

Lux in tenebris, tenebrae in luce

Die Geburt des Gottmenschen und der Weg des Logos im Weihnachtsbild des Petrus Christus

Wolfgang Christian Schneider

Zwei sehr verschiedene Szenen bietet der Text der Evangelien für die Herabkunft des Göttlichen: Auf der einen Seite gibt es die knappe abstrakte Schilderung des Johannes vom Logos und von seinem Weg in das Fleisch, auf der anderen Seite steht die breite anekdotische Erzählung des Lukas von der Geburt im Stall, mit dem Preis der Engel, der Verkündigung an die Hirten und der Ankunft der Magier. Zwar bot Johannes mit seinem Text für die Spekulation reichen Stoff, die Künstler jedoch fanden wenig Ansatzpunkte für ihre Arbeit, sie griffen daher meist auf die bunte Vielfalt der Erzählung des Lukas zurück, die ihnen eine Fülle von Bildvorfahren bereitstellte. Allerdings trat dabei durch das Gewicht der Alltagsrealität des Dargestellten das Gedankliche zunehmend in den Hintergrund – und dies umso mehr, je nachdrücklicher sich die Kunst um eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe des Konkreten bemühte. Gleichwohl gab es immer wieder Versuche, das Anekdotische zu überschreiten, und eines der Werke, die auf der Grundlage der Erzählung des Lukas eine eigene spekulative Bildarbeit vor Augen führen, ist das um 1445 geschaffene Bild der Geburt Christi von Petrus Christus.¹

¹ National Gallery of Art, Washington. In der Datierung besteht keine Übereinstimmung, teilweise wird das Werk auf 1465 angesetzt: z. B. MARYAN WYNN AINSWORTH (HG.): *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges* (Katalog Metropolitan Museum of Art, New York, 14. April – 31. Juli 1994), New York 1994, 158-162, hier: 158. Eine späte Datierung erzeugt jedoch Probleme: Das um 1452 geschaffene motivgleiche Bild im Groeningemuseum in Brügge stellt sich in seinen opulenteren Zügen doch wohl als später dar; auch ist die Diamantstruktur (s. dazu unten) im Triptychon von Dierick Bouts im Prado eher ein Nachvollzug als ein Vorbild. – Zum Maler vgl. JOEL M. UPTON: *Petrus Christus. His Place in Fifteenth Century Flemish Painting*, Pennsylvania State University Press 1990, bes. 89ff.; URSULA PANHANS-BÜHLER: *Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus* (Wiener kunstgeschichtliche Forschungen, Bd. 5), Wien 1978; BURKHARD RICHTER: *Untersuchungen zum Werk des Petrus*

Petrus Christus wurde um 1410/1420 in Baarle geboren; im Jahre 1444 wurde er Bürger von Brügge, wo er 1472 oder 1473 wahrscheinlich auch starb. Er scheint zum Umkreis von Jan van Eyck gehört zu haben, wengleich er wohl nicht in einem unmittelbaren Schülerverhältnis gestanden hat. Nach dem Tode des Meisters 1441 aber muss er eine enge Beziehung zu dessen Werkstatt gehabt, ja sie vielleicht sogar übernommen haben. In seinen Werken verbindet Petrus Christus den Stil Jan van Eycks mit Einflüssen von Robert Campin und Rogier van der Weyden und übte maßgeblichen Einfluss auf andere Meister der Brügger Malschule aus wie Dierick Bouts und Geertgen tot Sint Jans.

Ein Geschehensvorgang in zwei Bildebenen

Geradezu zeichenhaft stellt Petrus Christus in seinem streng zentralperspektivisch aufgefassten Werk² zwei latent divergierende Bildebenen vor Augen, einerseits ein aus Stein gearbeitetes elegantes Portal mit reichem Figureschmuck als Rahmen, andererseits dahinter ein unter Nutzung von ruinösen Bauteilen errichtetes Stallgebäude, in dem szenisch-lebensnah das lukanische Weihnachtsgeschehen erscheint. Der blassrot getönte Architekturrahmen ist mit grisailleartigen Figuren und Szenen belegt. Zu beiden Seiten stehen auf den Kapitellen von schlanken Säulen aus rotem Marmor vollplastische Figuren von Adam und Eva. Beide bedecken die Scham, und Eva hält die Frucht in der Hand. Vergewärtigt ist also ein Zeitpunkt nach dem Sündenfall. An die Statuen der Ureltern schlie-

Christus, Heidelberg 1974, bes. 167ff.; PETER H. SCHABACKER: *Petrus Christus*, Utrecht 1974, bes. 114ff.; ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, 2 Bde., Cambridge 1953, 311f. Nur sechs der Werke des Malers lassen sich durch Signatur (Petrus XRI) sicher zuweisen, die übrigen Bilder sind danach stilistisch bestimmt. – Die Grundlagen dieser Studie wurden während eines Forschungsaufenthalts an der Königlichen Flämischen Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste in Brüssel erarbeitet; ihr und insbesondere dem Direktor der Forschungseinrichtung, Marc de Mey, sei dafür nachdrücklich gedankt.

² Es ist als solches das früheste streng zentralperspektivische Werk der flämischen Malerei; alle anderen flämischen Künstler nutzen zwar die Zentralperspektive, ordnen sie aber anderen Prinzipien unter.



*Petrus Christus: Weihnachtsbild (Washington)
Foto: Web Gallery of Art*

Ben im Rundbogen unter spätgotischen Baldachinen kleine Figurengruppen an, sie zeigen die weiteren Geschehnisse um Adam und Eva: zunächst (v. l.) die Vertreibung aus dem Paradies, die mühselige Arbeit von Adam und Eva, Graben und Spinnen, das Opfer

Kains und Abels, der Brudermord Kains an Abel, die Rechenschaftsforderung Gottes an Kain, schließlich – der Vita Adae et Evae folgend – das Gespräch des schmerzgepeinigten alten Adam mit Eva und seinem dritten Sohn Seth vor dem Tod.³ Die Basen der Säulen ruhen auf zwei gebeugten Tragefiguren auf der Plattenreihe der Türschwelle, die so – gleichsam als Vertreter der Menschheit – die ganze Sündenlast der »Erbsünde« zu tragen haben. Schließlich befinden sich in den netzwerkartig gefüllten Zwickeln des Bogens zwei Tondi mit jeweils einem Krieger, im Kampf einander zugewandt.⁴

Nahezu unvermittelt – allein die Maria und Joseph zugewandten Figuren von Eva und Adam deuten eine Vermittlung an – steht in diesem Architekturrahmen der Stallbau von Bethlehem mit einer weiten Landschaft im Hintergrund. Im Inneren des Stallgebäudes umgeben Maria und Joseph mit vier Engeln (und hinter ihnen Ochs und Esel) halbkreisförmig das neugeborene Kind, das ohne Krippe oder Stroh auf dem Saum des am Boden ausgebreiteten blauen Gewands Mariens ruht, ja, mit dem Kopf auf den blanken Erdboden selbst zu liegen kommt. Mit offenem Haar, einen dunkelblauen Mantel über die Schulter gelegt, kniet Maria schräg hinter dem Kind und blickt herab auf das Neugeborene, die Hände nach unten verehrend geöffnet.⁵ Auf der anderen Seite, am rechten Rand der Szene, steht Joseph, auf einen Stab gestützt, in rotem, grün gefüttertem

³ Vita Adae et Evae, § 36 u. 44 (Hg. v. Paul Riessler, Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel, Augsburg 1928: 668-681: 677 u. 679). – In diesem lateinisch überlieferten, ursprünglich griechischen und hebräischen Text des 1. Jahrhunderts n. Chr. ist früh in Kap. 42 eine Ankündigung von Christi Herabkunft eingeschoben, was der Maler zum Nachweis der typologischen Tiefe des Geburtsgeschehens nutzt. AINSWORTH (HG.): *Petrus Christus*, 158, u. a. sehen die Szene als Abschied Kains vor seinem Weg in das Land Nod (Gen 4,16). PANOFKY: *Early Netherlandish Painting*, 312, spricht von Seths Suche nach dem Baum des Lebens.

⁴ Vielleicht zu verstehen als Hinweis auf den unbefriedeten Zustand der Welt vor der »Ankunft« der Gnade, so J. O. HAND – M. WOLFF: *Early Netherlandish Painting. Collections of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue*, Washington D.C. 1986, 44.

⁵ UPTON: *Petrus Christus*, 93f., erinnert dafür an die Visionen Brigittas von Schweden und für Josephs Verehrung zusätzlich an PSBONAVENTURA: *Meditations on the life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century* (transl. I. Ragusa – R. B. Green), Princeton 1931, 33-34.

Mantel. Auch er neigt sich mit gesenkten Augen dem Kind zu, doch bringt er seine Verehrung nicht im Gestus der Hand zum Ausdruck, da er in der Rechten seinen Hut hält und damit die Linke verdeckt. Im rechten Eck des Bildfeldes liegt vor seinen Füßen auffällig inszeniert ein Paar ineinandergestellter Holzsandalen. Der Halbkreis um das Neugeborene wird durch vier Engel geschlossen, alle in ihrer Größe gegenüber Maria und Joseph deutlich vermindert, was eigentlich, da die Engel nicht als Putti wiedergegeben sind, einer gängig aufgefassten Zentralperspektive, in die ja auch Personen einbezogen sind, widerspricht. Die Engel umgeben Maria paarweise, wodurch einerseits Maria und Joseph getrennt werden, andererseits hinsichtlich Mariens ein herrschaftliches Moment gestaltet ist: auf das häufig dargestellte Thronen Mariens mit dem Kind vorausverwiesen wird, bei dem Engel den Thronplatz umgeben. Von diesen Engeln, die alle eine liturgische Tracht nach Art der Diakone tragen, ist der am linken Bildrand auftretende durch einen auffälligen herrschaftlichen Brokatmantel hervorgehoben, möglicherweise ist in ihm Gabriel, der Engel der Verkündigung, zu erkennen.⁶ In seiner Herrschaftlichkeit steht er in betontem Kontrast zu den ihm gegenüberliegenden Schuhen, die damit noch stärker hervortreten und so gegenüber dem Himmlischen das Irdische vergegenwärtigen. In ähnlicher Weise hebt Jan van Eyck ein Paar gleichartiger Schuhe im Arnolfini-Doppelbildnis hervor, das als eine Verlobungsszene oder gar als eine Heiratsszene gedeutet wurde, in der dem Ablegen der Schuhe ein Rechtsgehalt zukomme. Daran könnte Petrus Christus erinnern und auf die Verbindung Josephs zu Maria hinweisen wollen. Zugleich aber ist sicherlich auch auf das Gebot an Moses hingewiesen, angesichts der Gegenwart Gottes im brennenden Dornbusch sich die Schuhe auszuziehen, und so eine Heiligkeit des Ortes angezeigt, die sich an den an das Bild herantretenden Betrachter richtet.⁷ Andererseits vergegenwärtigen die Schuhe wohl auch die konkrete Alltagshaftigkeit, in der der herzu-

⁶ Die Vierzahl lässt insgesamt an die vier (in der Vita Adae et Evae namentlich genannten) Erzengel denken.

⁷ Im Arnolfini-Doppelbildnis scheinen die Schuhe im Vordergrund dem Mann zu gehören, vor dem sie liegen, während ein rottoniges Schuhpaar im Hintergrund das der Frau sein dürfte; dementsprechend sind wohl die vor Joseph liegenden Schuhe als die seinen aufzufassen.

tretende bildexterne Betrachter steht, der die Geburt Gottes im Menschenwesen in seinem Alltag zu bedenken und umzusetzen hat.

Die Rückwand des Stalls gibt zu erkennen, dass dieser innerhalb eines weitgehend zerstörten Steinbaus (der wohl an den »Alten Bund« erinnern soll) errichtet ist, als dessen Bestandteil auch der rahmende Bogen gedeutet werden könnte. Die Mauer der Rückwand ist geborsten, die wenigen verbliebenen Steine bilden nun eine halbhohe Mauer, hinter der sich dem Betrachter ein tiefer Landschaftsraum eröffnet. Zu beiden Seiten wenden sich von außen zwei Personen dem Geschehen im Stall zu, auf der linken Seite durch ein erhaltenes Fenster des Steinbaus, auf der rechten Seite lehnen sie sich über der brusthohen Mauer. Von diesen Betrachtern schaut jeweils einer in schwarzem Gewand auf das Geschehen im Stallbau, während der andere in roter Kleidung mit einem Stab in der Hand den Berichten des Schauenden zuzuhören scheint. Fern in der Mitte der Landschaft liegt, ummauert und zinnenbewehrt, eine Stadt, es könnte Bethlehem sein, eine der Fürstenstädte Judas, wie im Matthäusevangelium 2,6 nach Micha 5,1 gesagt wird, Anlass für den Maler, einen herrschaftlichen Zentralbau in die Stadt zu stellen. Der Maler könnte in Stadt und Zentralbau jedoch auch auf Jesu Kreuzestod in Jerusalem vorausweisen wollen, denn die Rotunde der Grabeskirche war dem Mittelalter aus zahlreichen Pilgerberichten bekannt. Stadt und Stallgebäude sind durch einen Weg verbunden, der geeignet ist, den Betrachter dazu zu führen, hinter der Geburt Jesu den Opfertod wahrzunehmen. Auf diesem Weg, der am rechten Bildrand hinter der Betrachtergruppe anzukommen scheint, gehen nebeneinander wie im Gespräch zwei kleine Figuren in Richtung des Stallbaus, offenbar Hirten, wie die vorauseilenden Schafe anzeigen, die möglicherweise die ihnen durch Engel zuteilgewordene Verkündung erörtern. Das Dach des Stalls ist auffällig durchlöchert und lässt an mehreren Stellen den strahlend blauen Himmel durchscheinen. Vor diesem reinen Himmel steht scharf gezeichnet der Giebel, schwarze Balken bilden ein regelhaftes gleichseitiges Dreieck, das in Keilform ein Schwarm von Wildgänsen durchzieht.

Auch wenn sich die Szenerie geschlossen und wirklichkeitsnah darbietet, ist sie doch – wie die verkleinerten Engelgestalten und das auffällige Giebeldreieck andeuten – von zeichenhaften Momen-

ten durchzogen, die die Bildfläche in drei semantisch gesonderte, einander nur geringfügig überlappende Bereiche scheiden, sie zugleich aber auch auf eine Gesamtaussage hin verschränken. Der erste Bereich, der ungefähr die ganze untere Bildhälfte einnimmt,⁸ fasst die Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und die Engel. Diesem Bereich entsprechen im Architekturrahmen die beiden seitlichen Säulen, die Obergrenze dieser Bildfläche ist ungefähr durch die Linie zwischen den Standflächen der Figuren von Adam und Eva im architektonischen Bogen und die Linie der den Stallbau zur Landschaft hin abgrenzenden ruinösen Mauer markiert. Auf dieser Linie liegen auch die Köpfe von Maria und Joseph. Dahinter (flächenräumlich darüber) liegt der zweite Bildbereich, der an der hinteren Mauer ansetzt und nach oben durch den dicken horizontalen Balken des Stalls begrenzt ist. Zu diesem Bereich gehören die Betrachter und insgesamt alles Landschaftliche. Vom Architekturrahmen sind diesem Bereich die Figuren von Adam und Eva zuzuordnen. Der letzte, dritte Bildbereich umfasst innen das Dach und das Giebfeld des Stallgebäudes, einen nahezu figurenleeren Raum, lediglich in hoher Ferne erscheint im reinen Blau der Zug von Wildgänsen. Außen entsprechen diesem Bildbereich der Bogen mit den Szenen des Lebens der Ureltern und die Bogenzwickel.

Von diesen Bildbereichen erfährt der unterste durch die Maßstabsungleichheit der Figuren wiederum eine Teilung. Gegenüber den Figuren von Maria und Joseph, die in ihrer Größe durch die übrigen Bildeinheiten, vor allem den Stallbau und die Betrachter, als wirklichkeitsnah vorgestellt werden, stellen die Engel in ihrer erheblich verminderten Größe gleichsam einen eigenen Bildraum dar. Damit aber liegen, obwohl Maria und Joseph mit den Engeln einen gemeinsamen Halbkreis um das Kind bilden, doch zwei Geschehensvorgänge vor: Das Neugeborene erhält gleichzeitig zwei verschiedene Huldigungen, einerseits eine von Seiten der Engel, des göttlichen Hofstaates, im Hinblick auf seine Gottesnatur, andererseits eine von Seiten Marias und Josephs in seiner Menschennatur. Ineinandergeschoben zeigt das Bild also die Geburt aus Gott und die menschliche Geburt aus Maria, ein Ineinander, das den Kern des Weihnachtsgeheimnisses bildet. Die gegen die Regeln der Zentralperspektive verstoßende kleinere Größe der Engelsfiguren hat

⁸ Die Höhenhalbierende verläuft über dem Haaransatz Mariens.

somit Zeichencharakter: Sie verweist auf die Doppelnatur des neugeborenen Kindes.

Weitere Bildzeichen führen diesen Doppelcharakter des Geschehens aus und erläutern ihn in seinem Gehalt. Deutlich ist etwa, dass der Maler einen Kontrast von löchrigem Stalldach und reinem Himmel herauszuarbeiten sucht, einen Kontrast, der sich in der Entgegensetzung von hölzernem Stallbau und ruinösem, einst jedoch prächtigem Steinbau, auf dessen Grund der Stall nun steht, fortsetzt. Beides muss als Hinweis auf die Verfallenheit des Irdischen verstanden werden, die nun, durch die radikale Entäußerung des Göttlichen, durch die Ankunft des messianischen Kindes »im Fleisch«, auf dem Erdboden in umfassender Erneuerung aufgehoben wird.

Der Diamant-Giebel und das Kind

Noch tiefer führt die dreieckige Giebelfläche, die sich durch ihre auffällig künstliche, regelmäßige Form als zeichenhaft zu erkennen gibt.⁹ Tatsächlich gleicht diese Form der seitlichen Ansicht einer »Diamantspitze«, wie sie sich entweder als obere Hälfte der seltenen naturkristallinen Oktaeder-Form des Diamanten ergibt oder aber aus einem größeren, aber unregelmäßigen Diamanten durch Schliff hergestellt wird. Die waagerechten oberen Balken geben dabei (verdoppelt) die Ebene des Quadrats an, das bei strikter Aufsicht entsteht; die durch die schrägen natürlichen Äste ausgeschiedenen seitlichen Dreiecke entsprechen den bei seitlichem Auflicht sichtbaren Dreiecken. Derartige »Diamantspitzen« wurden im 15. Jahrhundert am burgundischen Hof besonders geschätzt, so dass diese Form insgesamt als »burgundischer Schliff« des Diamanten bezeichnet wurde. Jan van Eyck hatte die »Diamantspitze« mehrfach an semantisch bedeutsamen Orten in seinen Bildern dargestellt. Von besonderer Bedeutung ist die Darstellung des Diamanten in der Brust-

⁹ Diesen Gestaltzusammenhang mit einem realen Diamanten gibt die Rekonstruktion der Bildanlage bei UPTON: *Petrus Christus*, 91f. und 104f. mit Abb. 77, 78 und 89 nicht zu erkennen, der lediglich eine Raute beschreibt. Doch erst die Diamantgestalt mit ihren reflektiven Implikationen gibt den vollen Inhalt der Form und des ganzen Bildes zu erkennen.

agraffe Christi im Genter Altar, mit der Jan van Eyck umfassende christologische Aussagen vergegenwärtigt.¹⁰ Der Ausgangspunkt



*Jan van Eyck: Brustagraffe Christi im Genter Altar (Gent)
Foto: Web Gallery of Art*

für die besondere Wertschätzung des Diamanten war zunächst wohl schon die seltene Naturform des Diamanten als Oktaeder, denn der Oktaeder ist für Platon einer der Körper, die er im *Timaios* (55 c ff.) als Grundbausteine des Kosmos beschreibt, wobei

¹⁰ Vgl. dazu ausführlich WOLFGANG CHRISTIAN SCHNEIDER: *Betrachtung, Aufstieg und Ordnung im Genter Altar*, in: *Theories of Vision and Visualisation Techniques in the 15th Century*, Münster 2010, 209-236, bes. 227ff.; dort auch zu den Gleichsetzungen von Diamant und Christus im Physiologus. Eine annähernd seitliche Wiedergabe eines Diamanten findet sich auf der Brustagraffe des heiligen Donatianus in der Van-der-Paele-Madonna von Jan van Eyck in Brügge. Zur Struktur des Diamanten vgl. HERBERT TILLANDER: *Diamond Cuts in Historic Jewellery 1381-1910*, London 1995, 22f. und Abb. 3 und 4 sowie 7; eine fotografische Aufnahme eines so geschnittenen historischen Steins bietet ebd. 33 Abb. 18 (Ring der Eremitage), deutlich ist das »rautenartig gestellte« innere Quadrat zu erkennen.

er den Oktaeder mit dem Aithër in Verbindung bringt. Dies griff der christliche Neuplatonismus des 15. Jahrhunderts auf und verknüpfte es mit der theologischen Spekulation der Gottesgegenwart im Kosmos. So konnte der Diamant mit dem gold-gläsernen Innenplatz des Himmlischen Jerusalem zusammengesehen werden, von dem die Apokalypse spricht, und dann auch mit Gott selbst, da Jerusalem keinen Tempel besitzt, sondern Gott, den Allherrscher, und das Lamm als Tempel hat und von der Herrlichkeit Gottes selbst und der Leuchte des Lammes erhellt wird (vgl. Offb 21,22-23).

Es kann keine Frage sein, dass all diese mit dem Diamanten verbundenen Inhalte Petrus Christus aus dem Umkreis Jan van Eycks vertraut gewesen sind, und so ist davon auszugehen, dass Petrus Christus höchst absichtsvoll diese von einem Diamanten abgeleitete Struktur aufgreift. Denn es ist bemerkenswert, dass der Maler, als er – offenbar wegen der Bewunderung, die das Bild erfuhr – den Auftrag zu einer motivähnlichen Darstellung erhielt, bei dieser späteren Ausfertigung des Weihnachtsgeschehens (Groningemuseum, Brügge; um 1452) trotz mancher Abwandlungen an dem Diamant-Motiv festhält. Die Diamantenstruktur des Dachgebälks galt dem Künstler also nicht einfach als ein genrehaftes Motiv, das verzichtbar gewesen wäre, es war ihm ein wesentliches Aussageelement. Und das bestätigt sich bei einem Blick auf Dierick Bouts, der dem weiteren



*Petrus Christus: Weihnachtsbild (Brügge)
Foto: Web Gallery of Art*

künstlerischen Umkreis Jan van Eycks angehörte; auch dieser nämlich setzt im Triptychon von 1445, das der Prado bewahrt,¹¹ das Motiv der Diamantenstruktur ein, und zwar gleich zweimal im Giebel des Stalls von Bethlehem: in der Geburtsdarstellung und in der Anbetung der Könige. Das kann nur bedeuten, dass das Diamant-



*Dierick Bouts: Geburtsdarstellung und Anbetung der Könige (Madrid, Prado)
Foto: Web Gallery of Art*

Motiv in der Mitte des 15. Jahrhunderts wirklich als ein aussagekräftiges Motiv verstanden wurde.

Tatsächlich ergeben sich, unter dem Blickwinkel der Diamantenspekulation betrachtet, entscheidende Einsichten in das Bildgeschehen. Denn es fällt auf, dass das Kind genau auf der vom spitzen Winkel des Hüttengiebels nach unten verlaufenden Linie (es ist zugleich die Mittelhalbierende des Bildes) liegt, und diese Linie

¹¹ Dierick Bouts, Marienaltar, Madrid, Prado, SCHABACKER Taf. 34, 35. Vgl. auch den Altar eines Nachfolgers des Rogier van der Weyden in New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection, SCHABACKER Taf. 36.

führt durch den Nabelbereich des Kindes.¹² Der Diamant und das Geburtsgeschehen stehen also unmittelbar in Beziehung zueinander. Da dieser aber vor dem Hintergrund der neuplatonisch-christlichen Spekulation seinerseits als »Bild« des Göttlichen verstanden werden muss, kennzeichnet die Diamantstruktur der Bildanlage das Neugeborene in seinem »ätherisch-kosmischen« Wesen, in seiner Gotteskindschaft: In Position und Platzierung vergewärtigt der Diamant das, was in Verkündigungsdarstellungen, etwa auch der der Außenseite des Genter Altars, der auf Maria zielende göttliche Strahl zum Ausdruck bringt. Und der Maler gibt auch ein zusätzliches Zeichen für diese Deutung: Denn in die Mitte der unteren Linie des Giebdreiecks setzt er einen toten abgebrochenen Balkenstumpf, aus diesem aber wächst ein blühendes Kraut heraus. Das kann nur als Hinweis auf den genau darunter liegenden Neugeborenen verstanden werden und das von diesem ausgehende neue Leben.

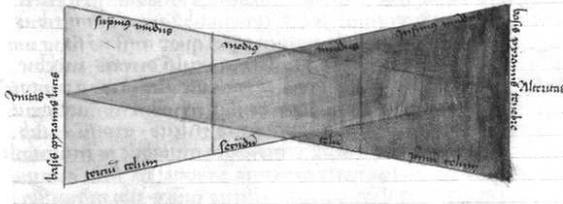
Was sich in den verschiedenen Größen der verehrenden Figuren um das Kind andeutete, wird damit zur Gewissheit: Der Maler stellt ineinandergeschoben zwei Wirklichkeiten und zwei Geburtsgeschehenheiten dar: eine menschliche, für die der Erzählung von Lukas entsprechend die Figuren von Maria und Joseph sowie Ochs und Esel stehen, und eine göttliche, immaterielle, wie sie Johannes beschreibt, die oben im lichtblauen Giebel in der Form einer das Überweltlich-Kosmische weisenden Diamantspitze und unten von den verehrenden Engeln des Hofstaates Gottes um das Kind angezeigt wird. Damit werden die beiden Naturen aufgewiesen, die dem Kind innewohnen, die göttliche und die menschliche: Es ist der Gottmensch, der hier vor der Stadt Bethlehem geboren ist, in ihm ist der Logos Fleisch geworden, in ihm leuchtet das Licht in die Finsternis. Das nahezu ungeschützte Liegen des Kindes auf dem bloßen Erdboden innerhalb des ruinösen Stallbaus, der in seiner pflanzenlosen, kahlen Unbelebtheit dem lichtblauen Himmelsdiamanten so hart entgegengesetzt ist, erhält damit einen weiteren tiefen Sinn. Es zielt darauf, die Auslieferung des göttlichen Kindes in die gebrochene Unbehaustheit der Erde der Menschen, die durch den Sündenfall eintrat, vor Augen zu führen, zugleich aber auch das

¹² Vgl. UPTON: *Petrus Christus*, Abb. 78.

nun im göttlichen Kind gegebene Ineinander und Miteinander von Erde und Himmel, Licht und Finsternis.

Damit aber wird ein philosophischer Kontext angeschnitten, den Nikolaus von Kues in seinem Traktat *De coniecturis* (I, 11) thematisiert und an einem eigenen Denkbild, der *Figura paradigmatica*, erläutert hat. Er beschreibt zwei wechselseitig ineinandergestellte spitzwinklige Pyramiden, eine Pyramide des Lichts und eine Pyramide

fabiles cognoscitis. Cui ergo nunc ad hoc peruenis ut oia ex unitate et
alteritate coniectando iudicis. Unitate luce quida solem atq; pime
unitatis similitudine altitate uo umbra atq; recessu a pmo simpli
assio atq; grossitate malon concepto facq; pyramide luce in tene
bras et tenebre pyramide in luce progredi et omne inuisibile in si
gnu redigito ut sensibili manu uitate ad arbana coniectura con
uerse possis et ut i excepto allemeis uniuersu in eam figura huc sub
tus conspice redactum



Hic quod deus qui est unitas est quasi basis luce. basis
uo tenebre est ut nichil. hic deū aut et nichil coniectam? oia
cadere conuenit. Unde supmo mundus in luce hinc dat: un
oculare conspice. non est in expeis tenebre. quāuis illa
de sui simplicitate in luce censetur absorberi. In isto uo mundo tenebre regit
quāuis no sit in ea nichil luce. illud in tenebra latente potest q
enime signum declarant. In medio uo mundo habitudo enā existit
media q si ordinu atq; horoz in ista queis per subdunsiōe
hoc age. admonita te semp esse uolo eoz sepe ditor. ne hoc figu
tali signo ad fantasia falsa ducaris. quoz nec lux nec tenebra
ut in mundo uides sensibili in alijs uidee coniectae. hoc retento ue
figura hac in oib; ingrendis q. P. quia paradigmatica est in sequi
tib; nota. Explicatio.

Omnis vis mentis in ea ipius debet unitatis conceptum
subtilitudo uerari. quoz ois cognoscibilu multitudine
ab eo dependet notitia que est i oī sūa de id qd fat.
Omni aut multitudine noīni eius uiuos quosda
unitatis nois eis attende. Nam ratio unitatis est mdiu sibi
luce in se atq; ab alio quolib; segregato. unde unitate dicit
multe attributioib; uolūtus eius appellatū de id qd quāda
dicit mdiu sibi dicitur. atq; coniectio. unitati coniect.

Nikolaus von Kues: *Figura paradigmatica*,
in: *De coniecturis* (I, 11), Cod. Casanus 218 fol. 58r
© St.-Nikolaus-Hospital; Foto: Erich Gutberlet

der Finsternis, die einander so durchdringen, dass die Spitze der Pyramide des Lichts auf die Grundfläche der Pyramide des Dunkels trifft, während die Spitze der Pyramide des Dunkels auf der Grundfläche der Pyramide des Lichts liegt. Das göttliche Licht, von dem auch Johannes spricht, tritt so im Kind in die Finsternis ein, wird Fleisch, trifft im äußersten Punkt auf die bloße Erde – und ist dabei doch nach wie vor Licht, es ist die Spitze der Pyramide des Göttlichen im irdischen Dunkel: *lux in tenebris*. Gleichzeitig und in direkter Entsprechung ist die gegenläufige Pyramide der Finsternis vor Augen gestellt: Das Irdisch-Lichtlose gipfelt in der Spitze des diamantförmigen Stalldaches, in der höchsten lichtblauen Form des Materiell-Finsteren, und dort ist es der keilförmige Zug der Wildgänse im lichten Blau des »Diamant-Aithēr«, in dem dieses Hinaufreichen des Irdisch-Materiellen in das Lichte seinen Ausdruck findet: *tenebrae in luce*.

Joseph und die Betrachter

Eine lange, eine tiefe Betrachtung ist notwendig, um dieses innige Zueinander von Licht und Dunkel, von Aithēr und Fleisch, wahrzunehmen, und der Maler stellt dies in der Gestalt des Joseph vor Augen. Im Gegensatz zur Bildtradition, die Maria herausstellt und Joseph, als nicht unmittelbar an der Herabkunft des Gottessohnes beteiligt, meist an den Rand drängt, rückt Petrus Christus Joseph in den Vordergrund, ja, er gesteht ihm gegenüber Maria sogar mehr Raum zu. Dabei ist auffällig, dass Joseph wie die betrachtenden Hirten des Hintergrunds einen Stock führt und anders als Maria das Kind nicht unmittelbar verehrt, sondern mit einem Hut von der Art eines Pilgerhuts in der Hand das Kind betrachtet. Angesichts dessen muss Joseph als der erste, der exemplarische pilgernde Betrachter verstanden werden. Er vollzieht im inneren Kreis um das Kind das, was außen die Hirten – und nach ihnen die bildexternen Betrachter des Bildwerks – zu tun haben: In betrachtender Schau vergewissert er sich der Fleischwerdung des Göttlichen, ist es doch das nachvollziehende Sehen des Menschen, in dem sich das Geschehen

verwirklicht.¹³ Im Zusammenhang mit der diakonischen Kleidung der Engel kann dann auch eine Anspielung auf die Anbetung der Hostie gesehen werden, die im Mittelpunkt des im 15. Jahrhundert besonders kultivierten Fronleichnamsfestes steht.

Während sonst häufig die Hirten zum göttlichen Kind heran-drängen, in ergriffener Bewegung etwa im Portinari-Altar des Hugo van der Goes,¹⁴ zeigt Petrus Christus die Hirten entschieden abge-rückt in ruhiger Beobachtung, in Betrachtung und deutendem Ge-spräch. Und er lässt diese betrachtenden Beobachter sich nicht nur dem Geburtsgeschehen zuwenden, sondern stellt sie in ihrer Hin-wendung zugleich dem von außen zur Bildtafel herantretenden Menschen vor Augen – oder eigentlich gegenüber. Damit ergibt sich insgesamt eine Situation, wie sie Jan van Eyck mehrfach auf seinen Werken, etwa im Arnolfini-Doppelbildnis, mit Hilfe der im Hintergrund gezeigten Rundspiegel bietet: Der Betrachter sieht sich selbst im Hintergrund dargestellt bzw. von dorthier angesehen. Auch damit war ein Kenner Jan van Eycks vertraut, und so kann man sagen, dass die im Hintergrund auftretenden betrachtenden Hirten den Figuren in den Rundspiegeln Jan van Eycks entsprechen – gleichsam als wären sie aus den von Jan wiederholt im Bildhinter-ground gezeigten Spiegeln herausgetreten; die Hirten im Bildmittel-ground »spiegeln« in diesem Sinne die Betrachter vor dem Bildwerk, und dies zweifellos mit einem agogischen Ziel: Sie bilden die Forde-rung an den externen Bildbetrachter ab heranzutreten, in den »Kreis« des Geburtsgeschehens, dessen einen Halbkreis der Maler darstellt, einzutreten, um so den Halbkreis zum vollen Kreis um das Kind zu schließen.

¹³ Vgl. dazu UPTON: *Petrus Christus*, 99ff. mit Abb. 84-85; INIGO BOCKEN: *Menschliche Praxis als Sehen Gottes. Der »Laien« in der Tradition der Devotio moderna*, in: ULRICH DICKMANN – KEES WAAIJMAN (HG.): *Beziehung* (Felderkundungen Laienspiritualität. Beiträge der Katholischen Akademie Schwerte und des Titus Brandsma Institut Nijmegen, Bd. 1), Schwerte 2008, 15-27; INIGO BOCKEN: *Imitatio und creatio bei Cusannus und Van Eyck. Die neue Bedeutung des Betrachters im 15. Jahrhundert*, in: *Theories of Vision and Visualisation Techniques in the 15th Century* [im Druck]. Vgl. auch MARTA RENGER: *Petrus Christus. A Renaissance Artist in Bruges*, in: *Kunstchronik* 48 (1995), 96-102, hier: 100.

¹⁴ Vgl. JOCHEN SANDER: *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992, 237f., Taf. 5-6.

Die Verbindung von (halb-)kreisförmiger Raumordnung, Betrachtung und Gespräch der Betrachter vor einem Bild ruft erneut einen Text des Nikolaus von Kues auf: den Traktat *De visione Dei*. Um die Allgegenwart des Sehens Gottes zu vermitteln, fordert der philosophische Kardinal in diesem Werk die Mönche, denen er das Werk widmete, auf, in Kreisbewegungen um eine vor ihnen aufgehängte Ikone und im wechselseitigen Gespräch über ihre dabei gemachten Erfahrungen den allumfassenden Anblick Gottes wahrzunehmen. Zwar kann die Tafel von Petrus Christus sicherlich nicht als ganze Verbildlichung dieses Traktats gelten, doch geben sich unter dem Blickwinkel der bei Cusanus vorgestellten Prinzipien bemerkenswerte Einblicke in die Schöpfung von Petrus Christus, und so können beide Werke als Reflexe einer ähnlichen Bildwahrnehmung verstanden werden. In diesem Sinne scheinen, wenngleich für den Traktat des Cusanus die offenen Augen Gottes wesentlich sind, auch bei Petrus Christus die Augen konstitutiv zu sein: Gerade als gesenkte weisen die Augen von Maria und Joseph auf die notwendige Betrachtung hin, zielen nun aber darauf, den inneren Blick darzustellen. Denn der Maler führt den externen Betrachter zu einem Blick von oben auf das Kind, ganz so, wie er ihn bei Maria und Joseph darstellt. Der externe Betrachter hat somit wesentlich diese Entäußerung des Göttlichen in die irdische Vereinzelnung, in die Wesenheit des Menschen und in die Hilflosigkeit eines Kindes auf dem bloßen Erdboden zu schauen, die die spätere Ausfertigung des Weihnachtsbildes in Brügge auch unmittelbar herausstellt, wie dann auch das Triptychon von Dierick Bouts im Prado.

Das prunkvolle Tor, das den Rahmen des Bildes darstellt, muss in diesem Sinne als Vergegenwärtigung der Forderung nach einem Eintreten in das Bildgeschehen und die Betrachtung des ins Irdische ausgesetzten Gottkindes aufgefasst werden. Der Raum aber, aus dem die Betrachter zur Gottesgeburt heranzutreten haben, den die Betrachter zu verlassen haben, ist der »eintönig-tödliche« Raum des Sündengeschehens – das zeigt die bildliche Inszenierung der »Schwelle« mit den Bildern von Sündenfall und Brudermord sowie den Kriegern in den Tondi an. Diesem Eintritt des Todes in das Menschengeschick ist die Gottesgeburt im »Inneren« des Bildes entgegengesetzt. So wird das Geschehen des Äußeren im Inneren aufgehoben: Der »Alten Eva«, die das Sündengeschehen mit dem

Einbruch des Todes einleitete, ist die »Neue Eva«, Maria, entgegengestellt, durch die nun in der Geburt des Erlösers der Anbruch »Neuen Lebens« gegeben ist; ebenso ist dem »Alten Adam« der »Neue Adam«, Christus, entgegengestellt, mit dessen Ankunft der Schöpfung ein neues Leben eröffnet wird, das Heilsgeschehen einsetzt.

Die Zeichen und das Sinnspiel des Sehens

Obzwar das Bild von Petrus Christus auf den ersten Blick fast genrehaft anmutet, bietet sich bei eingehender Betrachtung also ein gänzlich anderer Eindruck: Das Bild ist durchzogen von Zeichen – von Zeichen, die dem Betrachter eine intensive Bildarbeit aufgeben. Dabei erschließen sich einzelne Momente im Bild von Petrus Christus wiederholt von Darstellungsgegebenheiten Jan van Eycks her, doch dies nicht einfach im Sinne künstlerischer Bezugnahme, etwa in dem Sinne, dass Petrus Christus sich an das Werk des Vorbilds anlehnte. Petrus Christus greift vielmehr auf denselben spekulativen, philosophisch-theologischen Hintergrund zurück, er wandelt Motive Jans ab, denkt sie weiter, um so Bedeutungsgehalte zu erreichen, die auch die Bildwerke Jan van Eycks bestimmten, und diese dann unter einem neuen Licht hervorzuheben. Die Diamantstruktur, die Jan van Eyck höchst plastisch auf den bildexternen Betrachter hin vor Augen führte, baut Petrus in eine innerbildliche Vertikalität ein, wobei er den Betrachter zu einem wiederholt wechselnden visuellen Zugriff veranlasst: in die Räumlichkeit des Stalles die funktionale Flächenhaftigkeit des Giebeldreiecks setzt, die dann wiederum als »räumlicher Diamant« verstanden werden soll. Bei Jan wie bei Petrus Christus aber geht es darum, das Wechselverhältnis von Licht und Dunkel vor Augen zu führen, wie es im Johannes-evangelium mit dem Eintritt des Logos in das Fleisch verbunden wird. Und während Jan van Eyck – auch in der Stellung des Diamanten vor der Brust Christi und im frontalen Blick Christi – eine direkte Betrachter-Ansicht betont (womit auch er einen externen Betrachter voraussetzt), stellt Petrus Christus einen geschlossenen und indirekten, nach unten auf das Kind gesenkten Blick vor Augen, in den der externe Betrachter einzutreten, dem er im Sinne des

Bildgeschehens zu folgen hat. Jan van Eyck stellt in der großen Tafel der Innenansicht des Genter Altars das Lamm auf dem Altar in einen Kreis von verehrenden Personen und zeigt durch eine Reihe von Spiegelungen insgesamt einen kreisförmigen Raum für das Paradiesgeschehen an.¹⁵ Petrus Christus greift das mit seiner halbkreisförmigen Anordnung um das Kind auf und zeigt durch die dem Geschehen um das Kind zugewandten beiden Beobachterpaare an, dass der externe Betrachter im Bildvorraum diesen spiegelbildhaften Betrachtern entsprechend sich dem Kind im Sinne einer »neuen Hingabe« (*devotio moderna*) zuzuwenden und den offenen Halbkreis zum Kreis zu schließen hat.¹⁶ Alle diese Zeichen kreisen um das christliche Geburtsgeheimnis, bestimmt von dem Versuch, das gewohnte Anekdotisch-Erzählerische zu überschreiten und mit dem bunten Bild des Berichtes von Lukas die johanneische Logos- und Lichtspekulation zu verbinden – oder auch im bildreich Erzählten das grundlegend Gedachte sichtbar zu machen.

Die Ungewöhnlichkeiten, die das Bild durchziehen, geben sich bei eingehender Betrachtung in ihrer Dynamik zu erkennen, sie haben Aufforderungscharakter: Die ungewöhnlichen motivischen Gestaltungen sollen Suchbewegungen auslösen: eine Sinnarbeit. Das Bild wird so zum spirituellen Weg, gerade auch für den theologisch nicht gebildeten Laien. Die bestimmenden Mittel sind dementsprechend neben theologischen Konzepten – wie den typologischen Gegenüberstellungen – auch Rückgriffe auf ein neues, von einer psychischen Vertiefung des Wahrnehmens und Empfindens geprägtes Menschenbild oder auch – im Falle des Diamant-Motivs – die Hereinnahme philosophischer Gedankengänge und physikalischer Phänomene. Darin überschreitet der Maler die zu seiner Zeit herrschende religiöse Selbstverständlichkeit und öffnet so gegen theologische Engführungen und Interpretationsgebote einen neuen Raum für das religiöse Denken, ein religiöses Denken, das die *Devotio moderna* und den Neuplatonismus verbindet. Das Sehen und

¹⁵ Vgl. dazu eingehend demnächst WOLFGANG CHRISTIAN SCHNEIDER: *Das cusanische Denken im Malen Jan van Eycks*, in: TOM MÜLLER – MATTHIAS VOLLET (HG.): *Die »Modernitäten« des Nikolaus Cusanus*, Bielefeld (im Druck).

¹⁶ Die Grundlage dafür bot die *Devotio moderna*, etwa GEERT GROOTE: *De quattuor generibus meditabilium* (hg. von I. Tolomio, Padova 1975). – Vgl. auch INIGO BOCKEN: *The Language of the Layman. The Meaning of the Imitatio Christi for a Theory of Spirituality*, in: *Studies in Spirituality* 15 (2005), 217-249.

Betrachten aber, das Petrus Christus für sein Bild voraussetzt, das er bei dem als eigenständig angenommenen Betrachter erreichen will, ist nicht ein einmaliger Akt, sondern ein vom Bild bewegter agogischer Prozess,¹⁷ ein Prozess, der ins Offene führt, ein Prozess, der nicht dem Bild gilt, sondern – gleichsam durch das Bild hindurch – dem Betrachter selbst: dem inneren Bild, der inneren Bildarbeit des Betrachters, der Geburt des Erlösers in ihm.

¹⁷ Zu dieser Agogik vgl. WOLFGANG CHRISTIAN SCHNEIDER: *Durch Sinnbilder zur Schau. Performative Momente in Allegorie, Typos-Bezug und Mystagogie des spätantiken Christentums*; in: JENS KERTSCHER – DIETER MERSCH (HG.): *Performativität und Praxis*, München 2003, 175-194.