trägt und aus sich selbst hervorgeht. Das aus dem Bild Hervorgehende ist – und dies gilt für jede bildnerische Darstellung – die Bildrealität, in der das Dargestellte seiner Bildidee gemäß manifest wird. Dass die Kunst ein solches Präsentwerden ist, darauf reflektiert Lippis Gemälde, worin seine kunsttheoretische Dimension liegt, die zugleich theologischer Natur. Ist der Mönch mit seinem dunklen Inkarnat farblich in die Landschaft integriert, ist die Haut des Johannesknaben demgegenüber von einer lebendigen, sich vom Hintergrund abhebenden Helligkeit. Und dennoch weist auch seine Hautfarbe eine leichte, der Erde entsprechende Abtönung auf, während Maria und das Christuskind in voller Lebendigkeit erstrahlen, die in ihrer leuchtenden Helligkeit selbst das Antlitz Gottvaters in den Schatten stellen. Vom Mönch bis zum Christuskind vollzieht sich eine Zunahme an Realität, die inhaltlich mit der Menschwerdung Gottes verknüpft ist. Gott selbst – die absolute Fülle – wird Mensch und damit in Christus die transzendente Realität innerweltlich. Die Intensivierung der Bildrealität kulminiert also in der höchst möglichen innerweltlich gewordenen Realität überhaupt.

Um dies zu veranschaulichen, reizt Lippi die Möglichkeiten der Temperamalerei ganz aus. Die bereits etwa eine Generation vor Lippi von Jan van Eyck in größter Virtuosität verwendete Ölmalerei erlaubt fließende Übergänge zwischen den Farben, was bei der auf einer Eigelblösung als Bindemittel basierenden Temperamalerei nicht möglich ist.<sup>33</sup> Hier muss Farbe neben Farbe gesetzt werden, woraus die charakteristische, oftmals plakativ wirkende und zu flächigen Formen führende Farbgebung der Temperamalerei resultiert. Lippi gelingt es dennoch, vermittels der Temperamalerei durch Abstufungen eine zuvor so nicht gesehene Plastizität zu schaffen, die von der Strahlkraft der Temperafarben erfüllt ist. Dass die Medici-Kapelle fensterlos ist und nur bei Kerzenschein besichtigt werden konnte, hat den dadurch entstehenden erscheinungsmäßigen Effekt sicherlich noch gesteigert.

Ereignet sich die von Lippi dargestellte Vision eines Heiligen Bernhard vom Göttlichen her, so wird die inspirierte künstlerische Imagination unter umgekehrten Richtungsvorzeichen derselben Realität gewahr, die dem Künstler mit der Bilderfindung zuteilwird. Am Grunde

---

<sup>32</sup> Die sog. *Annalena-Anbetung* (137 x 134 cm) ist um 1455 und die auf das Bild der Medici-Kapelle nachfolgende *Anbetung des Kindes* (140x 130 cm) um 1463 entstanden. Beide Gemälde befinden sich in den Uffizien.

<sup>33</sup> Siehe dazu: Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1960, S. 207-208.

der Imagination wird die wahre Realität entdeckt, die mit der Bildwerdung auf bildliche Weise manifest wird. Daher ist das Sakralbild mehr als ein bloßer Schein, ohne jedoch das Dargestellte selbst zu sein.

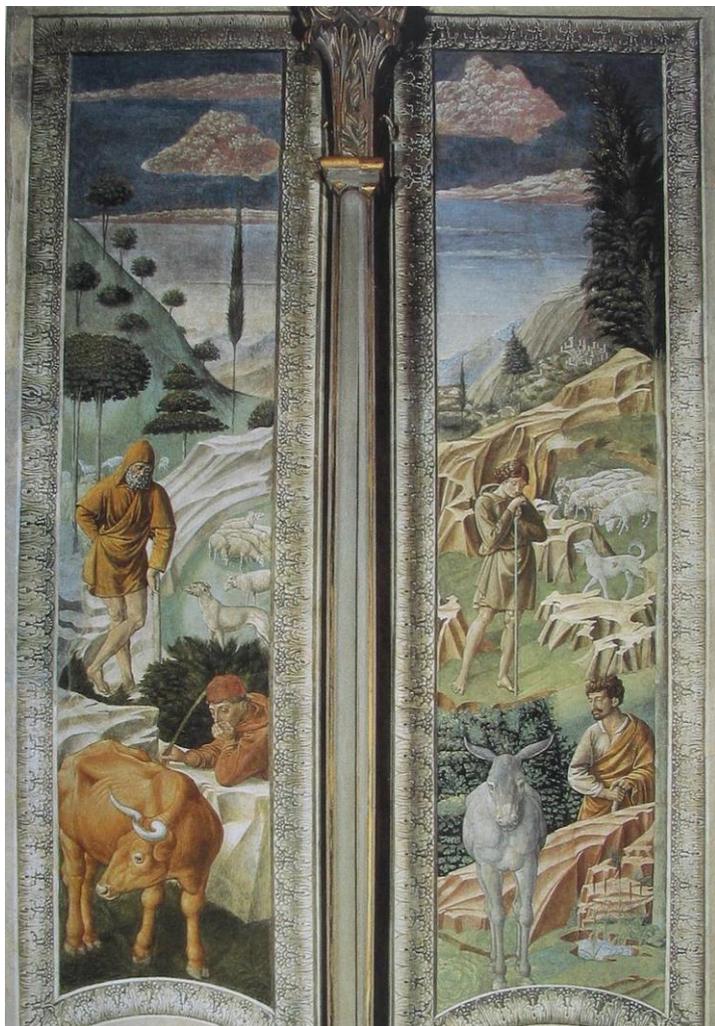


Abb. 21 Benozzo Gozzoli, *Anbetung der Hirten*

der in die ‚falsche‘ Richtung schauende Hirte (Abb. 22). Vom Altarbild zum Fresko zurückkehrend wird nun auffällig, dass der Hirte dem Heiligen Bernhard entspricht. Der mauerförmige Felsen ist ihm ebenfalls eine Art Gebetsbank und doch ist er nicht ins Gebet, sondern in die Betrachtung vertieft. Zusammen mit dem wie ein übergroßer Federkiel gehaltenen Stock bekommt der Felsen aber noch einen anderen Charakter. Er ist nicht allein Gebetsbank, sondern auch Schreibpult, weshalb der Hirte eine ihn als Gelehrten ausweisende Humanistenkappe trägt. Nimmt man nun noch den Ochsen hinzu, der dem Hirten zugeordnet

Um zur Realität am Grunde der Imagination vorzudringen, reicht – so zeigt es Lippi – ein Flug der Phantasie jedoch nicht aus. Es ist zugleich ein Hinabsteigen in die eigene Abgründigkeit. In diesem Sinne ist das Kunstschaffen selbst Exerzitium und Bußübung, das schöpferische Hervorbringen der höchsten Realität im Rahmen der Bildlichkeit eine die eigene finstere Wildnis lichtende Axt.

Nehmen wir von hier ausgehend abschließend nochmals den Gesamtzusammenhang in den Blick. Dem, was sich auf Lippis Bild darbietet, ist mit dem *Zug der Könige* ein erst dorthin führender Pilgerweg vorgeschaltet, der – wie bereits dargelegt – mehrere Stufen der Annäherung beinhaltet.<sup>34</sup> Bei der Annäherung begegnet uns abermals

<sup>34</sup> Diane Cole Ale charakterisiert die Wandzungen mit der Hirtendarstellung als Übergangszone: „These serve as transitions between the worldly pageant of the three kings and the heavenly Jerusalem of the altar walls” (Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven u.a. 1996, S. 98).

ist, erweist sich der Ochse als Stier und der Hirte als der Heilige Lukas. Jetzt wird es deutlich, warum der Dargestellte in die ‚falsche‘ Richtung schaut. Als Evangelist wohnt er nicht selbst Christi Geburt bei und doch schaut er sie auf eine ebenso reale Weise wie dem Heiligen Bernhard „das Jesuskindlein dergestalt [erschien], als ob es vor seinen Augen eben wiederum aus seiner Mutter Leibe würde geboren“.<sup>35</sup>

Die Verbalinspiration wird von Gozzoli als geistige Schau gedeutet. Dementsprechend sind zwei der für die vier Evangelisten einstehenden Hirten nicht in schläfrige Haltung verfallen, sondern – wie der Heiligen Bernhard – in eine meditative Schau versunken. Die geistige Schau ist das Primäre, das dann in Wort und Bild zur Darstellung kommen kann. So war Lukas nicht allein Evangelist, sondern auch Maler. Auch ihm ist, der Vision des Heiligen Bernhard vergleichbar, Maria mit dem Kind erschienen, die der Heilige Lukas dann porträtiert hat, wie es Rogier van der Weyden darstellt (Abb. 22).<sup>36</sup> Neben dem Wort ist also auch das Bild ein ebenso relevantes Medium des Heiligen.



Abb. 22 Rogier van der Weyden, *Lukas-Madonna*, um 1440

Ist die geistige Schau, wie es Lippi und Gozzoli vor Augen stellen, das Primäre, scheint dem Bild gar eine Prävalenz dem Wort gegenüber zuzukommen. Nichts aber wäre unsinniger als Wort und Bild auf diese Weise gegeneinander auszuspielen. War am Anfang das Wort, wie der Heilige Johannes die Präexistenz von Jesus Christus in Gott fasst (Joh, 1,1), ist mit der Fleischwerdung des Wortes das Urbild, nach dem der Mensch geschaffen worden ist, selbst Mensch geworden. Hierin liegt die geheimnisvolle unauflösliche Verschränkung von Wort und Bild, bei der das Bild mit der Verlebendigung des Wortes verknüpft ist.

Ohne dieses Geheimnis weiter berühren zu können, ist für unseren Zusammenhang

festzuhalten, dass das als Gemälde manifest werdende geistig Geschaute von der Rezeptionsseite her wieder durch eine mediative Betrachtung verlebendigt werden muss,

<sup>35</sup> Voragine, S. 610.

<sup>36</sup> Die 1440 gemalte *Lukas-Madonna* (137 x 111 cm) van der Weydens ist im Museum of Fine Arts in Boston.

damit sich der Gehalt des Bildes entfaltet und die dargestellte höhere Realität dem Betrachter zugänglich wird. Da dies eben nicht unmittelbar der Fall ist, erfolgt eine stufenweise Annäherung. Zunächst die pilgernden Könige, dann die meditativ schauenden Hirten, mit denen alles in der Welt Repräsentative abgelegt wird und schließlich die Christus anbetend-anblickenden Engel. Damit ist aber erst die Hinführung zum eigentlichen Bild erfolgt, auf dem – so wie es der heilige Bernhard und Filippo Lippi getan haben – die eigene finstere Wildnis gelichtet werden muss, um das Dargestellte *tatsächlich* zu schauen. In diesem Sinne ist auch die Betrachtung von Lippis Meisterwerk ein Exerzitium. Mögen also die offengelegten Bahnen dieses reichhaltigen Bildes durch eigene meditative Betrachtungen erweitert und vertieft werden.

Geschrieben im September, 2019

Dr. Martin Kirves  
Fehmarn Str. 16  
13353 Berlin  
[martinkirves@gmx.de](mailto:martinkirves@gmx.de)  
youtube/Bildmeditationen

## **Abbildungsnachweis**

Abb. 1,2,5,6,21 Cristina Acidini Luchinat (Hrsg.): Benozzo Gozzoli. La Capella dei Magi, Milano, 19993 / Abb. 3,7 Bilddatenbank des kunsthistorischen Instituts der LMU München / Abb. 4, 8, 9, 10, 13-20, 22 Archiv des Autors / Abb. 11 bpk – Skulpturensammlung, SMB, Jörg P. Anders / Abb. 12 Lukas Madersbacher: Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen, Bozen 2015.