

Paradigmenwechsel. Eine neue Bildidee – und ein innovativer Zugang zu ihr

Fabian Wolf
Die Weihnachtsvision der Birgitta von Schweden. Bildkunst und Imagination im Wechselspiel.
 Regensburg, Schnell & Steiner 2018.
 496 S., zahlr. Abb., Karten.
 ISBN 978-3-7954-3253-9. € 89,00

aus einem Land ganz am Rand des christlichen Europa stammte, die nie Nonne war und dennoch zur Begründerin eines Ordens wurde: der hl. Birgitta von Schweden. Diese hatte zu einem konkret benennbaren Zeitpunkt, Mitte August 1372, in der Grotte unter der Geburtskirche in Bethlehem eine Vision, die sie sofort mehreren geistlichen Vertrauten mitteilte und die spätestens Anfang 1377 schriftlich fixiert war. Danach habe Maria vor der Geburt ihren weißen Mantel und die Schuhe abgelegt, Joseph eine brennende Kerze in der Höhle aufgestellt. Während des Gebets sei das Kind ganz plötzlich geboren worden, ohne dass dies Maria Schmerzen oder Anstrengung bereitet hätte. Es habe nackt auf dem Boden gelegen. Ein unaussprechlicher Glanz, der die Kerze und alles andere Licht überstrahlte, sei von ihm ausgegangen. Während Birgitta selbst weniger als ein Jahr nach der Vision in Rom verstarb, haben Künstler in ganz

Im 14. Jahrhundert hat sich die Darstellungsweise eines der wichtigsten Themen der christlichen Kunst grundlegend verändert – die der Geburt Christi. Hatte man das Christuskind bis dahin ein Jahrtausend lang eng gewickelt in der Krippe gezeigt, liegt es nun auf einmal nackt auf dem kahlen Boden. Fast ebenso lange hatte man Maria im Wochenbett dargestellt; nun kniet sie meist in Anbetung vor dem Kind. Die neue Bildformel hat, obschon mit mancherlei Variationen, bis in die Krippenszenen der Gegenwart Bestand.

Dieser radikale Wandel ist in der christlichen Kunst nahezu einzigartig. Er ist wesentlich mit einer Frau verknüpft, die noch dazu

Abb. 1 *Meditationes Vitae Christi*, Geburt Christi, um 1340/50. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. ital. 115, fol. 19r (Wolf 2018, S. 75, Abb. 7)



Abb. 2 Niccolò di Tommaso, Weihnachtvision der heiligen Birgitta, um 1373–75. Tempera und Gold auf Pappelholz, 43,4 x 53,5 cm (Malfläche). Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv.Nr. 40137 [Wolf 2018, S. 219, Abb. 78]



Europa sehr bald zumindest einige Elemente der Vision – niemals alle – in ihren Weihnachtsbildern aufgegriffen.

VISIONS- UND FRÖMMIGKEITSPRAXIS

Die aus seiner Frankfurter Dissertation hervorgegangene Studie von Fabian Wolf zur *Weihnachtvision der Birgitta von Schweden* seziert diesen fundamentalen Wandel in der Wiedergabe der Geburt Christi in methodisch exemplarischer Weise. Sie setzt damit neue Standards für das Verständnis religiös motivierter Kunstwerke in einem säkularisierten Umfeld.

Wolf bemüht sich um eine Würdigung sämtlicher Umstände, die ein Licht auf das Aufkommen neuer literarischer und künstlerischer Zugänge zur Weihnachtsgeschichte werfen könnten. Er beginnt mit der Vita Birgittas, die aus dem schwedischen Hochadel stammte und acht Kinder geboren hatte, bevor sie mit ihrem Mann nach Santiago de Compostela pilgerte. Seit jener Zeit ist von Visionen die Rede, seit 1349 lebte Birgitta als Witwe in Rom. Anschließend untersucht Wolf Birgittas Nähe zu bestehenden religiösen Gruppierungen, vor allem den Franziskaner-Observanten, und fragt nach den Voraussetzungen, wie die schwedische Adlige zur Empfängerin von rund 700 göttlichen Offenbarungen werden konnte. Dabei verweist er auf von strenger Askese verursachte Erschöpf-

fungszustände ebenso wie auf psychologische und neurobiologische Prozesse und Phänomene; er erwähnt etwa, dass bei Imaginationen derselbe Gehirnbereich aktiv wird wie beim Sehen (185). Mit Blick auf Birgittas theologische Grundüberzeugungen hebt Wolf den Zusammenhang von Leibfeindlichkeit und *imitatio* der Jungfrau Maria durch die fromme Beterin hervor. Ausführlich werden die Parallelen zur Gebetspraxis geistlicher Frauen der Zeit angeführt, aber auch die Rolle von Bernhard von Clairvaux und dem hl. Bonaventura geschildert. Schon sie hatten angestrebt, sich möglichst intensiv in die Vorgänge um Christi Geburt hineinzuverensenken und in das ferne Geschehen zurückzusetzen.

Wolf versucht all das aufzuzeigen, was sich in Birgittas Vision von 1372 niederschlug: die von ihr gelesenen Texte, die Art ihrer Meditationen, die Rolle ihrer Berater, liturgische Praxis, geistliche Spiele, die Form der Verehrung von heiligen Stätten und Reliquien. Birgitta verstand sich *expressis verbis* als „Braut und Sprachrohr Christi“ (21), wollte durch „imaginatio“, durch die täglich mehrfach wiederholte innere Verbildlichung des Lebens und Leidens Christi, die Seele von äußerlich-weltlichen Einflüssen befreien (53f.). Über ihre Bibellektüre hinaus hat Birgitta sich nachweislich die Dialoge Gregors des Großen und den *Liber de modo bene vivendi* vorlesen lassen (56). Wolf legt



Abb. 3 Pietro di Minato, Weihnachtsvision. Fresko an der Eingangswand von Santa Maria Novella. Florenz, um 1399–1406 (Foto: Matthias Weniger)

spirierte zu haben (67–72). Flankierend stellt Wolf das Wenige zusammen, was wir von anderen Weihnachtsspielen der Zeit wissen (59–62). Daneben verweist er auf die vielen von Birgitta besuchten Pilgerstätten und die Umstände der Rezeption von Reliquien, die für sie regelmäßig zu Auslösern von Visionen wurden (62–67).

Als bedeutendstem textlichen Vorläufer der Birgittenvision ist den *Meditationes Vitae Christi* ein eigenes Kapitel gewidmet. Auf der Grundlage neuerer Studien führt Wolf aus, dass dieser „einflussreichste Andachtstext des 14. Jahrhunderts“ (88) in nuce ebenfalls von einer Frau verfasst worden sein könnte, und zwar konkret um 1300/05 von der Klaris-

dar, wie das Stundengebet und die Liturgie der drei unterschiedlichen Festmessen zu Weihnachten Birgittas Vorstellung von dem Fest geprägt haben dürften. Für die geistlichen Spiele verweist er darauf, dass Birgitta 1351/52 in Assisi war und dort Giotto's Verbildlichung von Franziskus' Krippenfeier in Greccio gesehen haben wird. Überhaupt scheinen sie immer wieder Bilder beim Beten in-

sin Cäcilia im Kloster Monticelli bei Florenz. Wolf geht davon aus, dass Birgitta diesen Text gekannt haben muss, vielleicht über ihren engen Kontakt zu den Klarissen von San Lorenzo in Panisperna (88). Eingebettet in diese ausführliche Schilderung der Voraussetzungen sind eingehende Analysen der Weihnachtsvision Birgittas selbst (34–50, 89–145), ihrer Vorgeschichte in der Vita der schwedi-

Abb. 4 Unbekannter Maler oder Ferrer oder Arnau Bassa, Anbetung des Kindes, 1346. Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes (Barcelona), Capella de sant Miquel (Foto: Matthias Weniger)



schen Adligen, der Art der Vision – nach der Definition des Augustinus „im Geiste“, aber im wachen Zustand (43, 47 u.ö.) –, des Aufbaus und der Form der Überlieferung des Textes sowie nicht zuletzt der Rolle derer, die ihn tatsächlich niederschrieben (45–50).

In einem zentralen Abschnitt seines Buches (89–145) zerlegt Wolf Birgittas Weihnachtsbericht in seine einzelnen literarischen Motive und fragt, wie weit diese schon vor 1372 in textlicher oder bildlicher Form nachzuweisen sind. So legt er dar, wie es zum Vergleich von himmlischem und irdischem Licht (Kerze) kam oder welche Vorstellungen und erhaltenen Reliquien es erklären mögen, warum Birgitta den Mantel Mariens als weiß oder deren Haare als golden beschrieb und warum sie der Schilderung der Windeln Christi so viel Aufmerksamkeit widmete. Dabei diskutiert Wolf auch, inwieweit Birgitta hier selbst künstlerische Darstellungen rezipierte.

EIN NEUES BILD VON WEIHNACHTEN

Im zweiten Teil des Buches geht es zunächst um die Veränderungen, die bereits in Geburtsdarstellungen vor Birgitta belegt sind – und auf die Birgitta ihrerseits reagiert haben dürfte. So verschwindet im Laufe des Trecento allmählich das Wochenbett aus den Bildern, die stattdessen nun eine hockende oder anbetend vor der Krippe kniende Maria zeigen. Parallelen im Norden findet man bemerkenswerterweise vor allem bei Kunstwer-

ken, die für Frauen- und gerade für Klarissenklöster angefertigt wurden. Am nächsten kommt der neuen Vorstellung von der Geburt Christi aber eine gegen 1350 entstandene Illustration einer Handschrift der *Meditationes Vitae Christi* aus Italien (75, Abb. 7; Abb. 1). Wenn Bilder in birgittinischer Tradition über diese hinausgehen, dann mit dem Motiv der abgelegten Schuhe und des Mantels, der Farbe des Gewands, der Kerze und den Worten der Gottesmutter, die Birgitta überliefert hat. Diese werden auf verschiedenen frühen Darstellungen konkret zitiert. Außerdem wird auf diesen wiederholt Birgitta selbst als Beterin oder besser Seherin in das Geschehen eingefügt.

Wolf legt dar, dass die ersten dieser Darstellungen sehr bald nach Birgittas Tod am 23. Juli 1373 von ihren Parteigängern in Auftrag gegeben worden sein müssen – ganz offensichtlich auch auf die geplante Heiligsprechung hin. Wie gezielt hier vorgegangen wurde, lässt sich daraus erahnen, dass die drei frühesten bekannten Darstellungen mutmaßlich alle vom selben Künstler gemalt wurden, von Niccolò di Tommaso (205–220; Abb. 2). Selbst Zeitpunkt und Umstände der Entstehung lassen sich recht konkret nachzeichnen. Große Bedeutung kam offenbar ferner den einschlägigen



Abb. 5 Serra-Werkstatt, Anbetung des Kindes, um 1370. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. 251559 (Slg. Gallardo; Foto: Matthias Weniger)

der ober- und niederdeutschen Kunst. Dabei scheinen Diskussionen um die Berechtigung der Kanonisation Birgittas auf dem Konstanzer Konzil 1414/18 noch einmal unmittelbaren Niederschlag in der Kunst gefunden zu haben. Spätere Darstellungen in Birgittas schwedischer Heimat setzen dann nach Wolf ihrerseits wieder deutsche Arbeiten voraus.

GEOGRAPHISCHE LÜCKE

Wolf schließt seinen Überblick mit der Zeit um 1430 ab, wenn „wesentliche Elemente der Birgittenvision bereits zur neuen standardisierten Darstellungsweise geworden sind“ (403). Eine geographische Schwachstelle seiner Materialauswahl ist allerdings, dass er eine wichtige europäische Region ganz vernachlässigt hat, obwohl aus ihr Alfonso

Darstellungen in Klöstern der Franziskaner und Dominikaner zu, wofür insbesondere das Fresko an der Eingangswand von Santa Maria Novella in Florenz steht (Abb. 3). Wolf trägt aber auch diverse weniger bekannte Beispiele zusammen und ist in wiederum vorbildlicher Weise bemüht, die Umstände ihrer Entstehung und die Verantwortlichen im Hintergrund zu ermitteln.

Im letzten Abschnitt des Buches widmet Wolf sich der Verbreitung der neuen Bildideen nördlich der Alpen – um das Kloster Vadstena am schwedischen Vätternsee, wohin die sterblichen Überreste Birgittas aus Rom überführt worden waren, in der französisch-niederländischen Kunst, im böhmisch-österreichischen Raum und schließlich in

von Jaén, der engste Vertraute Birgittas, kam: die iberische Halbinsel. Dies erstaunt umso mehr, als Katalonien mit seiner Hauptstadt Barcelona seinerzeit auch nach Italien ausgriff, wo Birgitta mehr als ein Drittel ihres Lebens verbrachte. In Katalonien hat man früh Bildmodelle aus der Toskana übernommen, die Maria nicht mehr im Wochenbett zeigten (Abb. 4), und eine nimbierte Hebamme an jener Position der Geburt beiwohnen lassen, die später Birgitta einnehmen sollte (Abb. 5). Diese Ikonographie stützt sich auf das Protoevangelium des Jakobus, bei dem eine Lichterscheinung eine zentrale Rolle spielt. Konkret heißt es, eine lichte Wolke habe die Geburtshöhle vor Joseph und der Hebamme in Schatten gehüllt, und nach dem Lob-

**Abb. 6 Anbetung (Detail),
Predella des Gabrielaltars,
vor 1390. Barcelona,
Kathedrale (Foto: Matthias
Weniger)**

lied der Hebamme sei ein gewaltiges Licht in der Höhle erschienen, das die Augen nicht ertragen konnten.

Der Boden war in Katalonien für die neuen Darstellungsformen also in besonderer Weise bereitet, und in der Tat findet sich in einem Retabel der Kathedrale von Barcelona schon vor 1390 eine Weihnachtsdarstellung, die im Aufbau und in vielen Details ganz eng an die frühesten von Birgitta geprägten Bildschöpfungen, jene von Niccolò di Tommaso, anknüpft (Abb. 2 und 6). Im Spruchband vor Maria scheinen die von Birgitta überlieferten Worte der Gottesmutter abgewandelt. Wenn schon nicht die anderen vorgenannten Aspekte, so hätte zumindest dieses Werk im Überblick Wolfs nicht fehlen dürfen. Auch einzelne andere Vergleichsstücke könnte man noch anführen – etwa, wenn der Autor nach einer Parallele zu der Flechtmatte in der Geburtsdarstellung von Stein am Rhein fragt (367f.). Hier wäre auf die nahezu gleichzeitige Wiedergabe in einem Relief des Hochaltaretabels der Bozener Stadtpfarrkirche von Hans von Judenburg (heute in der Kirche von Deutschnofen; Abb. 7) oder auch auf die Deckengemälde in St. Helena bei Deutschnofen zu verweisen. Ganz offensichtlich geht das Motiv auf Geburtsdarstellungen mit Wochenbett zurück und ist damit ein weiterer Beleg für die von Wolf zu Recht immer wieder betonte Langlebigkeit künstlerischer Formeln. Ein entsprechendes Beispiel liefert ein Tafelchen aus Kremsmünster im Wiener Belvedere.



Ein herausragendes Verdienst des Buchs ist es, dass es in beispielhafter Weise vermag, Einblicke in Denkweisen, Lebens- und Vorstellungswelten zu verschaffen, die selbst einem modernen Christen und erst recht heutigen Kunsthistorikern sehr fremd geworden sind. In den am konkreten Objekt arbeitenden Passagen kann Wolf zugleich sehr eindrücklich aufzeigen, welches Gewicht überlieferte Darstellungskonventionen hatten und wie komplex der Prozess war, wenn außerhalb der Kunst entwickelte Vorstellungen in diese integriert wurden. So hat ein böhmischer Künstler eine anbetende Maria und ein nacktes Kind in der Strahlenmandorla zitathaft in eine ansonsten herkömmlich aufgebaute Geburtsdarstellung integriert (349–351). Im Rauschenberger Retabel wird aus dem breikochenden der kerzenanzündende Joseph – bei ansonsten nahezu unveränderter Figur (369). Das Lübecker Jakobi-Retabel zeigt sogar die alte und die neue Form der Geburtsdarstellung nebeneinander (388f.). Umgekehrt ist sicher die



Abb. 7 Hans von Judenburg, Anbetung des Kindes aus dem Hochaltarretabel der Stadtpfarrkirche in Bozen, heute Deutschnofen bei Bozen, Pfarrkirche St. Ulrich und Wolfgang (Foto: Matthias Weniger)

Einfügung Gottvaters in der Geburt Meister Franckes nicht nur dem Inhalt (vgl. 379), sondern zugleich der Bildtradition geschuldet. Dass Wolf nachzuzeichnen vermag, wie im theologisch-literarischen Bereich Birgittas Visionen in höchst vergleichbarer Weise auf älteren schriftlichen wie bildlichen Überlieferungen aufbauten, gehört zu den faszinierendsten Aspekten des Bandes.

DESIDERATA

Einige wenige Aspekte wären zu hinterfragen – z. B., welche kleinen Retabel tatsächlich für den privaten Gebrauch bestimmt waren (vgl. 173), oder ob Datierungen gelegentlich für die Ausdeutung passend gemacht werden (z. B. 275, 361). Insgesamt sind die Sorgfalt der Analysen und die Nüchternheit der Urteile bemerkenswert. Allerdings ist das Buch nicht ganz frei von Längen und Wiederholungen (wie bei den sich teils wörtlich entsprechenden Passagen zu Franziskus' Weihnachtsskrippe in Greccio auf S. 60f. u. 142). Hiermit ist ein Grundproblem berührt. Re-

nommierte Verlage schmücken sich zwar gerne mit solch wichtigen Studien und verkaufen sie auf eigene Rechnung – hier für stolze 89,00 € –, lassen sie sich aber oft komplett durch den Autor oder Stiftungen – in diesem Fall wurde der Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort aktiv – finanzieren. Nicht einmal eine Durchsicht des Textes wird als Verlagsaufgabe empfunden, sofern nicht entsprechend dafür gezahlt wird. Bei einem so teuren Fachbuch darf man aber wohl erwarten, dass man nicht im Durchschnitt auf jeder Seite mindestens einen Schreibfehler findet, auf einer (418) sogar mehr als ein halbes Dutzend davon – und dass auch Begriffe falsch geschrieben sind, die für die Aussagen des Autors eine zentrale Rolle spielen wie „ars praedicandum“ (59), „cura monialum“ (69, 73) oder „Gebährende“ (410, 413). Hinzu kommen Unschärfen wie die Bezeichnung von Rundbogen- als Rundfenstern (314) oder die mangelnde sprachliche Unterscheidung zwischen Altar und Retabel (z. B. 256). Diese und andere editorische Nachlässigkeiten beeinträchtigen die hohe Qualität der Studie in unnötiger Weise. Zugleich erschweren sie die Lektüre für einen internationalen Leserkreis, an den sich ein solches Fachbuch schließlich wendet.

Durch ein sorgfältiges Lektorat hätten sich auch inhaltliche Brüche wie bei der Diskussion des erwähnten Freskos in Santa Maria Novella vermeiden lassen. So heißt es einleitend mit Verweis auf einen Aufsatz von Giovanni Leoncini von 2003, es sei „bei Restaurierungsarbeiten in den 1960er Jahren wiederentdeckt“ worden (241). Dennoch werden in der Folge frühere Stimmen zu dem Werk wie die epochale Studie von Henrik Cornell *The Iconography of the Nativity of Christ* von 1924 zitiert (243) – der es seinerzeit sogar abgebildet hatte (8, Abb. 12). Der Widerspruch löst sich auf, wenn man den Aufsatz von Leoncini selbst zur Hand nimmt, hatte dieser sich doch mit der Nachricht von der Wiederentdeckung auf ganz andere Fresken in der Kirche bezogen, während es zu den Bildern an der Westwand lediglich heißt, sie seien lange hinter einem Retabel des Cinquecento versteckt gewesen (*La pittura del Trecento a Santa Maria Novella*, in: Timothy Verdon [Hg.], *Santa*

Maria Novella, Florenz 2003, 78–103, hier 94f.). Und noch gravierender: S. 285 werden ein von Longhi beschriebenes Triptychon und ein in München versteigertes Werk nebeneinander erwähnt – obwohl es sich um dasselbe Objekt handelt (vgl. Anm. 1499).

Ein letzter Punkt berührt ebenfalls die sich wandelnden Usancen in der Fachbuchproduktion ganz allgemein. Bei einem Werk dieser Aufmachung und dieses Preises hätte man zweifellos erwarten dürfen, dass sich ein Verlag um originale Bildvorlagen bemüht und es sich nicht bei mehr als der Hälfte der 236 Illustrationen um Bildzitate oder Vorlagen aus dem Internet handelt, die in einzelnen Fällen selbst bei ganzseitigen Farbabbildungen zum Einsatz kommen. Das Nachsehen haben nicht nur die Rechteinhaber, sondern auch der Leser – einigen Reproduktionen merkt man durchaus an, dass sie nicht auf Originalfotos basieren.

DR. MATTHIAS WENIGER
Bayerisches Nationalmuseum,
Prinzregentenstr. 3, 80538 München,
matthias.weniger@bnm.mwn.de