

RÖMISCHE QUARTAL SCHRIFT

für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte

IM AUFTRAGE

des Priesterkollegs am Campo Santo Teutonico in Rom
und des Römischen Instituts der Görres-Gesellschaft

IN VERBINDUNG MIT

Hans Ulrich Instinsky, Johannes Kollwitz †, Theodor Schieffer, Johannes Vincke,
Ernst Walter Zeeden

HERAUSGEGEBEN VON

Johannes E. Gugumus, Hermann Hoberg, Engelbert Kirschbaum, Ludwig Voelkl

63. BAND

1968

HERDER
ROM FREIBURG WIEN

„Et verbum caro factum est“

Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild

Von ERNST GULDAN *

Die Kathedrale von Teramo bewahrt einen silbernen Altarvorsatz, der zu den Hauptwerken des mittelalterlichen Kunstgewerbes in den Abruzzen zählt. Zwei Inschriften überliefern den Meisternamen und die über fünfzehn Jahre sich erstreckende Entstehungszeit der Tafel: Sie ist das Werk des Goldschmiedes Nicola da Guardiagrele, 1433 begonnen und 1448 vollendet. Um die beherrschende Majestas Domini gruppieren sich 34 oktogonal gerahmte Bildfelder, deren Hochreliefs neben den Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter die Lebensgeschichte Christi vor Augen führen. In der künstlerischen Form wird das große toskanische Vorbild Lorenzo Ghiberti lebendig; in der thematischen Gestaltung aber geht Meister Nicola mitunter sehr eigenwillige Wege.

Der heilsgeschichtliche Zyklus beginnt mit der Verkündigung an Maria (Taf. 19a). In die Fulleiste des Feldes sind die Grußworte Gabriels eingeschrieben: AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. Über dem knienden Engel senkt sich das Halbrund des Himmels in den ganz unbestimmt bleibenden Bildraum. Zahllose Sterne funkeln aus der Scheibe, die mit tiefblauem Grubenschmelz angefüllt ist; Strahlen gehen von der kosmischen Erscheinung aus und berühren die Jungfrau. Der johanneische Gedanke, daß Christus das in die Finsternis der Welt eintretende Licht sei (Jo. 1,5), wird vom Verfasser des vielgelesenen Pseudo-Matthäusevangeliums als Botschaft des Engels formuliert: „Selig bist du, Maria, denn du hast in deinem Schoß eine Wohnstatt für den Herrn bereitet; ecce veniet lux de caelo, ut habitet in te.“¹ Das im Lichtsymbol veranschaulichte Mysterium der jungfräulichen Empfängnis Christi hat die sonst durchaus übliche Darstellung der Taube, die zu Maria herabschwebt, aus dem Verkündigungsbild von Teramo ver-

* Erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich am 23. Januar 1965 im Römischen Institut der Görres-Gesellschaft gehalten habe.

¹ Evangelium des Pseudo-Matthäus, Kap. IX; ed C. v. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 2. Aufl. (Lipsiae 1876) 70 f. Vgl. dazu M. E. Gössmann, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters* (München 1957) 30, 110.

drängt. Statt dessen wählte Meister Nicola — oder wohl eher sein theologisch bewanderter Auftraggeber — ein recht ungewöhnliches Motiv zur Beglaubigung der Grußworte Gabriels: In verhüllten Händen trägt der Gottesbote die Gestalt eines kleinen Kindes, als wolle er es Maria überbringen (Taf. 19b). Das Kind ist unbekleidet und nicht nimbiert; dennoch kann im Rahmen dieser so sparsam ausgestatteten Szene kein Zweifel darüber bestehen, daß die Jungfrau hier aus der Hand des Engels den Christusknaben empfangen soll.

Soweit ich sehe, hat der römische Kunsthistoriker Angelo Lipinsky als erster versucht, dieses merkwürdige Motiv aus der Bildgeschichte heraus zu erklären; für ihn blieb es jedoch ein Unikum innerhalb einer Gruppe thematisch verwandter Fassungen, die er als „heterodoxe Darstellungen“ der Verkündigung bezeichnete². Genauere Untersuchung klärt die Zusammenhänge; ich nehme das Ergebnis vorweg. Die Impulse zu Darstellungen, die das Inkarnationsgeheimnis im Verkündigungsgeschehen schaubar machen wollen, entsprangen keineswegs häretischem Gedankengut; die Anfänge der Entwicklung liegen im orthodoxen Bereich ostkirchlicher Kunst. Die westliche Motivfamilie, zu der das Silberrelief von Teramo eine besondere Variante beisteuert, ist weitaus größer und in ihrem Sinngehalt reicher, als man zunächst vermuten möchte. Und schließlich können — wenn auch vereinzelt — zu der speziellen Bildfassung des Meisters Nicola ältere und jüngere themengleiche Gestaltungen nachgewiesen werden, die das Motiv aus seiner esoterisch anmutenden Vereinsamung lösen³.

² A. Lipinsky, *Arte sacra abruzzese: La scena dell'Annunciazione nel Paliotto di Nicola da Guardiagrele*, in: *Osservatore Romano* vom 20. September 1940. — *Ders.*, *Contributi all'iconografia dell'Annunciazione: „Et verbum caro factum est“*, in: *Arte cristiana* 42 (1954) 253 ff.; dazu ergänzend 43 (1955) 63 f. — *Ders.*, *Das silberne Antependium des Nicola da Guardiagrele im Dom zu Teramo*, in: *Das Münster* 11 (1958) 233 ff.

³ Die erste, noch heute grundlegend gültige Erörterung der Bildgeschichte bietet D. M. Robb, *The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries*, in: *The Art Bulletin* 18 (1936) 480 ff., bes. 523 ff.: „The motive of the Christ Child in the Annunciation“ (Appendix). Seither ist das Thema nur gelegentlich berührt worden: B. Schmitt, *Ein eigenartiges Trinitäts- und Verkündigungsbild*, in: *In verbo tuo*, Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Missionspriesterseminars St. Augustin bei Siegburg (St. Augustin über Siegburg 1963) 307 ff.; G. Llompert, *A propósito de unas tablas medievales mallorquinas de la Anunciación y su amgüedad iconografica*, in: *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología. Universidad de Valladolid* 30 (1964) 185 ff.; L. v. Wilckens, *Ein Kaselkreuz in Rokycany*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1965) 33 ff.; J. Squilbeck, *Un aspect peu connu de la personnalité du Maître de Flémalle*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 35 (1966) 3 ff. — Die jüngste, gut informierende Zusammenfassung bei G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst I* (Gütersloh 1966) 55 f.

Wenn wir von der Frage ausgehen, wo zum erstenmal in einer biblischen Szene der noch ungeborene Christusknabe im Bild sichtbar wird, so tritt die Miniatur eines griechischen Psalters in unser Blickfeld (Taf. 20a). Dargestellt ist nicht die Verkündigung, sondern die Begegnung der beiden gottbegnadeten Mütter Maria und Elisabeth nach dem Bericht des Lukasevangeliums; illustriert wird damit ein Vers des 85. Psalms, der die herbeigesehnte Zeit der Versöhnung mit den Worten umschreibt: „Barmherzigkeit und Wahrheit begegnen einander, Gerechtigkeit und Friede küssen sich“ (Vulgata: Ps. 84, 11). Die Mehrzahl der frühen Psalterien verbildlicht den Vers wörtlich, indem *Misericordia*, *Veritas*, *Iustitia* und *Pax* als personifizierte Tugenden auftreten⁴; wir werden darauf später noch zurückkommen müssen. Die typologische Auswertung der zitierten Psalmstelle als voraus kündender Hinweis auf die Heimsuchung ist jedoch schon in einer altchristlichen Legende vom Leben des Täufers Johannes nachzuweisen⁵. In diesen Zusammenhang gehört unsere Psalterillustration.

Sinnbildlich sind auch die beiden Gebäude aufzufassen, vor denen die Begegnung sich vollzieht. Rechts, neben Elisabeth, ein steiler Bau mit blauem Dach, durch die goldene Pforte als Tempel von Jerusalem gekennzeichnet. Links, auf der Seite Marias, die Kirche des Evangeliums; der vom Kreuzzeichen überhöhte Turm und das Langhaus sind rot gedeckt, dem verschlossenen Tempeltor steht die offene Tür des neuen Gotteshauses gegenüber. In dieser symboldurchtränkten Bildwelt haben die Gestalten jener Kinder, um deren willen die gesegneten Mütter sich umarmen, ihren Platz auf den Dächern der beiden Gebäude gefunden: Johannes, der letzte Prophet, auf dem First der Synagoge, und Christus über *Ecclesia*, deren Schoß die Kirchenväter mit dem Leib der Jungfrau verglichen haben⁶.

Die besprochene byzantinische Miniatur ist in einem Codex der Vatikanischen Bibliothek enthalten, der um 1092 ausgemalt wurde⁷. Das Bildschema ist jedoch älter. Es taucht erstmals im Moskauer Chludoff-Psalter auf, der um die Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert im Kunstkreis der östlichen Hauptstadt entstanden ist; schon 1066 wiederholte der Miniator des in Konstantinopel geschriebenen Theodor-Psalters diese Komposition⁸.

⁴ So z. B. im Utrecht-Psalter und in den beiden Psalterien der Biblioteca Vaticana Cod. Vat. gr. 1927 und Cod. Vat. Reg. lat. 12.

⁵ A. Mingana, *A new Life of John the Baptist*, in: *Bulletin of the John Rylands Library Manchester* 11 (1927) 438 ff.; wiederabgedruckt in: *Woodbrooke Studies I* (Cambridge 1927) 234 ff. Vgl. dazu M. Aronberg Lavin, Giovanni Battista, in: *The Art Bulletin* 37 (1955) 85 f.

⁶ A. Müller, *Ecclesia — Maria*, 2. überarb. Aufl. (Freiburg/Schweiz 1955) 73, 80, 181.

⁷ E. T. De Wald, *The Comnenian portraits in the Barberini-Psalter*, in: *Hesperia* 13 (1944) 78 ff.

⁸ Moskau, Historisches Museum Ms. gr. 129, fol. 85r. — London, British

Etwa im gleichen Zeitraum, spätestens seit dem 9. Jahrhundert, hatte sich im Einflußbereich der griechischen Kirche ein Madonnentypus herausgebildet, der die Jungfrau als schwangere Mutter zeigt: die sogenannte *Maria Platytera*. Der begnadete Zustand der Gottesgebälerin wird nicht durch eine Schwellung ihres Leibes angedeutet, sondern das Kind erscheint — von einem Kreismedaillon umschlossen — schwebend vor ihrer Brust (Taf. 21 a). Im Abendland ist dieser Typus nie wirklich heimisch geworden, hat sich aber seit dem 14. Jahrhundert in Darstellungen der *Visitatio* eingenistet⁹. Das Schweizer Beispiel aus dem Freskenzyklus der Georgskirche in Rhäzüns (Taf. 20 b) macht deutlich, wie der gotische Realismus sich des Mysteriums bemächtigt. Die durch Gottes Wirken empfangenen Kinder werden — wie in Reliquienkammern — im Leibesinnern der Mütter sichtbar.

Die Kunst des Ostens, vertraut mit dem Typus der *Maria Platytera* (Taf. 21 a), hat seit dem 12. Jahrhundert gelegentlich auch im Verkündigungsbild die Empfängnis des Logosknaben anschaulich werden lassen. Eine der berühmtesten Nowgoroder Ikonen, die bis zur Revolution in der *Assumptio-Kathedrale* des Kreml verehrt wurde, zeigt die älteste mir bekanntgewordene Darstellung dieser Art (Taf. 21 b). Zu Häupten Gabriels und der Jungfrau öffnet sich der Himmel; zwischen Cherubim und Seraphim thront dort der „Alte der Tage“, wie Daniel ihn schauen durfte (Dan. 7). Von seiner erhobenen Rechten geht ein Lichtstrahl zum Schoß der Gottesmutter. „Ein junges Kindlein hast du uns geboren, den Alten der Tage“, singt die Ostkirche in einem liturgischen Marienhymnus, die Wesenseinheit von Vater und Sohn auch in der Menschwerdung Gottes betonend¹⁰.

Unser Ikonenmaler hat nun nicht etwa, wie es bei raschem Zublick den Anschein haben mag, den Jesusknaben im Arm der Mutter dargestellt. Die Sitzhaltung des Kindes ist nicht motiviert; der kleine Körper scheint zu schweben. In einem alten russischen Malerhandbuch liest man: „... und der Sohn wurde in der Brust der Jungfrau gebildet

Museum Ms. Add. 19352, fol. 113v. — Zur Lokalisierung der sog. Randpsalterien vgl. den Ausstellungskatalog *Byzantine art, 9th exhibition of the Council of Europe*, 2. Aufl. (Athen 1964) 296 f. Nr. 277 und 278 (K. Weitzmann).

⁹ S. H. Steinberg, *Abendländische Darstellungen der Maria Platytera*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 51 (1932) 512 ff. — B. Bord, *Les grossesses à enfant visible dans l'art chrétien*, in: *Aesculape NF* 23 (1933) 81 ff., 105 ff. — E. Behrens, *Zur „Maria am Spinnrocken“ im Deutschen Museum*, in: *Berliner Museen* 19 (1938) 84 ff. — H. Rosenau, *A study in the iconography of the Incarnation*, in: *The Burlington Magazine* 85 (1944) 176 ff. — C. Feudale, *The iconography of the Madonna del Parto*, in: *Marsyas* 7 (1957) 8 ff. — E. Verheyen, *An iconographic note on Altdorfer's „Visitation“ in the Cleveland Museum of Art*, in: *The Art Bulletin* 46 (1964) 536 ff. — L. v. Wilckens (zit. Anm. 3) 34 f., 41 f.

¹⁰ A. v. Maltzew, *Oktoichos oder Parakletike der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes II* (Berlin 1904) 429. Vgl. dazu K. Onasch, *Ikonen* (Gütersloh 1961) 350 f.

und war nur wenig zu merken, wie in einem Glas.“¹¹ Dem entspricht, daß Maria ihre Hand nicht erhoben hat, um den Knaben zu stützen, sondern um einen Faden durch ihre Finger gleiten zu lassen. Nach dem apokryphen Bericht des Protevangeliums Jacobi war die Jungfrau dazu ausersehen, den Purpur für den neuen Tempelvorhang zu spinnen, als der Engel bei ihr eintrat.

Seit dem späten 13. Jahrhundert hat das Motiv des inkarnierten Logosknaben, der unter dem Herzen seiner Mutter sichtbar wird, vereinzelt im Verkündigungsbild des Westens Wiederhall gefunden. In der Buchmalerei begegnen die ersten Belege; so beispielsweise in einem Regensburger Legendarium, das bald nach 1271 entstanden ist¹², oder auf einer um 1330 anzusetzenden Miniatur aus einem österreichischen Codex in Budapest (Taf. 24b). Das kreuznimbierter Christuskind kann man nur in schwachen Umrissen auf der Brust Marias, zwischen dem sich öffnenden Mantel, erkennen. An die Stelle des „Alten der Tage“ ist die Halbfigur des präexistenten Logos getreten; dem Strahlensymbol der Empfängnis wird das Sinnbild der Taube als Hinweis auf die bewirkende Kraft des Heiligen Geistes beigegeben. Die Spruchbandtexte rufen das Eingangs- und Schlußwort des Zwiegesprächs in Erinnerung; auf den englischen Gruß antwortet Maria: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum* (Lk. 1, 38). Die damit zum Ausdruck gebrachte Einwilligung der Jungfrau galt den Vätern der Kirche als der Augenblick der Empfängnis Christi¹³.

Die Vorstellung, daß das irdische Dasein des Gottessohnes am Tage der Verkündigung begann, hat der liturgischen Gedächtnisfeier bis in die Karolingerzeit das Gepräge eines Herrenfestes gegeben. Noch im hohen Mittelalter ist — abweichend vom römischen Kalender — sowohl in der päpstlichen wie in der kaiserlichen Kanzlei vorübergehend der Jahresanfang auf den 25. März, den Tag der *incarnatio Domini*, gelegt worden¹⁴. Die Bildwelt des Abendlandes hat dagegen, wie wir sahen, sich der sinnfälligen Darstellung des Menschwerdungsgeheimnisses im Hause von Nazareth nur zögernd und spät geöffnet.

Als Beleg aus der Zeit vor dem 13. Jahrhundert läßt sich nur der Buchdeckel eines Evangeliars namhaft machen (Taf. 24a). Die wohl bald nach 1100 am Niederrhein geschnitzte Elfenbeintafel verrät byzantinischen Einfluß. Unter dem Mittelbogen, der den Doppelbaldachin überwölbt, erscheint die senkrecht abwärts fliegende Taube. Von ihrem Schnabel führt ein Strahlenbündel zu einer kleinen Halbfigur, die sich frontal aus einem mondsichelartigen Kahn erhebt. Wenn es hier nicht

¹¹ W. N. Lasarew, Die Malerei und die Skulptur Nowgorods, in: Geschichte der russischen Kunst II (Dresden 1958) 89.

¹² H. Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau (Berlin 1936) 112, Abb. 354.

¹³ Gössmann (zit. Anm. 1) 22.

¹⁴ H. Grottefend, Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, 3. verm. Aufl. (Hannover 1910) 11 ff.

— wie schon vermutet worden ist¹⁵ — nur um ein dekoratives Detail geht, dann stehen wir vor der vielleicht ältesten Darstellung unseres Themas in der westlichen Kunst. *Taube* und *Christusbüste* über der im Redegestus erhobenen Rechten des Engels vergegenwärtigen seine Botschaft: „Der *Heilige Geist* wird über dich kommen und die *Kraft des Allerhöchsten* dich überschatten“ (Lk. 1, 35). Gestützt auf die Autorität der nachaugustinischen Väter haben zeitgenössische Exegeten die „*virtus Altissimi*“ als eine Umschreibung des Logos erklärt, der zur Jungfrau herabstieg¹⁶.

Mehr als ein Jahrhundert später, erst zwischen 1230/50, kommt es zu eindeutigen unmittelbaren Veranschaulichungen des Menschwerdungs-Mysteriums¹⁷. König Ludwig der Heilige hatte sich in einem Pariser Atelier einen Prachtcodex anfertigen lassen: die Bible moralisée, das erste groß angelegte Bilderwerk scholastischer Typologie. In über fünftausend paarweise einander zugeordneten Medaillons werden biblische Szenen mit Darstellungen konfrontiert, die sich aus der exegetischen oder lehrhaft-moralisierenden Auslegung dieser Szenen herleiten. Die Erhebung Josephs zum höchsten Beamten des ägyptischen Staates nach Gen. 41, 42 (Taf. 25 a, im oberen Kreisfeld) findet im zugehörigen Text folgende Deutung: „Pharao, der Joseph einkleiden ließ, bezeichnet den Vater im Himmel, der Jesum Christum im jungfräulichen Schoß in das hinfällige Fleisch kleidete.“ Diesen Gedanken stellt das untere Medaillon im Bild der Verkündigung dar. Maria hat aus den Händen des Herrn, der sich aus Wolken ihr zuneigt, den göttlichen Sohn empfangen; mütterlich hält sie ihn schon in ihren Armen, während der Engel noch zu ihr spricht. Das gleiche Motiv findet sich im selben Codex noch einmal als Erweis des Erlösungsbeginns durch die Menschwerdung Christi¹⁸.

¹⁵ Robb (zit. Anm. 3) 523. — Für die Deutung der Büste als Logos: A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen II (Berlin 1918) 11, 49 Nr. 160; W. F. Volbach, Die Elfenbeinbildwerke (Staatl. Museen zu Berlin. Die Bildwerke des Deutschen Museums I) (Berlin 1923) 25 f. Nr. 2787; W. Braunfels, Die Verkündigung (Düsseldorf 1949) XVI; Gössmann (zit. Anm. 1) 126 f.; P. Metz, Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko, Ausstellungskatalog Villa Hügel, Essen (München 1957) 24 Nr. 60; ders., Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus (aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatl. Museen, Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Berlin-Dahlem) (München 1966) 52 f. Nr. 200.

¹⁶ Gössmann (zit. Anm. 1) 20, 43, 69.

¹⁷ A. Heimann, Der Meister der „Grandes Heures de Rohan“ und seine Werkstatt, in: Städel-Jahrbuch 7/8 (1932) 42 f. — Dagegen Robb (zit. Anm. 3) 523 f. — Adelheid Heimann hat hierzu Bedenken angemeldet (in: Journal of the Warburg Institute 2 [1938/39] 51, Anm. 4), diese m. W. jedoch bisher nicht veröffentlicht.

¹⁸ Oxford, Bodleian Library Ms. 270 b, fol. 203r; abgebildet bei A. de Laborde, La Bible moralisée illustrée II (Paris 1912) Taf. 208. Vgl. dazu E. Gul-

Aber damit nicht genug. Eine an vier weiteren Stellen der Bible moralisée auftauchende Variante dieser Komposition (Taf. 25 b)¹⁹ läßt die Übergabe des Kindes durch Gabriel geschehen. Das Thema von Teramo hat hier einen zweihundert Jahre älteren Vorläufer gefunden. Im oberen Kreisfeld sieht man die Söhne Israels, wie sie nach den Vorschriften über die Speiseopfer ungesäuertes Brot zubereiten (Lev. 2, 4). In der Auslegung, die das untere Medaillon verbildlicht, heißt es: „Die Juden, die das Brot in den Ofen schoben, bezeichnen Gottvater, der seinen Sohn in den jungfräulichen Schoß sandte.“

Dieser typologische Gedankengang — so gesucht er uns heute auch erscheinen mag — ist dem mittelalterlichen Denken durchaus vertraut gewesen. Schon bald nach Vollendung der Bible moralisée kehrt er in den „Meditationes vitae Christi“ wieder, die ein oberitalienischer Franziskaner in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfaßt hat. „Heute“, so heißt es da zum Festtag der Verkündigung, „ist das Brot des Lebens im Ofen des jungfräulichen Leibes zu backen begonnen worden“²⁰. Die Erbauungsschrift, die als ein Werk Bonaventuras galt, lenkt unsere Aufmerksamkeit in den Bereich der Franziskanermystik, dem übrigens auch der Paliotto von Teramo nahesteht: Das letzte Relief der Silbertafel zeigt die Stigmatisierung des hl. Franz von Assisi²¹.

Unter den echten mystischen Schriften Bonaventuras, der den Franziskanerorden seit 1257 als General leitete, hat das „Lignum vitae“ den stärksten Eindruck auf die Bildkunst hervorgerufen. In enger Anlehnung an den Text²² malte kurz nach 1300 der Florentiner Pacino di Bonaguida eine zweieinhalb Meter hohe Tafel, die das alte Motiv der arbor crucis mit dem Lebensbaum Bonaventuras verbindet. Dem Kreuzstamm entwachsen beiderseits je sechs Äste, deren jeder vier Blüten und eine Frucht trägt. Der Maler hat die insgesamt 48 Blüten des mystischen Baumes in Medaillonform verbildlicht, die zwölf Früchte hingegen nach den Formulierungen Bonaventuras nur als Inschriften hinzugesetzt. Uns interessiert der erste Zweig; er vergegenwärtigt den Ursprung des Heilswerkes (Taf. 22a). „Praeclaritas originis“ heißt seine Frucht, die in vier Bildern ihr Werden kundgibt. Jede dieser vier Szenen entspricht einem Abschnitt in Bonaventuras Traktat; die Titel

dan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv (Graz—Köln 1966) 60 f., 174 f., Abb. 30.

¹⁹ Die drei übrigen motivgleichen Darstellungen: Oxford, Bodleian Library Ms. 270 b, fol. 101v; Paris, Bibliothèque Nationale Ms. lat. 11560, fol. 73v; London, British Museum Ms. Harley 1527, fol. 121r. Laborde (zit. Anm. 18) I, Taf. 101; II, Taf. 297; IV, Taf. 592.

²⁰ I. Ragusa — R. B. Green, *Meditations on the Life of Christ* (Princeton 1961) 21.

²¹ Lipinsky 1958 (zit. Anm. 2) Abb. XXXIV. Vgl. dazu auch R. Giani, *Il paliotto del Duomo di Teramo* (Genova 1964) (ohne Seitenzählung), der die Zugehörigkeit des Meisters Nicola zum Franziskanerorden glaubhaft macht.

²² S. Bonaventurae opera omnia VIII, Quaracchi 1898, 68 ff.

sind — heute kaum noch lesbar — in den Ast des Baumes eingeschrieben. Das Kreisfeld links oben macht den Anfang: „Jesus ex Deo genitus“ lautet seine Beischrift. Vor der Brust des im Himmel thronenden Vaters wird die jugendliche Gestalt Christi sichtbar, als ob sie dem Leib des Schöpfers entstiege. Hierauf folgt — im Medaillon darunter — die Darstellung von Nebukadnezars Traum: Ein Stein löst sich, ohne Zutun von Menschenhand, aus dem Felsen und zerschmettert das Standbild der vier Weltreiche (Dan. 2). Die mittelalterliche Typologie erkennt darin einen vorausdeutenden Hinweis auf die jungfräuliche Empfängnis Christi²³; „Jesus praefiguratus“ heißt dementsprechend der zugehörige Titel. Das dritte Kreisfeld vereinigt zwei Szenen (Verkündigung und Heimsuchung), das vierte zeigt die Geburt Christi.

Vom Mund des Logos im väterlichen Schoß gehen Strahlen aus, die über den Bildrand hinweg zum Haupt der Verkündigungsmaria dringen. Wir müssen uns das dritte Medaillon genauer betrachten (Taf. 22 b). „Jesus emissus coelitus“ hat Bonaventura diese Blüte des Lignum vitae genannt. In der von links oben schräg einfallenden Strahlenbahn schwebt der Christusknabe zur Jungfrau herab; sein Oberkörper überdeckt gerade den Kreisrahmen. Ein zweites Kind, kleiner noch als das soeben erwähnte, entdeckt man über der Brust Marias. Sein Köpfchen schmiegt sich unter das Kinn der Mutter, an deren Hals es sich festklammert. Bonaventuras Text löst das Rätsel: Die Kraft des Allerhöchsten, von der Gabriel spricht, habe bewirkt, daß in diesem Augenblick für den verheißenen Erlöser ein Leib gebildet und eine Seele erschaffen worden sei. Man darf somit in dem herabschwebenden Kind die „anima creata“, im Knäblein am Hals der Mutter hingegen das „corpus formatum“ erblicken. Von beiden sagt Bonaventura weiter, daß sie sich sogleich mit der göttlichen Natur Christi vereinigten, mit jener trinitarischen Person des filius Dei also, die wir im zuerst besprochenen Medaillon als Logos im Schoß des Vaters erkannten und von deren Mund der Strahlhauch ausgeht²⁴.

Aber noch scheint die Zeit für eine Verbreitung des Motivs nicht gekommen zu sein. Statt dessen tauchen da und dort Kompositionen auf, denen zwar keine Nachfolge beschieden war, die aber den Prozeß der Bildwerdung verdeutlichen. Ein solches Unikum ist die kurz nach 1358 entstandene südböhmische Federzeichnung im sog. Liber depictus, einem reich illustrierten Erbauungsbuch aus dem Krumauer Minoritenkonvent, der soeben „in honore Corporis Christi et gloriosae Virginis Mariae“ geweiht worden war (Fig. 1 auf Seite 153). Patrozinium und

²³ Honorius von Autun, *Speculum ecclesiae*, Sermo in Annunciatione Sanctae Mariae; PL 172, 905. — Bonaventura spricht an dieser Stelle des „Lignum vitae“ nur allgemein von alttestamentlichen Vorbildern und Sohnesverheißungen „von Abel bis Johannes dem Täufer“.

²⁴ Robb (zit. Anm. 3) 524 interpretiert den Text der Bildvorlage unrichtig, wenn er die Büste als Heiligen Geist und die beiden Kindsgestalten als Sinnbilder der Doppelnatur Christi (deus et homo) deutet.

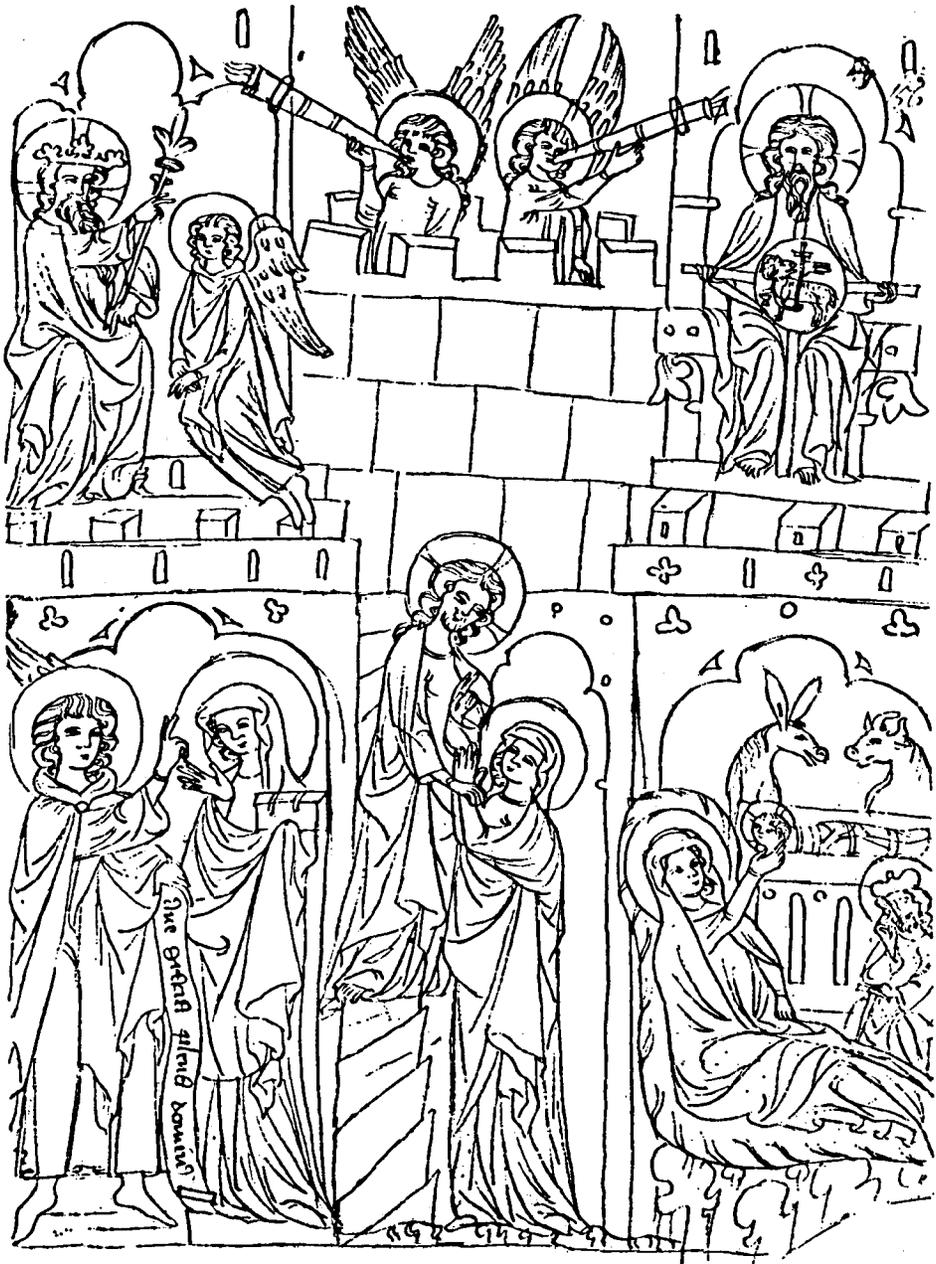


Fig. 1: Liber depictus aus Böhmisich-Krumau. Nach 1358

Bildprogramm stehen offenbar in enger gedanklicher Verbindung²⁵. Unter der Aussendung Gabriels ist die Verkündigung dargestellt, und neben ihr, eingeschoben zwischen den Englischen Gruß und die Geburt Christi, sieht man eine merkwürdige allegorische Szene: Auf einer Stiege schreitet der Gottessohn zu der ihn erwartenden Mutter aus dem Himmel herab. Das Mysterium der Menschwerdung Christi kristallisiert sich hier in einem gesonderten Bild, das die Inkarnation als Brautwahl des Logos vergegenwärtigt. Der in Handschriften vom 11. bis zum 14. Jahrhundert überlieferte Marienhymnus „Ave sponsa insponsata“ gibt auch den Schlüssel zum Verständnis des Treppen-Symbols: Maria selbst ist die „scala celestis“, über die Gott in die irdische Welt eintrat²⁶.

Ob — wie bisher angenommen wurde²⁷ — die Darstellung des niederschwebenden Christuskindes im Verkündigungsbild zuerst von sienesischen Meistern aufgegriffen worden ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, obwohl die Vermutung italienischer Priorität naheliegt. Bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts hat sich das Motiv diesseits und jenseits der Alpen im Repertoire der Maler einen festen Platz erobert. Singuläre Sonderformen, wie sie für die Frühzeit kennzeichnend waren (Bible moralisée, Bonaventuras Lebensbaum, Christus auf der Himmelsstiege), treten nun zurück gegenüber der fortan verbindlich bleibenden schlichten Ausprägung des Themas, wie es sich beispielsweise in einer dem Bartolo di Fredi zugeschriebenen Tafel aus der Zeit um 1360 präsentiert: Von Cherubim geleitet, schwebt das Christuskind mit segnend erhobener Hand zu Maria herab (Taf. 23 a).

Im Norden machen die Buchmaler Böhmens, Schlesiens und Österreichs den Anfang. Die zwischen 1350/60 entstandenen Verkündigungsm miniaturen in der Schlackenwerter Hedwigslegende²⁸, in den „Concor-

²⁵ G. Schmidt, Christus auf der Himmelsstiege, in: Christliche Kunstblätter 93 (1955) 132 ff. — Ders., Krumauer Bildercodex (Textband zur Faksimile-Ausgabe) (Graz 1967) 17 ff.

²⁶ „Scala tu celestis, per quam descendit ipse deus“; C. Blume — G. M. Dreves, *Analecta hymnica medii aevi XLVIII* (Leipzig 1905) 103 Nr. 102 (gleichlautend bei Anselm von Canterbury, PL 158, 1049). Zur Überlieferungsgeschichte siehe G. G. Meersseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland I* (Freiburg/Schweiz 1958) 100 ff., 106, 130 f. — Weitere literarische Belege zur Verbreitung des marianischen Treppen-Symbols seit Augustinus (PL 39, 2133) bei A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters* (Linz 1893) 88, 536 ff.

²⁷ Robb (zit. Anm. 3) 524, Abb. 6, nennt als ältestes Beispiel die Verkündigung von 1320 auf einem Polyptychon des Pietro Lorenzetti in der Pfarrkirche von Arezzo. Die Lünettenpartie über dem Engel, wo das herabschwebende Kind sichtbar sein soll, ist jedoch heute dermaßen beschädigt, daß die Behauptung nicht mehr überprüfbar ist; auch ältere Fotografien (z. B. Sansoni Nr. 178) gestatten kein zuverlässiges Urteil.

²⁸ J. Gottschalk, Die älteste Bilderhandschrift mit den Quellen zum Leben der hl. Hedwig, in: *Aachener Kunstblätter* 34 (1967) 61 ff., bes. 143, Abb. 52.

dantiae caritatis“ des Abtes Ulrich von Lilienfeld²⁹ und im „Liber viaticus“ des Johannes von Neumarkt³⁰ stimmen darin überein, daß Gottvater den Logosknaben noch in seinen Händen hält. Das Gaude-Initial aus dem zuletzt genannten Prager Codex (Taf. 23b) möge als Beispiel für die beiden anderen stehen. Johannes von Neumarkt, der Hofkanzler Karls IV., hatte den Kaiser 1354 auf dessen Krönungsfahrt nach Italien begleitet; sein Reisebrevier — der „Liber viaticus“ — entstand sogleich nach der Rückkehr. Man hat längst bemerkt, daß der Kanzler in der Ausstattung seiner Prachthandschrift Anregungen aus dem Süden verwerten ließ; vielleicht ist auch unser Motiv dazuzuzählen. Miniaturen aus Florenz³¹ und der Lombardei³² haben jedenfalls nach der Jahrhundertmitte Verkündigungen gemalt, in denen der Schöpfer, wie hier, das Christuskind noch in seinen Armen hält.

Bald verbreitete sich aber auch die Darstellung des in einer Strahlenbahn zu Maria niederschwebenden Knaben. Im deutschen Sprachraum ist das Motiv am häufigsten anzutreffen; ich nenne nur — aus der Zeit kurz nach 1370 — den ältesten erhaltenen Flügelaltar der Alpenländer im Stift Wilten, der für die herzogliche Residenz auf Schloß Tirol bei Meran bestimmt war³³. Frankreich, dessen Buchmaler in der Bible moralisée einen so vielverheißenden Vorstoß gewagt hatten, öffnete sich zaghafter: Erst um 1390 entstand, wohl in Paris, ein Tafelbild, das die *conceptio Filii* in dieser Weise veranschaulicht³⁴. Um 1400 folgen Spanien³⁵ und die Niederlande³⁶, wenig später auch England³⁷. Das Motiv war überall im Abendland heimisch geworden, als Meister Nicola 1433 mit der Herstellung des Paliotto von Teramo begann.

Der Versuch, die christologisch einwandfreie Spekulation in die Sprache des Bildes zu übertragen, setzt sich leicht der Gefahr dogmatischer Anfechtbarkeit aus. Bonaventura hat in seinem Lukaskommentar die anerkannte Lehrmeinung über den *modus incarnationis* selbst deutlich genug formuliert. Ausgehend von dem Wort Gabriels „Ecce

²⁹ G. Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters, in: Jahrbuch der k. k. Centralkommission 5 (1861) 37 f., Taf. V.

³⁰ A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik II (Berlin 1936) 10 ff., Abb. 2. — Robb (zit. Anm. 3) 523, 525, Abb. 12.

³¹ G. Muzzioli, Mostra storica nazionale della miniatura. Catalogo (Firenze 1953) 220 Nr. 336, Taf. L a.

³² P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia (Milano 1912) 279 f., Abb. 214.

³³ Ausstellungskatalog „Europäische Kunst um 1400“, Kunsthistorisches Museum Wien 1962, 135 f. Nr. 70, Taf. 10.

³⁴ H. S. Francis, A fourteenth century „Annunciation“, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 42 (1955) 215 ff., mit Farbtafel.

³⁵ Mailand, Brera: Gemälde von Pedro Serra (oder Werkstatt). C. R. Post, A history of Spanish painting IV/2 (Cambridge/Mass. 1933) 522, Abb. 199.

³⁶ London, British Museum Ms. Kings 5, fol. 1. *Guldan* (zit. Anm. 18) 64.

³⁷ London, Victoria and Albert Museum: Alabasterrelief aus der Samm-

conciplies in utero“ (Lk. 1, 31), erklärte er mit Nachdruck, „ut (Maria) concipiat intra, nihil recipiendo ab extra“³⁸. Wo dieses Nicht-Schaubare sichtbar gemacht wird, können Mißverständnisse aufkeimen. Hatte doch die mittelalterliche Kirche sich gegen Häretiker zu wehren, die rundweg behaupteten: „Caro Christi primo fuit creata in coelo et post per miraculum inducta in uterum virginis.“³⁹ Man versteht daher die Sorge des Erzbischofs Antoninus von Florenz — eines Zeitgenossen unseres Meisters Nicola —, der solche Verkündigungsbilder ablehnte. Die Darstellung Jesu als „parvulus puer formatus“, so meint er, könne den Eindruck erwecken, als habe Christus das Fleisch nicht wahrhaft aus dem Leib der Jungfrau angenommen⁴⁰.

In mehr als zwanzig Druckauflagen ist die „Summa theologica“ des Antoninus, die das Verdikt enthält, verbreitet worden⁴¹. Aus den Niederlanden, aus Frankreich und Spanien tönte in späteren Jahrhunderten ein Echo auf das erzbischöfliche Urteil zurück⁴², das sich sogar ein modernes ikonographisches Handbuch zu eigen gemacht hat. Das Motiv, so liest man da, sei eine von „häretischen Vorstellungen“ inspirierte Verirrung⁴³.

lung Sir Wilmot Herringham. W. L. *Hildburgh*, An alabaster table of the Annunciation with the Crucifix, in: *Archaeologia* 74 (1925) 206, 208, Taf. XLVI, 2.

³⁸ S. Bonaventurae opera omnia VII, Quaracchi 1895, 24.

³⁹ Zu entnehmen aus Hugo von Saint-Cher, *Scriptum super sententiis* (Leipzig, Universitätsbibliothek Cod.lat. 573, fol. 130r); mitgeteilt von F. Haberl, *Die Inkarnationslehre des hl. Albertus Magnus* (Freiburg i. Br. 1939) 21, Anm. 19.

⁴⁰ Antoninus Pierozzi, *Summa sacrae theologiae* III, tit. 8, cap. IV, § 11; zitiert nach der Ausgabe Venetiis 1582, 101. — Antoninus war Dominikaner. Als Generalvikar der italienischen Observanten führte er 1436 das Kloster von San Marco in Florenz dem Orden zu. Unter seiner Regierung malte dort Fra Angelico, von dessen zahlreichen berühmt gewordenen Verkündigungsbildern keines den herabschwebenden Logosknaben zeigt. Auf diesen Zusammenhang hat erst kürzlich S. Orlandi, *Beato Angelico* (Firenze 1964) XI f., hingewiesen.

⁴¹ Ed. princ. Nürnberg und Venedig 1477; letzte vollständige Ausgabe Florenz 1740.

⁴² J. Molanus, *De picturis et imaginibus sacris* (Lovanii 1570) fol. 39v und 40r. — *Ders.*, *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum* (Lovanii 1594) fol. 121v bis 122v. — J. Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus sive de erroribus qui passim committuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines* (Madrid 1730) lib. I, cap. VII, § 3 und lib. IV, cap. IV, § 2. — *Abbé de Méry*, *La théologie des peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs* (Paris 1765) 25.

⁴³ K. *Künstle*, *Ikongraphie der christlichen Kunst I* (Freiburg i. Br. 1928) 340, wiederholt einen verbreiteten Irrtum, wenn er sich auf ein angebliches Verbot solcher Bilder durch Papst Benedikt XIV. (1740–58) beruft; das hierfür zitierte Dekret enthält keine derartige Stellungnahme, sondern wendet sich

Dagegen⁴⁴ spricht schon allein die ungehemmte Verbreitung; meine Energie bei der Bestandsaufnahme erlahmte, als ich den 250. Beleg registriert hatte. Dagegen spricht auch der Werdegang, den wir von seinen Anfängen her verfolgten. Und nicht zuletzt sprechen die Bilder selbst dagegen. Sie legen Zeugnis ab von dem Bemühen, das Unfaßliche in einer „visio corporalis“ begreifbar werden zu lassen. Der Imaginationswille rührt an die Grenzen des Mysteriums; in immer wieder neuen Anläufen haben die Künstler versucht, das Geschehen der geistgewirkten Empfängnis Christi im Sinnbild darzustellen.

Eine der bekanntesten Varianten unseres Themas bietet das um 1410/20 geschaffene Tympanonrelief über dem Nordportal der Würzburger Marienkapelle (Taf. 26 a). Das schlauchartige Gebilde, das von den Lippen Gottvaters zum Ohr der Jungfrau herabführt, ist oft Gegenstand unsachlicher Vermutungen gewesen; noch Dehio und Pinder hielten Eingriffe pruder Restauratoren des 19. Jahrhunderts für möglich, die den ursprünglichen Lauf der Tuba abgeändert hätten⁴⁵. Davon kann keine Rede sein. Eine genaue Beschreibung des Reliefs aus der Zeit vor der Wiederherstellung beglaubigt zuverlässig den heutigen Bestand⁴⁶.

An jener Stelle, wo der Schlauch den Wolkenkranz um Gottvater verläßt und in die irdische Welt übergeht, wird das uns nun schon vertraute Knäblein sichtbar (Taf. 26 b). Bäumlings, in der gestreckten Haltung eines Schwimmers, gleitet es abwärts, der vorgezeichneten Bahn folgend. Unten, am Ohr der jungfräulichen Mutter, schlüpft aus der Mündung der Tuba die Taube des Heiligen Geistes (Taf. 26 c). Das Motiv entspringt einer alten Vorstellung, deren Wurzeln bis in frühchristliche Zeit zurückreichen⁴⁷. Die Überzeugung von der Wirksamkeit des Glaubens hatte dazu geführt, sich die Empfängnis Christi auf dem Wege über das Ohr Marias zu denken. Das Wort der göttlichen Botschaft, die Gabriel überbrachte, wird zum Wort Gottes selbst, von dem Johannes sagt, daß es Fleisch geworden ist (Jo. 1, 14).

Ein etwa gleichzeitiges Alabasterrelief englischer Herkunft in der Danziger Marienkirche verbildlicht diesen Gedanken in einer kapriziös gegen Darstellungen der göttlichen Trinität im Schoße Marias. *Benedictus P. P. XIV, Opus de servorum dei beatificatione et beatorum canonizatione VI* (Prati 1842) 159.

⁴⁴ Gegen diese Auffassung hat sich zuerst *J. Martin*, *Ogmios*, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 1 (1946) 399 gewandt, dessen Argumentation ich jedoch nicht folge. — Vgl. ferner *G. M. Toscano*, *Il pensiero cristiano nell'arte I* (Bergamo 1960) 171 ff.

⁴⁵ *G. Dehio*, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler I* (Berlin 1905) 331. — *W. Pinder*, *Mittelalterliche Plastik Würzburgs* (Würzburg 1914) 116 f. — Beide Autoren haben ihr Urteil in späteren Auflagen der zitierten Bücher revidiert.

⁴⁶ *J. G. Scharold*, *Beiträge zur älteren und neueren Chronik Würzburgs* (Würzburg 1821) 366. — Zur Legendenbildung vgl. *Martin* (zit. Anm. 44) 367 ff.

⁴⁷ *Salzer* (zit. Anm. 26) 90 ff. — *Martin* (zit. Anm. 44) 390 ff. — *Y. Hirn*, *The sacred shrine*, erw. Neuausgabe (London 1958) 210 ff.

abgewandelten Komposition (Taf. 28b). Das *verbum Dei*, der leibhaftige Logos, schwebt im Mundhauch des Vaters; seine Füße berühren noch dessen Lippen, sein Ziel ist das Ohr der Jungfrau. Gabriel, auffallend klein von Gestalt, tritt hinzu; mit ungewöhnlicher Eindringlichkeit hat er in redender Gebärde den Arm erhoben. Sprecher und Wort stehen in dieser gedrängten Darstellung als eine Wirklichkeit der Jungfrau gegenüber.

Ungefähr seit 1400 hat unser Motiv auch in den typologischen Bilderkreis der Armenbibeln Eingang gefunden⁴⁸. Ein Holzschnitt aus der ersten Blockbuch-Ausgabe der *Biblia pauperum*, die um 1430/40 in Haarlem gedruckt worden ist, zeigt die Verkündigung und im Strahlhauch Gottvaters das der Taube folgende Christuskind (Fig. 2 auf Seite 159). Zwei alttestamentliche Szenen flankieren das Bild: rechts Gideon, der im Wunder des betauten Vlieses das Wirken Gottes erkennt — eine Präfiguration der jungfräulichen Empfängnis Christi—, links Eva unter dem Paradiesbaum. Die Gegenüberstellung der auserwählten Jungfrau, die im englischen Gruß das Wort Gottes empfing, mit jener anderen, ersten Jungfrau, die der verführerischen Schlange Gehör schenkte, folgt einer alten Tradition⁴⁹. Sie scheint geeignet, den Ursprung der merkwürdigen Idee einer *conceptio Christi per aurem Mariae* näher zu beleuchten. Aus einer Fülle ähnlich lautender Belege von Ephräm dem Syrer bis zu Bernhard von Clairvaux sei lediglich Zeno von Verona zitiert: „Durch Überredung hatte sich der Teufel in Evas Ohr eingeschlichen, sie verwundet und zugrunde gerichtet; durch das Ohr trat mithin Christus in Maria ein, tilgte damit alle Bosheiten ... und heilte die Wunde des Weibes.“⁵⁰ Die von den ältesten Vätern der Kirche entwickelte Kreislaufidee vom Wiedergewinn des Verlorenen auf demselben Wege, auf dem der Verlust geschehen war, dieser Gedanke einer *recapitulatio mundi*⁵¹ stellt unser Motiv in die heilsgeschichtliche Antithese von Sündenfall und Erlösung.

Als wir auf der Suche nach den Anfängen einer Darstellung des noch ungeborenen Christuskindes das Heimsuchungsbild eines griechischen Psalters (Taf. 20a) betrachteten, fanden wir in der Miniatur einen Vers des 85. Psalms illustriert: „Barmherzigkeit und Wahrheit begegnen einander, Gerechtigkeit und Friede küssen sich“ (Vulgata: Ps. 84, 11). Diesen Vers hat das Titelbild eines Pariser Meßbuches aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wortwörtlich dargestellt (Taf. 27). Die Hauptszene des Blattes, über den beiden Textspalten, zeigt die vier personifizierten Tugenden: links die Begegnung von *Misericordia* und *Veritas*, rechts die Umarmung der schwertragenden *Justitia* mit *Pax*. Über ihnen, im Kranz musizierender Engel, wird Gottvater sichtbar,

⁴⁸ Vgl. Anm. 36. Spätere Beispiele nennt *H. Engelhardt*, *Der theologische Gehalt der Biblia pauperum* (Straßburg 1927) 52 f.

⁴⁹ *Guldán* (zit. Anm. 18) 26 ff.

⁵⁰ Zeno von Verona, *Tractatus* 13, 10; PL 11, 352.

⁵¹ *E. Scharl*, *Recapitulatio mundi* (Freiburg i. Br. 1941).

der seinen Sohn in Gestalt eines unbekleideten Knaben entläßt; dem Christuskind voran fliegt die Taube. Im Mittelfeld der Sockelzone setzt sich die Bilderzählung fort: Im Beisein der vier Tugenden überbringt Gabriel die göttliche Botschaft.

Veranschaulicht ist hier eine Parabel vom Ratschluß der Erlösung, die auf eine Predigt Bernhards von Clairvaux zum Festtag der Verkündigung zurückgeht⁵². Der Sündenfall im Paradies, so führte der Kirchenlehrer aus, habe die im Urstand der Schöpfung noch vereint gewesenen vier Tugenden entzweit. Vor den Thron des Allmächtigen hintretend, forderten Gerechtigkeit und Wahrheit die Einlösung des von Gott angedrohten Strafurteils, während Friede und Barmherzigkeit um Gnade für die ersten Sünder baten. Der Streit endet mit dem Ratschluß der Erlösung: Gottes Sohn selbst wird Mensch werden und das Unrecht des Geschöpfes sühnen. Damit ist beiden Parteien Genugtuung widerfahren, und die Tugenden versöhnen sich. Gabriel erhält den Auftrag zur Verkündigung an Maria.

Die Parabel aus Bernhards Predigt ist von Mystikern und Dichtern des späten Mittelalters aufgenommen und ausgesponnen worden⁵³. Ihre Beliebtheit wäre mit dem Hinweis auf die Allegorienfreude der Zeit nur oberflächlich erklärt. Wichtiger ist, daß hier in einer grandiosen Zusammenschau Menschwerdung und Kreuzopfer unmittelbar nebeneinanderrücken. Das „*Ecce venio*“ des göttlichen Ratschlusses umschließt die beiden großen Mysterien des christlichen Glaubens: das Geschehen in Nazareth und auf Golgatha. Der Pariser Miniator hat diesen doppelten Aspekt vergegenwärtigt, indem er dem Logosknaben das Kreuz und die Marterwerkzeuge auf seinen Weg zur Erde mitgab. Die Inkarnation ist nicht allein Voraussetzung, sondern selbst ein Element der Erlösung.

Seit den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts kann das Motiv des kreuztragenden Logosknaben im Verkündigungsbild nachgewiesen werden; seit dem frühen 15. Jahrhundert ist es sogar vorherrschend gegenüber solchen Darstellungen, die das Christuskind ohne Leidenssymbol zeigen. Zu den ersten Ausprägungen dieses vertieften Sinnbildes gehört eine westfälische Tafel vom Passionsaltar der ehemaligen Zisterzienserinnen-Kirche Mariental in Netze aus der Zeit um 1370/80 (Taf. 29b). Formgeschichtlich nimmt der Altar eine besondere Stellung ein. Der Stil Meister Bertrams von Minden, der die norddeutsche Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts prägen wird, hat hier eine seiner Wurzeln. Der ikonographische Befund stützt diese Beobachtung. Auf vier großen Flügelaltären Meister Bertrams und seiner Werkstatt, die alle

⁵² Bernhard von Clairvaux, In Annuntiatione Beatae Virginis Mariae Sermo 1; PL 183, 383—390.

⁵³ *Meditationes vitae Christi*; Ragusa - Green (zit. Anm. 20) 6 ff. — Weitere Nachweise bei Gössmann (zit. Anm. 1) 98 (Lehrgedicht „Anegenge“, um 1160/70), 255 f. (Christusepos „Die Erlösung“, Anfang 14. Jh.), 265 (Bruder Hansens Marienlieder, Ende 14. Jh.).

zwischen 1379 und 1400 entstanden sind⁵⁴, kehrt das Motiv des kreuztragenden Logosknaben wieder. Es findet sich sonst zu dieser Zeit nur ganz vereinzelt.

Daß wir in der Netzer Tafel eine Frühform vor uns haben, macht auch die Einfügung des Jessebaumes in das Verkündigungsbild deutlich. Er steht hier anstelle der später üblich werdenden Lilienvase. Der messianische Prophetenspruch des Isaias von dem Reis, das aufsprießen und eine Blüte tragen wird (Is. 11, 1), ist schon von Tertullian auf Maria und Christus gedeutet worden⁵⁵; aber wiederum war es Bernhard, der dieses Sinnbild ausdrücklich mit der Verkündigung in Zusammenhang gebracht hat⁵⁶. Der schlafende Stammvater Jesse, dem das Reis entwächst, ist ausnahmsweise nackt dargestellt; die Erinnerung an den Stammvater des Menschengeschlechts wird wach. Im Gezweig sitzt König David mit der Harfe. Sein Thron ist dem Sprößling Marias verheißen: „Gott der Herr wird ihm den Stuhl seines Vaters David geben“, kündete Gabriel der Jungfrau an (Lk. 1, 32). Lilienblüten zieren das Gewächs; die *eine* Blume aber, die das Reis krönen wird, der flos Christus, schwebt in Kindsgestalt über dem Baum zu Maria nieder.

Ungefähr gleichzeitig mit dieser westfälischen Tafel entstand in England ein Alabasterrelief, dessen inhaltliche Komposition einen Sondertyp der Verkündigung repräsentiert (Taf. 28a). Zwischen Gabriel und Maria ragt ein schlankes Gewächs aus einer Vase hinauf zum Thron des Allmächtigen. Dort, in der ersten Verzweigung der Äste, breitet der Gekreuzigte seine Arme aus. Neben dem dornengekrönten Haupt Christi sprießt aus dem mystischen Baum ein Blütenkelch. Es war also nicht nur die Wurzel Jesse, die sich mit dem Liliensymbol verbunden hat, sondern auch die *arbor crucis*⁵⁷. Damit ist eine Motivumkehrung innerhalb des Verkündigungsbildes möglich geworden: Über Maria

⁵⁴ Hamburg, Kunsthalle: Grabower und Buxtehuder Altar; Hannover, Landesgalerie: Passionsaltar; London, Victoria and Albert Museum: Triptychon. *H. Rensing*, Studien zur Kunst Meister Bertrams von Minden, Diss. phil. (München 1952 [Ms.]) 9 ff., 52 ff., 64 ff., 82 ff. Abbildungen: *A. Dorner*, Meister Bertram von Minden (Berlin 1937) Taf. I, II, III, Abb. 33.

⁵⁵ Tertullian, *De carne Christi* 21; CSEL 70, 243.

⁵⁶ Bernhard von Clairvaux, *Homilia 2 Super Missus est*; PL 183, 63.

⁵⁷ Zum Motiv des Lebensbaumes im Verkündigungsbild siehe *R. Kahsnitz*, Zur Verkündigung im Zyklus der Kreuzlegende bei Piero della Francesca, in: Schülerfestgabe für Herbert von Einem (Bonn 1965 [Ms.]) 131 ff.; *T. Dobrzeniecki*, A Silesian relief of the Annunciation in the National Museum in Warsaw, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 6 (1965) 116 ff.; *ders.*, *Legenda o Secie i drzewie zycia w sztuce sredniowiecznej*, in: *Rocznik Muzeum narodowego w Warszawie* 10 (1966) 165 ff., Abb. 6 a. — Vereinzelt Darstellungen aus dem 15. Jahrhundert zeigen den Logosknaben im Gezweig dieses Baumes; Dobrzeniecki verweist dafür auf die legendäre Vision Seths vom paradiesischen Lebensbaum, in dessen Wipfel ein Kind erschien. Vgl. dazu auch *E. S. Greenhill*, *The child in the tree*, in: *Traditio* 10 (1954) 323 ff., und *E. C. Quinn*, *The quest of Seth for the Oil of Life* (Chicago 1962) 117 ff.

erscheint hier nicht das Christuskind, das sein Kreuz trägt, sondern das Kreuz tritt hervor in Gestalt des Lebensbaumes, der den Erlöser trägt. Das Wirken Gottvaters ist in beiden Varianten auf dasselbe Ziel gerichtet: Hatte er in der westfälischen Darstellung (Taf. 29 b) den Logosknaben zur Jungfrau entlassen, so pflanzt er hier (Taf. 28 a) das *lignum vitae* in jenes auserwählte Gefäß — *vas electum* —, das von alters her als ein Sinnbild der Gottesmutter gilt⁵⁸. Lilienbaum und Vase spiegeln die Empfängnis Christi in Maria.

Es wurde schon erwähnt, daß die Liturgie des Verkündigungsfestes bis ins frühe Mittelalter hinein vorwiegend christologisch geprägt war. Man feierte am 25. März aber nicht nur die *incarnatio Domini*, sondern gedachte am gleichen Tage auch der Kreuzigung. Noch die heutige *Postcommunio* des Verkündigungsfestes erinnert daran: Menschwerdung und Opfertod Christi werden in dieser Oration gleichsam aus einer Perspektive gesehen⁵⁹. Seit Duns Skotus, der um 1300 die jüngere Franziskanerschule begründet hatte, erhielt diese Perspektive einen für die Folgezeit bestimmenden mariologischen Akzent. Die Frühcholastiker hatten noch weitgehend die Meinung vertreten, daß die *sanctificatio Mariae* eine durch die Empfängnis Christi bewirkte Heiligung war. Dagegen setzte nun der schottische Kirchenlehrer die Auffassung, daß die Jungfrau im voraus von der Erbsünde bewahrt geblieben sei. Diese *praeservatio*, so sagt Duns Skotus, sei „*per meritum passionis Christi*“ erfolgt⁶⁰. Die Vorwegnahme der *gratia crucis* für Maria besiegelt ihre Auserwähltheit zum Gottesmutteramt. Vor dem Hintergrund dieser Lehre gewinnt die Motivverflechtung von *Crucifixus* und Verkündigung eine neue Sinndimension⁶¹.

Doch wir müssen zu unserem eigentlichen Thema zurückkehren. Im italienischen Trecento ist mir das Motiv des Logosknaben mit dem Kreuz nur auf einer Tafel des Lorenzo Veneziano von 1371 begegnet (Taf. 29 a)⁶²; es trat also diesseits und jenseits der Alpen gleichzeitig in

⁵⁸ Salzer (zit. Anm. 26) 17 f., 115 Anm. 3, 327 f. — I. Bergström, *Medicina, fons et scrinium. A study in Van Eyckean symbolism and its influence in Italian art*, in: *Konsthistorisk tidskrift* 26 (1957) 1 ff. — Hirn (zit. Anm. 47) 313 ff.

⁵⁹ A. Baumstark, Die geschichtliche Stellung der Oration „*Gratiam tuam, quaesumus Domine*“, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 3 (1923) 108 ff. — R. Bauerreiß, *Arbor vitae* (München 1938) 115 f.

⁶⁰ Gössmann (zit. Anm. 1) 171 f., 281 ff.

⁶¹ Vgl. dazu die Ausführungen über das frühe *Immaculata*-Bild bei E. M. Vetter, *Mulier amicta sole und mater salvatoris*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* III, 9/10 (1958/59) 32 ff.

⁶² Robb (zit. Anm. 3) 524, hat zwar darauf hingewiesen, daß zwei verschollene Kompositionen des zwischen 1368/70 verstorbenen Paduaner Malers Guariento als Vorbilder gedient haben können; die Beschreibungen des 18. Jahrhunderts, die uns von diesen beiden Werken Kenntnis geben, bestätigen jedoch nicht, daß dem Christuskind ein Kreuz beigegeben war: G. Vercl, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della*

Erscheinung. Den unmittelbaren Anstoß hierzu kenne ich nicht. Vielleicht ist der Impuls, wie so oft bei ikonographischen Neuschöpfungen der mittelalterlichen Kunst, von der Liturgie ausgegangen. Das Herrenwort „Ich bin das Brot des Lebens, das vom Himmel herabgestiegen ist“ (Jo. 6, 51) deckt den eucharistischen Sinngehalt solcher Darstellungen auf. Er beruht auf der Anerkennung einer unmittelbaren Beziehung zwischen der Menschwerdung Christi in Maria und dem Gegenwärtigwerden Christi im Altarsakrament. Hildegard von Bingen hat schon erklärt, daß das Fiat der Jungfrau dem Wandlungswort des Priesters entspreche⁶³. Mystiker des 14. Jahrhunderts haben den Akzent verschoben: Aus dem Vergleich zwischen Inkarnation und Transsubstantiation ging hervor ein Vergleich zwischen der Empfängnis Christi durch Maria und dem Empfang der Eucharistie durch den Gläubigen⁶⁴. Es überrascht daher nicht, unserem Motiv auch bei Tabernakelskulpturen zu begegnen, wie etwa in der Verkündigungsgruppe an der Sakramentsnische der Spitalkirche von Rothenburg ob der Tauber, um 1390/1400⁶⁵, oder am Sakramentsretabel des Andrea Ferrucci im Dom zu Fiesole, 1492⁶⁶.

Betrachtet man die Gruppe im Zenit der venezianischen Tafel von 1371 (Taf. 29a), so fällt — im Gegensatz zu den meisten bisher erwähnten Darstellungen — die streng frontale Komposition auf. Wie ein schützender Wall umschließen die Arme Gottvaters den Logosknaben; wo die Hände sich öffnen, breitet die weiße Taube ihre Flügel aus. Der letzte Aspekt unseres Themas wird sichtbar: In der Fleischwerdung des Wortes der Verkündigung offenbart sich das Wirken der ganzen göttlichen Trinität.

Ansätze zu solchem Verständnis der Engelsbotschaft sind zwar schon aus der Väterzeit überliefert⁶⁷, doch erst im Mittelalter ist dieser Gedanke breiter entwickelt worden. Die Exegese des Verkündigungs-

città di Bassano (Venezia 1775) 18 f. — P. Brandolese, Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova (Padova 1795) 241 f.

⁶³ Hildegard von Bingen, *Scivias* 2, 6; PL 197, 516—517. — Zu unmittelbarer Anschaulichkeit gelangte dieser Gedanke einer sakramentalen „Re-Inkarnation“ bereits im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts auf einer Miniatur im Aldersbacher Brevier Clm. 2640, fol. 15v: Dargestellt ist ein Priester bei der Wandlungselevation, wobei sich aus der Hostie die Gestalt des Christuskindes erhebt. Ausstellungskatalog „Eucharistia“ (München 1960) 49 f. Nr. 4, Abb. 4.

⁶⁴ Gössmann (zit. Anm. 1) 113, 213.

⁶⁵ A. Röss, *Die Kunstdenkmäler von Mittelfranken VIII: Stadt Rothenburg o. d. T. (Kirchliche Bauten)* (München 1959) 406 ff., Abb. 341.

⁶⁶ H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient*, Diss. phil. (München 1961 [Fotodruck 1964]) 102 f., Abb. 205. — Hier (101 ff.), ferner bei Kahsnitz (zit. Anm. 57) 112 ff. und U. Nilgen, *Epiphanie und Eucharistie*, in: *Schülerfestgabe für Herbert von Einem* (Bonn 1965 [Ms.]) 197 ff., auch Allgemeines zu diesem Thema.

⁶⁷ Rufinus von Aquileja, *Commentarius in Symbolum Apostolorum*; PL 21, 349—350.

berichtes kennt nun neben der vorwiegend christologischen Sicht auch eine auf das Dreifaltigkeitsgeheimnis zielende Perspektive⁶⁸. Der Bildwerdung dieser Idee hat die Mystik des 13. Jahrhunderts den Weg gebahnet. In den schon zitierten *Meditationes vitae Christi* des Pseudo-Bonaventura liest man, das Werk der Inkarnation sei ein „opus totius Trinitatis“ gewesen⁶⁹. Die deutsche Frauenmystik aber ging einen Schritt weiter: Die ganze heilige Dreifaltigkeit, erklärte Mechthild von Magdeburg, war in Maria eingegangen, bevor Gottes Sohn aus ihr Mensch geworden ist⁷⁰.

Diese Vorstellung steht hinter einer Gruppe von Schnitzwerken des 14. Jahrhunderts, deren französischer Archetyp verschollen ist⁷¹; als Beispiel diene eine Replik aus dem westpreußischen Deutschordensland: die Schreinmadonna des Pariser Cluny-Museums (Taf. 30 a und b). Das Kultbild, eine sitzende Gottesmutter mit dem Jesuskind, läßt sich wie ein Flügelaltar öffnen. Im Innern thront Gottvater, das Kreuz des Sohnes in seinen Armen haltend; die verlorene Geisttaube über dem Kruzifix muß man sich hinzudenken. Der Leib der Jungfrau ist zu einem Tabernakel der Dreifaltigkeit geworden. In einem Hymnus des Adam von St. Viktor wird die Gottesmutter als „totius Trinitatis nobile triclinium“ besungen⁷²; Albertus Magnus hat diese Sequenz aufgegriffen und in seinem Lukaskommentar theologisch vertieft⁷³.

Rund dreißig solcher Schreinmadonnen lassen sich heute noch namhaft machen; einige von ihnen haben an den Innenseiten der aufklappbaren Teile eine gemalte Darstellung der Verkündigung⁷⁴. Aus einem 1380 gefertigten Nachlaßinventar Karls V. von Frankreich wissen wir, daß der König eine Schreinmadonna besaß, die selbst Teil einer Verkündigungsgruppe war, also nicht — wie die hier abgebildete — als Gottesmutter thronte, sondern dem Engel gegenüberstand, mit ihrem Leib die göttliche Dreifaltigkeit umschließend⁷⁵.

Schon um die Wende zum 15. Jahrhundert hat Johannes Gerson, der einflußreiche Kanzler der Pariser Universität, gegen derartige Darstellungen Protest erhoben⁷⁶. Neue Motive tauchen auf, die das Thema

⁶⁸ Nachweise bei Gössmann (zit. Anm. 1) 75 (Arno von Reichersberg), 81 (Bernhard von Clairvaux), 148 f. und 161 (Bonaventura), 163 und 170 (Thomas von Aquin).

⁶⁹ Ragusa - Green (zit. Anm. 20) 16.

⁷⁰ G. Morel, Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg oder Das fließende Licht der Gottheit (Regensburg 1869) 148.

⁷¹ W. Fries, Die Schreinmadonna, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1928/29) 5 ff. — A. A. Schmid, Die Schreinmadonna von Cheyres, in: Lebendiges Mittelalter, Festgabe für Wolfgang Stammer (Freiburg/Schweiz 1958) 130 ff.

⁷² Adam von St. Viktor, *Sequentia In Assumptione Beatae Virginis*; PL 196, 1504.

⁷³ Albert der Große, *Super Lucam cap. 1*; A. Borgnet, *Alberti Magni opera omnia XXII* (Paris 1894) 57.

⁷⁴ Fries (zit. Anm. 71) 59 ff., Abb. 23 und 24.

⁷⁵ Ebd. 42 f.

⁷⁶ Johannes Gerson, *Sermo De Nativitate Domini*; ed. L. E. Dupin, Opera

der „virgo templum Trinitatis“⁷⁷ in anderer Gestalt verbildlichen. 1493 hat ein norddeutscher Holzschneider die trinitarische Deutung des englischen Grußes in einer Szenenfolge veranschaulicht, die den Mariensalter des Hermann Nitzschewitz illustriert. Die Inkunabel ist aus der zisterziensischen Klosterdruckerei von Zinna in der Mark Brandenburg hervorgegangen; sie eröffnet die berühmte Reihe der für Kaiser Maximilian hergestellten Holzschnittbücher. Auf zehn Blätter — von denen hier zwei reproduziert sind (Taf. 31 a und b) — verteilt sich in seltener Ausführlichkeit ein Verkündigungszyklus. In den stets wiederkehrenden senkrechten Randleisten ist über den kaiserlichen Stifterbildern Friedrichs III. und seines Sohnes Maximilian die Jungfrau dargestellt, zu der Gottvater den Christusknaben herabsendet. Das Hauptbild auf fol. A 5v (Taf. 31 a) vergegenwärtigt das Wirken des Heiligen Geistes, der als „Mariens Kämmerer“ den thalamus des jungfräulichen Leibes zum Empfang der Trinität bereitet. Gottvater und Gottsohn treten von rechts hinzu.

Wie sehr der Kompilator des Mariensalters sich des dogmatischen Engpasses seiner Darlegungen bewußt war, läßt das Bild auf fol. A 8r (Taf. 31 b) erkennen. Die Szene erinnert uns noch einmal an die Verkündigung von Teramo. Hier aber überreicht Gabriel ein sonderbar geformtes „dreifältiges“ Kind. Das Trinitätsthema hat, wie der zugehörige Text verrät, eine überraschende Wendung genommen: Nicht der dreipersönliche Gott wird symbolisiert, sondern die Doppelnatur Christi — *deus et homo* —, die durch das Aufspalten ihrer menschlichen Komponente in Körper und Seele zu einer essentiellen Trias erweitert wurde. Wir erinnern uns, dieser dreifachen Verbildlichung des Logos in seiner *Göttlichkeit* sowie in seinem Menschsein als *corpus* und *anima* auf der Lebensbaum-Tafel in Florenz (Taf. 22 a und b) schon begegnet zu sein. Der fast zweihundert Jahre jüngere brandenburgische Mariensalter hat diese von Bonaventura inspirierte Bildidee zu einer analogia Trinitatis verwandelt.

Wir sind unserem Motiv bis in seine äußersten Verzweigungen gefolgt. Wird es das sinkende Mittelalter überleben? Die Stimmen warnender Theologen — Gerson in Paris und Antoninus in Florenz — zeigen an, daß eine Grenze erreicht war. Aber das Thema, um das es hier geht, führt in den Kernbereich christlichen Glaubens, und die Bildkunst ist nicht müde geworden, das Wunder der Inkarnation sinnfällig darzustellen. Zwei abschließende Beispiele sollen den Ausblick in die Neuzeit öffnen.

1533 ist in Lübeck das Neue Testament in der Übersetzung Martin Luthers gedruckt worden; Erhard Altdorfer schuf dazu die Holzschnitte. Das Titelblatt (Taf. 32 a) variiert eine Komposition, die Lukas Cranach

omnia III (Antwerpiae 1706) 947. — Dem Verdikt folgten: Molanus 1570 (zit. Anm. 42) fol. 17v; Interián de Ayala (zit. Anm. 42) lib. I, cap. VII, § 2; Benedictus P. P. XIV (zit. Anm. 43) 159.

⁷⁷ Hymnus auf die Sieben Freuden Mariae (13. Jh.); F. J. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters II (Freiburg i. Br. 1854) 165 Nr. 457.

in Wittenberg — wahrscheinlich im persönlichen Einvernehmen mit dem Reformator — 1529 entworfen hatte⁷⁸. Ein Baum, dessen Äste nach links hin verdorrt, nach rechts hin jedoch belaubt sind, teilt das Bild. Damit ist schon der Grundakkord gegeben: Unter dem Empfang der Gesetzestafeln (links oben) Sünde und Tod, unter dem Bild der Empfängnis Christi das Kreuz und die Auferstehung. Am Fuße des doppel-sinnigen Baumes sitzt der Mensch; sein Körper ist der dürren, sein Blick der blühenden Seite zugewandt. Hineingeboren in die Polarität von Gesetz und Gnade, lauscht er den beiden Männern, die sich ihm zuwenden. Auf der Seite des Evangeliums steht der Täufer Johannes, gegenüber ein Prophet des Alten Bundes. Erst kürzlich wurde ein Ölgemälde aus englischem Privatbesitz bekannt, das ebenfalls dem Kreis dieser Wittenberger Allegorien angehört⁷⁹. Der Prophet ist dort in-schriftlich als *ESAYAS* bezeichnet, und beigelegt sind ihm die Worte: „*Ecce virgo concipiet et pariet filium*“ (Is. 7, 14). Seine hinweisend erhobene Hand gilt also der knienden Jungfrau rechts oben, die das Wort Gottes in Kindsgestalt empfängt.

Das traditionelle Motiv des Logosknaben ist hier unverändert in eine neue Bildwelt übernommen worden. Man kann aber auch das Gegenteil beobachten: Im gewohnten Rahmen des Verkündigungsbildes erhält unser Motiv eine neue Symbolgestalt. 1566 hat Federico Zuccari im Chor der ersten römischen Jesuitenkirche Sta. Maria Annunziata ein monumentales Lünettenfresko gemalt, das beim Neubau von S. Ignazio untergegangen ist; erhalten blieb jedoch eine Entwurfskizze in den Uffizien (Taf. 32b). Über dem Engel und der Jungfrau öffnet sich der Himmel, vom Thron Gottvaters schwebt die Taube herab. Sie folgt einer kreisförmigen Scheibe mit dem Monogramm Jesu im Strahlenkranz. Das Kreuz über dem Querbalken des mittleren Buchstabens erweist das Namensmonogramm *IHS* als Abzeichen des Jesuitenordens, des Bauherrn der Kirche. Die Scheibenform aber mit der umgebenden Gloriole deutet unmißverständlich auf jenes sakramentale Brot, das die wirkliche Präsenz des Erlösers bezeugt. Von der mystischen Zusammenschau der Menschwerdung Christi in Maria und dem Gegenwärtigwerden Christi im Altarsakrament wurde vorhin schon gesprochen. Dieser mittelalterliche Gedanke ist unter dem Patronat der Gesellschaft Jesu in die Bildwelt eingetreten: Der Logosknabe hat die eucharistische Leibesgestalt der Hostie angenommen⁸⁰. Bald wird es nun auch Marien-Monstranzen geben, in denen der Schoß der Gottesmutter als Schau-

⁷⁸ O. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation* (Berlin 1955) 126 ff., Abb. 161, 162, 167.

⁷⁹ F. Grossmann, *A religious allegory by Hans Holbein the Younger*, in: *The Burlington Magazine* 103 (1961) 491 ff., Abb. 6.

⁸⁰ Unter den Prägemo-tiven, mit denen Hostienoblatten verziert werden, fand sich noch bis in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts die Darstellung Christi in Kindesgestalt. W. Dürig, *Hostie*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* V, 2. Aufl. (Freiburg i. Br. 1960) 496.

behälter für das Lebensbrot dient⁸¹. Es ist unverkennbar, daß hier jener alte Ikonentypus der Maria Platytera, der am Anfang unserer Betrachtung stand (Taf. 21 a), eine späte Wiederbelebung erfuhr. Im Verkündigungsbild aber hat die Darstellung des „parvulus puer formatus“ die Schwelle zum Barock nicht mehr überschritten.

⁸¹ Augsburger Silbermonstranz von Georg Ernst in der Pfarrkirche Weyarn, 1652; Breslauer Silbermonstranz von Christian Mentzel d. Ä. in der Klosterkirche Heinrichau, 1661; weitere Beispiele bei F. X. Noppenberger, Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters, Diss. phil. (München 1958).

Verzeichnis der abgebildeten Werke

- Fig. 1 auf Seite 153: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 370: Liber depictus, fol. 156 r. Bald nach 1358.
Lit.: G. Schmidt — F. Unterkircher, Krumauer Bildercodex (Faksimile-Ausgabe) (Graz 1967).
Foto: nach Schmidt - Unterkircher Taf. 156r.
- Fig. 2 auf Seite 159: Paris, Bibliothèque Nationale, Xylo 2: Armenbibel-Blockbuch, fol. a 1. Haarlem, um 1430/40.
Lit.: H. Th. Musper, Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia pauperum (Faksimile-Ausgabe) (München 1961).
Foto: nach Musper Taf. 1.
- Taf. 19a u. b: Teramo, Kathedrale, Silber-Paliotto von Nicola da Guardiagrele (Ausschnitte). 1433—1448.
Lit.: R. Giani, Il paliotto del Duomo di Teramo (Genova 1964).
Fotos: A. Lipinsky, Rom.
- Taf. 20a: Rom, Biblioteca Apost. Vaticana, Cod. Barb. gr. 372: griechischer Psalter, fol. 146v. Um 1092.
Lit.: K. Weitzmann, Illustrations in roll and codex (Princeton 1947) 192.
Foto: Bibliothek.
- Taf. 20b: Rhäzüns, Georgskirche, Fresko an der Westwand des Schiffes. 4. Viertel 14. Jahrhundert.
Lit.: E. Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden III (Basel 1940) 50, 56.
Foto: Kantonale Denkmalpflege Graubünden, Chur.
- Taf. 21a: Venedig, S. Maria Mater Domini, Marmorrelief „Maria Platytera“. 13. Jahrhundert.

- Lit.: *S. Tramontin*, *S. Maria Mater Domini* (Venezia 1962) 36 f.
Foto: Alinari, Florenz.
- Taf. 21b: Moskau, Staatliche Treťjakov-Galerie, Nowgoroder Ikone (sog. „Verkündigung von Ustjůg“). 12. Jahrhundert.
Lit.: *K. Onasch*, *Ikonen* (Gütersloh 1961) 350 f.
Foto: nach Onasch, Taf. 15.
- Taf. 22a u. b: Florenz, Galleria dell'Accademia, Tafelbild von Pacino di Bonaguida (Ausschnitte). Um 1306.
Lit.: *R. Oltner*, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The fourteenth century, section III, vol. II/1* (New York 1930) 8 f.
Fotos: Soprintendenza alle Gallerie, Florenz.
- Taf. 23a: Berlin-Dahlem, Staatliche Museen (Stiftung Preuß. Kulturbesitz), Gemäldegalerie, Tafelbild von Bartolo di Fredi (?). Um 1360.
Lit.: *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem* (Berlin 1963) 103.
Foto: Museum.
- Taf. 23b: Prag, Nationalmuseum, Cod. XIII-A-12: Liber viaticus des Johannes von Neumarkt, fol. 69v (Ausschnitt: Initial G). Um 1355/60.
Lit.: *J. Krotta*, *Mistr Brevě Jana ze Stědy* (Praha 1940).
Foto: Státní ústav památkové péče a ochrany přiroby v Praze.
- Taf. 24a: Berlin-Dahlem, Staatliche Museen (Stiftung Preuß. Kulturbesitz), Skulpturenabteilung, Elfenbein-Buchdeckel vom Niederrhein (?). Anfang 12. Jahrhundert.
Lit.: *P. Metz*, *Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus* (München 1966) 52 f. Nr. 200.
Foto: Museum.
- Taf. 24b: Budapest, Museum der Bildenden Künste, Ms. 3584: Armenbibel mit Marienleben, fol. 1v. Um 1330.
Lit.: *G. Schmidt*, *Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts* (Graz - Köln 1959) 13 f.
Foto: Museum.
- Taf. 25a u. b: Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b: Bible moralisée, fol. 27v und 59v (Ausschnitte). Zwischen 1230/50.
Lit.: *A. de Laborde*, *La Bible moralisée illustrée I* (Paris 1911).
Foto: nach Laborde Taf. 27 und 59.
- Taf. 26a, b u. c: Würzburg, Marienkapelle, Tympanon des Nordportals. Um 1410/20.
Lit.: *K. Gerstenberg*, *Die Bauplastik in der Marienkapelle zu Würzburg*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 21 (1958) 107 ff.
Fotos: Bildarchiv Foto Marburg.
- Taf. 27: Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 412: Pariser Missale, fol. 1 r. Zweite Hälfte 15. Jahrhundert.
Lit.: *V. Leroquais*, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France III* (Paris 1924) 149 f.
Foto: J. Colomb-Gérard, Paris.

- Taf. 28a: London, Victoria and Albert Museum, Alabasterrelief aus Nottingham. Um 1375.
Lit.: W. L. Hildburgh, An alabaster table of the Annunciation with the Crucifix, in: *Archaeologia* 74 (1925) 201 ff.
Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln.
- Taf. 28b: Danzig, Marienkirche, englisches Alabasterrelief vom Dorotheenaltar. Anfang 15. Jahrhundert.
Lit.: W. Drost, Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze (Stuttgart 1963) 132 f.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
- Taf. 29a: Venedig, Gallerie dell'Accademia, Mitteltafel eines Polyptychons von Lorenzo Veneziano. 1371.
Lit.: S. Moschini Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV (Roma 1955) 13, Nr. 9.
Foto: Museum.
- Taf. 29b: Netze bei Wildungen (Westfalen), ehem. Zisterzienserinnen-Klosterkirche Mariental, Tafel vom linken Flügel des Passionsaltares. Um 1370/80.
Lit.: Ausstellungskatalog „Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts“, Landesmuseum Münster i. W. (1964) 43 ff., Nr. 15.
Foto: Landesmuseum Münster i. W.
- Taf. 30a u. b: Paris, Musée de Cluny, Schreinmadonna aus Westpreußen. Um 1400.
Lit.: W. Fries, Die Schreinmadonna, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1928/29) 12 ff.
Fotos: Archives photographiques Paris.
- Taf. 31a u. b: Göttingen, Niedersächs. Staats- und Universitätsbibliothek, Inkunabel: Psalterium novum beatae Mariae virginis des Hermann Nitzschewitz, fol. A 5v und A 8r. Zinna (Typis claustris ord. Cisterc.) 1493.
Lit.: K. Clajus, Der Marienpsalter der Klosterdruckerei Zinna vom Jahre 1493, in: *Das Antiquariat* 13 (1957) 193 ff.
Foto: Bibliothek.
- Taf. 32a: „Dat Nye Testament Martini Luthers“, Titelholzschnitt von Erhard Altdorfer. Lübeck (L. Dietz) 1533.
Lit.: W. Jürgens, Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16. Jahrhunderts (Lübeck 1931) 33 ff.
Foto: Verfasser.
- Taf. 32b: Florenz, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Fondo Santarelli 818: Lavierte Federskizze von Federico Zuccari als Vorstudie für das Chorlunettenfresko in S. Maria Annunziata, Rom (Ausschnitt). Vor 1566.
Lit.: W. Körte, Verlorene Frühwerke des Federico Zuccari in Rom, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 3 (1932) 524 ff.
Foto: Uffizien Florenz.