

DER VERSIEGELTE BRIEF. ZUR IKONOGRAPHIE DER VERKÜNDIGUNG MARIÄ

Lech Kalinowski *Originalveröffentlichung in: Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata, Warszawa 1981, S. 161-169*
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008172>

Das Kunsthistorische Museum in Wien bewahrt seit 1926 ein auf Grund eines Tausches mit der Zisterzienser Abtei Heiligenkreuz erworbenes Diptychon (oder Flügel eines Altärcchens) auf, das einem um 1400 tätigen französischen Meister zugeschrieben wird, doch sich auch gleichzeitig mit dem österreichischen Kunstkreis verbinden lässt¹. Die Vorderseite seines linken Flügels mit ganz vorne links an einem gekünstelten Betpult sitzender Maria und rechts niederknien dem Erzengel Gabriel stellt eine auf Sinnbildern überraschende Szene der Verkündigung dar (Fig. 1). Im Hintergrund, über der mit einem Brokat geschmückten Rücklehne des Thrones der Heiligen Jungfrau sind zwei Engel am Errichten des Weltgebäudes der Kirche beschäftigt. Beim Klang der Viola, die der dritte auf ein Knie auf dem höchsten architektonischen Glied des unvollendeten gotischen Gotteshauses niedergelassene Engel spielt, versetzen sie ein vom Baukran gehobenes Werkstück, das in Anspielung an den biblischen „lapis primarius“, in der Liturgie auch „lapis angularis“, genannt, mit Christus gleichzusetzen ist². Zur Rechten, hinter der mit einem Gewebe verhüllten Mauer einer Balustrade stehen, der in ein aufgeschlagenes Buch versenkte hl. Jakobus d.Ä., nur in Oberkörper sichtbar, auf den ein Pilgerstab an seinem linken Arm hinweist, und dahinter der über seine rechte Schulter schauende, mit beiden Händen an ihn gelehnte hl. Paulus mit entblößtem Schwert, deren Griff, zwischen rechtem Arm und Rumpf, lose gesteckt ist³. Die Thematik der Szene wird typologisch von der Figur des unter dem Baldachin auf einer Konsole über schmaler, hoher Arkade stehenden gehornen Moses mit Tafeln der Zehn Gebote ergänzt. Der außerordentliche Gehalt des Bildes wird überdies noch von einem Brief, statt des erwarteten Schriftbandes mit „Ave“, in der linken Hand des Engels bereichert. Der Brief ist zusammengefaltet und durch ein aufgedrücktes rotes Siegel verschlossen auf eine Art, wie nur ein Papierblatt dargestellt werden kann. Als sich im XIV.Jh. der Gebrauch

von Papier verbreitete, wurde das zum Schließen des Schreibens dienende Siegel zum allgemein bekannten Mittel⁴. In seinem von Voltairianischer Ironie durchsetzten Handbuch der Ikonographie gibt L. Réau anlässlich der Verkündigung von Heiligenkreuz folgenden Kommentar: „Mais c'est surtout dans la peinture allemande des XIV^e et XV^e siècles qu'on trouve des exemples de ce réalisme trivial qui assimile l'archange messenger à un facteur des postes et ravale le mystère de l'Annonciation à un contrat notarié auquel la Vierge est invitée à souscrire“⁵.

Auf die Verkündigung als ein Rechtsgeschäft machte als erster vor beinahe hundert Jahren Theodor Hach aufmerksam, der sich auf ein Gedicht des kirchlichen Schriftstellers Jakobus von Serugh (c. 451 - 521), Bischof von Batna in Syrien, bezogen hat⁶; durch ihre Einwilligung in Gabriels Botschaft bringt Maria, als zweite Eva, die im Paradies von der ersten Eva begangene Sünde ins Gleichgewicht und ermöglicht dadurch den Beginn des Erlösungswerkes: „Die reine Jungfrau und der strahlende Engel schließen auf bewundernswerthe Weise den Friedensvertrag zwischen den Erdbewohnern und den Himmlischen. Hier Eine unter den Weibern, dort der Führer der Heerscharen, so besiegeln sie das Bündnis über die Wiedervesöhnung der ganzen Welt“⁷.

Die Idee, die Botschaft Gabriels als einen Friedensvertrag zu verstehen, durch den syrischen Theologen poetisch ausgedrückt, überdauerte in literarischer Überlieferung Jahrhunderte, um in der spätmittelalterlichen Kunst von neuem lebendig zu werden. Schon Dante, der im *Purgatorio* X, 28 - 96, als Beispiel der Demut drei die Seitenwände der ersten Terrasse des Fegefeuers schmückende Marmorreliefs, die Verkündigung an Maria, den vor der zu einem mit Ochsen bespannten Wagen beförderten Bundeslade tanzenden David, und Kaiser Trajan zu Pferde mit der um Gerechtigkeit flehenden Witwe darstellten, anführt, beschreibt



1. Meister von Heiligenkreuz, Verkündigung Mariä, um 1400.
Wien, Kunsthistorisches Museum (Fot. Museum)

den Engelgruss, als ob er das Freundenschreiben im Sinne hätte:

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt'anni lagrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,

dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.

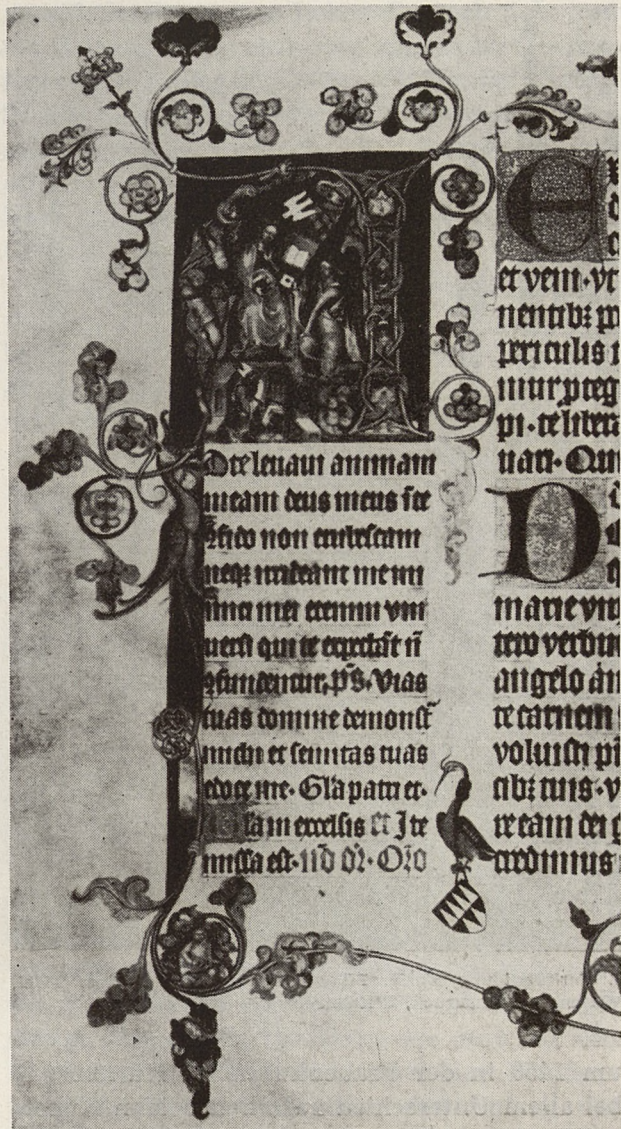
Giurato si saria ch'el dicesse „Ave!“;
perchè iv'era imaginata quella,
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;

e avea in atto impressa esta favella
„Ecce ancilla Dei“, propriamente
come figura in cera si suggella⁸.

Wenn dies keine rhetorische Redewendung ist, dann liegt die Vermutung nahe, daß zu Dantes Zeit Bilder der Verkündigung bestanden haben, auf denen Gabriel Maria die Friedensurkunde zustellt. Eine solche Bedeutung könnte eine Pergamentrolle in der Hand des Engels auf der Kanzel von Guido Bigarelli da Como in S. Bartolommeo in Pantano in Pistoia, um 1250 datiert, haben⁹. Im XV. Jh. kommt das Dekret, nachlässig zusammengerollt mit der Schrift nach außen, auf einer Tafel des Albrechtsaltars aus den Jahren um 1439 in der Stiftsgalerie in Klosterneuburg wieder zum Vorschein¹⁰. Dass die Pergamentrolle mit dem Friedensvertrag gleichgesetzt werden kann, suggeriert die kleine Verkündigungstafel aus der Kürschner Kapelle der Marienkirche in Krakau, um 1470 datiert, wo Gabriel den Text des entrollten Schreibens Maria verliest¹¹.

Seit der zweiten Hälfte des XIV. Jhs. übergibt zuweilen Gabriel der Heiligen Jungfrau ein mit Siegeln begläubigtes Schriftstück¹². Selbst eine flüchtige Bekanntschaft mit den mittelalterlichen Verkündigungsdarstellungen lässt erkennen, daß dieses Motiv in zwei grundsätzlich verschiedenen ikonographischen Typen vorkommt, übereinstimmend mit zwei Gestalten der mittelalterlichen Urkunde: eines Blattes und einer Rolle, wobei in beiden Typen das Schreiben mit einem oder drei Siegeln, die trinitarisch erklärt werden, zuweilen auch nur mit zwei ausgestattet werden kann.

Im ersten Typus ist das von Gabriel getragene Schriftstück ein zusammengefaltetes Pergament oder Papierblatt, wie auf einer Miniatur im Missale des Olmützer Bischofs und Kanzlers Karls IV. Johann von Neumarkt in der Prager Dombibliothek, nach 1364 (zwischen 1365 und 1370) datiert, mit einem Brief in der rechten Hand Gabriels (Fig. 2)¹³ oder auf der Außenseite des rechten Flügels eines Altar-



2. Verkündigung Martä. Missale Johans von Neumarkt, nach 1364. Prag, Bibliothek des Domkapitels

tabels aus Obervellach um 1400, wo das spitzovale Siegel nicht auf dem Schreiben selbst wie im Prager Missale und in Heiligenkreuz, aufgedrückt wurde, sondern lose an dem unteren Rand des Dekrets hängt¹⁴. Gefaltet ist das Schriftstück und mit auf drei Bindfaden hängenden drei runden Siegeln, von einer wulstartiger Wachserhöhung umgeben, versehen, das Gabriel Maria auf dem Altar in St. Sigismund in Pustertal, aus den Jahren 1430 - 1435, aushändigt (wermutlich von Hans Bruneck)¹⁵. Drei Siegel hängen auch an der gefalteten und wie ein Gewebe zart fallenden Pergamenturkunde in der linken Hand Gabriels auf einer Zeichnung der Schule von Salzburg aus den Jahren 1440 - 1450 in der Universitätsbibliothek zu Erlangen herab¹⁶, nur zwei sind es auf dem linken Felde der Mitteltafel des Tucher-Altars



3. Verkündigung Mariä. Flügelaltar aus dem Schloss Tirol, Wilten bei Innsbruck, Stiftskirche



4. Verkündigung Mariä. Flügelaltar, von 1487. Olkusz, Pfarrkirche (Fot. J. Langda)

um 1450 in der Frauenkirche zu Nürnberg¹⁷; bei allem Unterschied zwischen beiden Kunstwerken weisen sie eine so große Spiegelbildähnlichkeit in der Komposition auf, daß man von gemeinsamem Vorbild sprechen kann. Ein gefaltetes Schreiben mit drei an einem Bug angehängten Siegeln trägt dann Gabriel auf Michael Wolgemuts Hauptaltar der Marienkirche in Zwickau von 1479¹⁸. Zur Verbreitung dieses Motivs um 1500 mußte der „Schatzbehalter oder schrein der waren reichertümer des heils vund ewyger seligkeit genant“, im Jahre 1491 bei Koberger in Nürnberg gedruckt, mit 96 wahrscheinlich schon 1487 - 1488 von Wolgemut begonnenen Holzschnitten, beigetragen haben, wo Gabriel ein halbgefaltetes Blatt mit zwei Siegeln an Maria überbringt¹⁹.

Im zweiten Typus wird das von dem Erzengel gehaltene Schreiben in Gestalt einer offenen und gefalteten Pergamentrolle dargestellt, deren Inhalt er an Maria gewöhnlich mit beiden Händen präsentiert. Möglicherweise ist die Verkündigung auf den Außenflügeln eines Altars aus dem Schloß Tirol in der Stiftskirche

Wilten bei Innsbruck, 1370 - 1372 datiert, das älteste Beispiel dieses Typus; das Werk wird hypothetisch mit Konrad von Tiergarten verbunden²⁰. Gabriel zeigt Maria ein mit einem großen spitzovalen an einem Umbug unten angehängten Siegel versehenes Schreiben (Fig. 3). Auf dem Siegel, nach Vinzenz Oberhammer, „ist durch plastischen Farbeauftrag sogar die Kopf eines bärtigen Mannes (Gottvaters) — also Bildnissiegel — und eine Umschrift zu erkennen deren Anfangsworte deutlich als S.[igillum sancti patris...], zu lesen sind.“ Gleichfalls nur von einem mit einem Pergamentband angehängten Siegel wird es auf der Verkündigungstafel des Graudenzler Altars aus den Jahren um 1390 beglaubigt, wo Gabriel vor Maria ein mit beiden Händen waagrecht wie ein Transparent erhobenes Pergamentblatt mit lesbarer Inschrift „Ave gracia plena dominus tecum“ ausrollt²¹. Auch in Stephan Lochners Dreikönigsaltar, um 1440 datiert, ursprünglich im Kölner Rathaus, gegenwärtig in der Marienkappelle des Domes, ist auf der äusseren Seite des rechten Flügels das Schriftstück, welches Ga-

brüel mit beiden Händen ausbreitet, an dem kürzeren Rand mit einem herabhängenden Siegel beglaubigt²². Drei runde Siegel hingegen, von einer wulstartigen Wachserhöhung umgeben, hängen an den Pergamentbändern des von Gabriels linker Hand auf den Knien offen gehaltenen Schreibens in der *Verkündigung* des Meisters der Münchener Marien tafel in Zürich²³ sowie an dem nur teilweise entrollten Pergament auf dem Flügel des ehemaligen Hauptaltars der Salzburger Schule um 1461 in der Pilgerkirche St. Leonhard bei Tamsweg²⁴. Das Motiv des Dekrets kommt ebenfalls in der Bildschnitzerei vor, auf einem Flügel des Altars von Tilman Riemenschneider in Creglingen aus den Jahren 1505 - 1510, wo es ähnlich wie in Tamsweg ursprünglich drei Siegel hatte²⁵.

Gegen das letzte Viertel des XV. Jhs. erscheint das offene Schriftstück einige Male mit überraschenden Abweichungen in der Malerei Kleinpolens. Auf dem Flügelaltar der Schmerzhaf ten Muttergottes aus der Kreuzkapelle der Krakauer Kathedrale verliert der Engel Maria den Text des Vertrages, wie auf der Kürschner Kapelle Tafel, aus dem breit entfalteten grossen Blatt, mit der hervortretenden Aufschrift „Ave gracia ple[na]“, das mit drei angehängten Siegeln versehen ist²⁶. Es ist äusserst bemerkenswert, daß auf dem mit drei Siegeln beglaubigten Schreiben auf dem Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Olkusz aus den Jahren vor 1487 der Text von Isaias Prophezeiung: „Ecce concipies et paries filium et nomen eius Jhesu erit magnus [sic!] et fi...“ aufgeschrieben ist, während die von Gabriel gesprochenen Worte des Grußes „Ave gracia“ in großer breiter Majuskel auf der Höhe seiner Lippen aufgemalt wurden (Fig. 4)²⁷. Dagegen auf dem Altar um 1500 in Kalisz kniet Gabriel vor Maria mit emporgehobenem rechten Arm nieder, auf dessen Hand, wie ein *cartellino*, ein Pergamentblatt mit drei runden Siegeln an einer Schnur hängt²⁸.

Das Motiv des offenen Schriftstückes überdauerte bis ins XVI. Jh. in der Buchmalerei, und zwar in einem um 1500 datierten Missale in der Bibliothek des Domkapitels auf dem Wawelhügel²⁹ und im Pontifikale des Krakauer Bischofs Erasmus Ciołek aus den Jahren um 1515 in den Czartoryski-Sammlungen des Nationalmuseums in Krakau³⁰, beide Male mit drei herabhängenden Siegeln beglaubigt. Mit der älteren Miniatur stimmt eine Federskizze eines unbekannt en Künstlers auf der Rückseite eines Pergamentblattes mit koloriertem Kreuzi-

gungsholzschnitt von Lukas Cranach d.Ä. aus der Zeit um 1503 zusammen, das in das für den Krakauer Verleger Johann Haller bei Georg Stuchs in Nürnberg 1494 - 1495 gedruckte Missale eingefügt wurde³¹. Noch Dürer gab ein offenes Schreiben mit vier Siegeln in die linke Hand Gabriels auf einer Zeichnung von 1526 in Chantilly³².

Ausdrücklicher Charakter eines Dekrets wurde dem Motiv durch Vereinigung der Verkündigung mit der Szene des Ratschlusses der Erlösung verliehen. Auf einem Stück der Serie von vier niederländischen Bildteppichen mit dem Marienleben in den königlichen Kunstsammlungen in Madrid, ausgeführt Anfangs des XVI. Jhs. im Auftrag Philipps des Schönen, Sohn Maximilians und Maria, Erbin von Burgund, überreicht Gott Vater dem Engel ein Schriftstück und bringt ihn auf den Weg nach Nazareth; auf einem anderen überträgt Gabriel, als Herold des Höchsten, die göttliche Botschaft an Maria³³.

Die zwei Typen der Verkündigung mit besiegelt em Schreiben haben gemeinsamen theologischen Gehalt. Beide betreffen den Akt der Inkarnation Christi, erreichen aber das Ziel auf verschiedene Weise; ungleich sind in ihnen die Akzente gesetzt. Das offene Schriftstück ist soviel wie eine mit Siegeln beglaubigte Urkunde, die die Wahrheit der englischen Botschaft bestätigt. Das sowohl für Maria wie auch für den Zuschauer lesbare Dekret wird eine Kundgebung des Entschlusses über den Anfang des Erlösungswerkes an die ganze Welt und an alle Gläubigen.

In Verkündigungen mit dem gefalteten Schreiben gelangen mehr zusammengesetzte und tiefere theologische Inhalte zur Worte. Das Schriftstück verwandelt sich in einen versiegelten Brief, mit dem die einzigartige Verkündigung aus Heiligenkreuz in paradigmatischer Weise das Geheimnis der Inkarnation und der jungfräulichen Mutterschaft veranschaulicht und vor Augen stellt. Das Gotteshaus, mit Moses Statuette, das errichtet wird, der von Engel getragene Eckstein, die Brustbilder der die Heilige Schrift lesenden Apostel Jakobus d.Ä. und Paulus, lassen keinen Zweifel darüber, daß diesmal der gefaltete, mit dem aufgedrückten Siegel verschlossene Verkündigungsbrief einen ausserordentlichen mystisch-symbolischen Sinn hat. Eben deshalb wird kein Brustbild des Gottvaters im Wolkenkranz sichtbar, auch keine Taube des Heiligen Geistes und kein „parvulus puer formatus“ in den Lichtstrahlen steigen

hinunter, auch taucht keine banale Staffage damaliger Verkündigungsbilder auf.

Schon Ephraim der Syrer (†373), die Zither des Heiligen Geistes, hatte Maria ein versiegeltes Schreiben genannt: ein *esfragismenon biblion*, welches, voll von Geheimnissen, von keinem Sterbenden entziffert werden kann³⁴. Die Bedeutung des versiegelten Briefes im österreichischen Bilde wird von der folgenden Stelle in Jakobos von Serugh angeführtem Gedicht über die selige Jungfrau und Gottesgebäerin erklärt: „Maria ist uns erschienen wie ein versiegelter Brief, in welchem die Geheimnisse und Tiefen des Sohnes verborgen sind. Ihren heiligen Leib bot sie dar wie ein reines Blatt, und das Wort schrieb sich selbst leiblich darauf. Der Sohn ist das Wort, und sie, wie wir gesagt haben, der Brief, durch welchen der ganzen Welt die Vergebung mitgeteilt wurde. Sie ist nicht ein solcher Brief, der erst nach seiner Aufzeichnung versiegelt worden ist, sondern ein solcher, den die Dreingigkeit zuerst versiegelt und dann beschrieben hat. Er wurde versiegelt und beschrieben und alsdann auch gelesen, ohne aufgebrochen zu werden: denn ungewöhnlich erhabene Geheimnisse hatte der Vater in ihm geoffenbart. Ohne Verletzung des Siegels trat das Wort ein und wohnte in ihr; bei dieser

Wunderbaren findet sich die Jungfräulichkeit des Leibes mit Fruchtbarkeit vereinigt“³⁵.

Zur Zeit der Entstehung des Diptychons aus Heiligenkreuz wurde das Schriftstück Gabriels in der deutschen Mariendichtung nicht wie eine Urkunde, sondern wie ein Brief verstanden. In seinem um 1400 verfassten Marienbuch setzt Bruder Hans Gabriels „Ave“ mit dem Brief „ave daz ist eyn brievel, daz dich, vrou, hat ghesendet diin lutzeliges liebel“ gleich³⁶. Und Muskatblüth, ein Ostfranke, geboren im letzten Viertel des XIV. Jhs., bald nach 1438 gestorben, stellt in einer seiner Minnen fest: „dar umb wart dir gesendet der gotliche brieff her in die dieff ũsz oberriich mit witzen“³⁷.

Dieser mystisch-symbolische Gehalt, so lebendig in Metaphern über Maria als „liber signatus“ des Isaias 8,1, konnte auch durch die Schriften, die Nicolaus Vischel (c. 1250 - 1330), „eruditus coenobita monasterii S. Crucis“ hinterlassen hat, vermittelt werden³⁸.

Vor Jahren schrieb Joseph Beissel in einem Aufsatz über die Verkündigung an Maria: „wenig fein gebildete Künstler legten einen Brief in Gabriels Rechte“³⁹ — mit Unrecht, wie der Sinn des verschloßenen Schriftstückes bezeugt. Um so mehr unrichtig, wenn man erwägt daß in Heiligenkreuz der Engel den versiegelten Brief in seiner Linken hält.

¹ Eichenholz, 72×43,5 cm. Auf den Innenseiten links die Verkündigung Mariae, rechts die mystische Vermählung der hl. Katharina. Auf den Aussenseiten links Maria mit dem Jesuskinde, rechts die hl. Dorothea. Die Aufnahme des Kunsthistorischen Museums verdanke ich Dr. Friderike Klauner. Wichtigste Literatur: B. Kurth, *Französische Tafelbilder aus der Wende des 14. Jahrhunderts in österreichischen Sammlungen*, „Zeitschrift für bildende Kunst“, NF. XXXIII, 1922, S. 14 - 21. — E. Buchner, *Eine Gruppe deutscher Tafelbilder vom Anfang des 15. Jahrhunderts*, „Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst“, I, 1924, S. 1 - 13. — *Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz*, bearbeitet von D. Frey unter Mitwirkung von K. Grossmann, Wien 1926, S. 204, Abb. 160 zum Text S. 202, „Österreichische Kunsttopographie“ XLX; — E.H. Buschbeck, *Verzeichnis der Erwerbungen der Direktion der Gemäldegalerie in den Jahren 1911 bis 1931*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien“, NF., V, 1931, S. 25, Inv. Nr. 6524, Gal. Nr. 1781, Taf. I; — G. Ring, *La peinture française du quinzième siècle*, Londres 1949, S. 199, Nr. (58), mit älterem Schrifttum; — Ch. Sterling, *Les peintres primitifs*, [Paris] 1949, Abb. 27 B zum Text S. 28 und 244; — J. Dupont, C. Gnudi, *La peinture gothique*, Genève-Paris-New York 1954, S. 183 mit Abb., „Les grands siècles de la peinture“; — U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXXVII: *Meister mit Notnamen und*

Monogrammisten, Leipzig 1950, S. 144 - 145; — *Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates*, Wien 1962, S. 74 (Ch. Sterling) und S. 117, Nr. 50, Taf. 53 (F. Klauner); — V. Oberhammer, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Erster Halbband: *Malerei nördlich der Alpen, XV. - XVII. Jahrhundert*, Wien-München 1966², Taf. 1 mit Text; — G. Troescher, *Burgundische Malerei*, Berlin 1966, S. 356, 368.

² E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*, „The Art Bulletin“, XVII, 1935, Abb. 21 zum Text S. 450 - 451, Anm. 32 mit anderen Beispielen; — idem, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass. 1953, S. 134, 412, Anm. 3. — Über „lapis angularis“ s. auch: J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i.Br. 1902, S. 114 - 115; — A.K. Coomaraswamy, *Eckstein*, „Speculum“, XIV, 1939, S. 66 - 72; — G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, S. 73 - 74; — J.J.M. Timmers, *Eckstein*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart 1958, Sp. 708 - 712; — S. Braunfels, s.v. *Stein*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Freiburg i.Br. 1972, Sp. 211.

³ Nach Guillelmus Durandus (*Rationale divinarum officiorum*, Liber quartus, Prima pars, *De simbolo*, Nurnberge 1494, fol. LXXVIII) Jakobus d.Ä. hat ins Apostolische Credo den Satz „qui conceptus est de

Spiritu sancto, natus ex Maria virgine" hineingebracht, was seine Anwesenheit in Darstellung der Verkündigung Mariä begründen würde. Dagegen ist die Person des hl. Paulus mit dem Eckstein, über den er in seinem Epheserbrief II, 20: „ipso summo angulari lapide Christo Jesu" schreibt, in Beziehung zu setzen. Zum Eckstein vergleiche: Hiob XXXVIII, 5 - 7, Isaias XXVIII, 16, Ps. CCVIII, 22, Math. XXI, 42, Luk. XX, 17 und Peter 1, II, 5 - 8. — J. Fournée (*Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, in: *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, S. 235 zur Abb. 6, «Bibliothèque des Cahiers Archéologiques») ohne Rücksicht auf den Pilgerstab zu nehmen identifiziert den das Buch haltenden Heiligen mit dem Apostel Petrus.

⁴ Zur Anfertigung und Befestigung der Siegelabdrücke siehe: Th. Ilgen, *Sphragistik*, in: *Grundriß der Geisteswissenschaft*, ed. A. Meister, Leipzig-Berlin 1913², I, Abteilung 4, S. 22 - 27; — W. Ewald, *Siegelkunde, Handbuch der mittelalterlichen und neueren Geschichte*, Abteilung 4, ed. G. von Below und F. Meinecke, München-Berlin 1914, S. 161 - 178; — E.F. von Berchem, *Siegel*, Berlin 1918, S. 33 - 39, «Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler», XI; — E. Kittel, *Siegel*, Braunschweig 1970, S. 178, «Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde», XI.

⁵ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Paris 1957, S. 184.

⁶ Th. Hach, *Die Verkündigung Mariä als Rechtsgeschäft*, „Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus", 1881, S. 165 - 169 und 178 - 183. — S. auch: K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg i.Br. 1928, S. 340 - 341; — W. Braunfels, *Die Verkündigung*, Düsseldorf 1949, S. VII, VIII, XIV; — G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1966, S. 61 - 62 mit Abb. 117, 119; — J.H. Emminghaus, *Verkündigung an Maria*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Sp. 431.

⁷ Th. Hach (a.a.O., S. 166) gibt den Text des Gedichtes des Jakobos von Serugh nach lateinischer Übersetzung von J.B. Abbeloos, *De Vita et Scriptis S. Jacobi, Batnarum Serugi in Mesopotamia episcopi, Lovanii 1867*, S. 229. Dagegen in: *Ausgewählte Schriften der syrischen Dichter Cyrillonas, Baläus, Isaak von Antiochien und Jakob von Sarug aus dem syrischen übersetzt* von P.S. Landersdorfer, Kempten-München 1913, S. 294 - 295, «Bibliothek der Kirchenväter», ist die Stelle über den Friedensvertrag direkt aus dem Syrischen folgendermaßen deutsch übersetzt: „Die reine Jungfrau und der strahlende Engel führten die wunderbare Unterhaltung, welche den Frieden zwischen Himmel und Erde wiederherstellte. Eine aus der Zahl der Frauen schloß mit dem Fürsten aller Engelscharen einen Vertrag über die Aussöhnung der ganzen Welt. Sie setzten sich als Schiedsrichter zwischen die Himmlischen und Irdischen, sprachen, hörten und stifteten Frieden unter den gegeneinander Erzurnten. Die Jungfrau und der Engel trafen zusammen und brachten die Angelegenheit wieder in Ordnung, bis sie die Streitsache zwischen dem Herrn und Adam ausgetilgt hatten". Und ferner: „Der grosse Streit, welcher unter den Bäumen vorgefallen war, kam zur Verhandlung und wurde ganz ausgeglichen, so daß der Friede zustande kam. Die Irdische und der Himmlische redeten freundlich miteinander, so daß

beide Parteien ihren Zwist aufgaben und Frieden schlossen".

⁸ Auf die *Göttliche Komödie* im Zusammenhang mit der Verkündigung an Maria als Rechtsgeschäft machte Th. Hach (a.a.O., S. 181) aufmerksam und nach ihm W. Braunfels (a.a.O., S. VII).

⁹ R. Bossaglia, *Scultura italiana dall'alto medioevo all'età romanica*, Milano 1966, Abb. 97 zur S. 37. Von anderen italienischen Beispielen Gabriels mit der Pergamentrolle in der Verkündigungsszene sind eine Figur der Schule des Nino Pisano im Museum in Pisa (R. van Marle, *L'Annonciation dans la sculpture monumentale de Pise et de Sienne*, „La Revue de l'art ancien et moderne", LXV, 1934, S. 167, Abb. 16 zum Text S. 165 - 166) und eine dem Jacopo della Quercia zugeschriebene Statue in San Francesco in Chiusuri (ibidem, S. 177, Abb. 25 zum Text S. 176) zu nennen. Th. Hach (a.a.O., S. 180) führt als ältestes Beispiel des Motivs die Verkündigungsgruppe an der Westfassade der Kathedrale in Amiens an.

Es ist bemerkenswert, daß keine der illuminierten Handschriften der *Göttlichen Komödie* das Dekret in der Verkündigungsszene zeigt; s.: P. Brieger, M. Meiss, Ch.S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, London 1970, I: *Text*, S. 165 - 166: *Canto X: The proud examples of humility*; II: *Plates, Purgatorio, X*, Taf. 356 - 361.

¹⁰ W. Suida, *Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II*, Wien 1926, S. 44, Nr. 3 mit Abb., «*Ars Austriae*»; — O. Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg-Wien 1929, Abb. 13 zum Text S. 70 - 71; — F. Röhrig, *Albrechtsaltar*, in: *Kindlers Malerei Lexikon*, I, Zürich 1964, S. 43 - 52, Abb. 51. Eine andere Verkündigungstafel desselben Meisters mit dem Motiv des Dekrets aus dem Kaiser-Friedrich Museum zu Berlin (O. Pächt, a.a.O., Abb. 12 zum Text S. 70 und W. Suida, a.a.O., S. 35 - 36 mit Abb.) wurde 1945 verbrannt. Cf. *Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien*, bearbeitet von M. Bernhard, ed. K.P. Rogner, Berlin 1965, S. 19.

Den Brief in der Gestalt einer Rolle händigt hl. Paulus an Timotheus und Silas auf der Mosaik in Monreale. Cf. E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, Abb. 9 und Taf. 83 zu S. 39 - 40.

¹¹ M. Walicki, M. Otto, *Malarstwo polskie, Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa [o.J.], Taf. 78 zum Text S. 312.

¹² G. Schiller (a.a.O., S. 61) setzt das Erscheinen der Verkündigung mit besiegelter Urkunde um 1400 fest.

¹³ Prag, Bibliothek des Domkapitels, cim. 6, fol. 3v; — cf.: K. Chytil, *Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského*, „*Památky Archeologické a Místopisné*", XIII, 1885 - 1886, S. 86 - 87; — M. Dvořák (*Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, „*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*", XXII, 1901, S. 93, Taf. XIX) beschreibt die Überreichung eines versiegelten Briefes an Maria als „Darstellung einer naiv-traulichen Vorstellung"; — A. Podlaha, *Die Bibliothek des Metropolitankapitels*, Prag 1904, Abb. 31 und Taf. II zur S. 38, «*Topographie der historischen und Kunst-Denkmale in Königreich Böhmen*»; — F. Burger (*Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende*

der Renaissance, Berlin-Neubabelsberg 1913, Abb. 166 zum Text S. 149, «Handbuch der Kunstwissenschaft») sieht in der Szene eine „burschikose Lustigkeit“; — D.M. Robb, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, „The Art Bulletin“, XVIII, 1936, S. 490; — G. Schmidt, *Johann von Troppau und die vorromanische Buchmalerei. Vom ideellen Wert altertümlicher Formen in der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts*, in: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für K.H. Usener zum 60. Geburtstag am 19. August 1965*, Marburg a.L. 1967, S. 276 und Anm. 18; — J. Krása, *Knižní malba*, in: *České umění gotické, 1350 - 1420*, Praha 1970, Nr. 352, Abb. 104 zu S. 270 - 272, hebt die italienische Tradition des Dekrets in der Miniatur hervor.

¹⁴ E. Baum, *Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst*, Wien-München 1971, S. 179, Nr. 167, Inv. Nr. 1892; — s. auch S. 21, Nr. 3, «Österreichische Galerie, Wien» Kataloge I: *Museum mittelalterlicher Kunst in der Orangerie des Unteren Belvedere in Wien*.

¹⁵ A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, X: Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500*, München-Berlin 1960, Abb. 233 zum Text S. 147; — E. Egg, *Kunst in Tirol, Malerei und Kunsthandwerk*, Wien-München 1972, S. 64 - 65; — F.H. Hye, *Der Altar in St. Sigmund in Pustertal, „Der Schlern“*, XLVI, 1972, S. 120 - 124.

¹⁶ E. Bock, *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek zu Erlangen*, Frankfurt a.M. 1929, Nr. 4; — O. Benesch, *Österreichische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br. 1936, S. 46, Nr. 41, I G 27, Feder und Pinsel, «Die Meisterzeichnungen» V; — idem, *Collected Writings*, II: *German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries*, ed. E. Benesch, London 1972, Abb. 439 zum Text S. 417; — F. Winzinger, *Deutsche Meisterzeichnungen der Gotik*, München 1949, S. XVII, Nr. und Abb. 15 (der Meister des Albrechtsaltars).

¹⁷ Th. Hach, a.a.O., S. 181; — K. Künstle, a.a.O., I, S. 341; — W. Braunfels (a.a.O., S. XIV) beschreibt das zusammengefaltete Pergament als „mehrere versiegelte Schriftstücke“; — G. Schiller, a.a.O., Abb. 119 zum Text S. 62.

¹⁸ Beschreibende Darstellung der ältern Bau- und Kunstdenkmale des Königreichs Sachsen, XII. Heft: *Amtshauptmannschaft Zwickau*, bearbeitet von R. Steche, Dresden 1889, S. 104, Taf. XIII; — A. Stange, a.a.O., IX: *Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München-Berlin 1958, Abb. 90 zur S. 53.

¹⁹ A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke, XVII: Die Drucker in Nürnberg, 1. Anton Koberger*, Leipzig 1934, Taf. 121, Abb. 341 zum Text S. 4. — S. auch Th. Hach, a.a.O., S. 182. Ein halbgefaltetes Schreiben ohne Siegel hält Gabriel in der linken Hand auf der gemalten Außenseite des rechten Flügels eines schlesischen Altars um 1510 in Wojanowa; cf. A. Ziomecka, *Śląska rzeźba gotycka, Katalog Zbiorów*, Wrocław 1968, Nr. 101 mit Abb. zum Text, S. 131 - 133.

²⁰ V. Oberhammer, *Der Altar vom Schloß Tirol*, Innsbruck-Wien 1948, S. 41 - 45, Taf. 20 - 23; — *Europäische Kunst um 1400*, S. 135 - 136, Nr. 70, Taf. 10; — E. Egg, a.a.O., S. 46 - 47 mit Abb.

²¹ T. Dobrzeński, *Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria sztuki średniowiecznej, I: Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, S. 88, Nr. und Abb. 32 C 3. Der Verfasser gibt an, daß Gabriel ein breites Schriftband hält, ohne die Pergamentrolle mit einem angehängten Siegel erkannt zu haben.

²² W. Braunfels, a.a.O., Abb. 17 zur S. XIV; — J. Seznec, *Michelet et l'Annonciation*, „Gazette des Beaux-Arts“, CIII, Septembre 1961, Abb. 3 zur S. 147.

²³ F. Winkler, *Altdeutsche Tafelmalerei*, München 1941, S. 76; — G. Schiller, a.a.O., Abb. 119 zur S. 61.

²⁴ *Die Denkmale des politischen Bezirkes Tamsweg*, bearbeitet von F. Martin, Wien 1929, S. 236, Abb. 189 zum Text S. 242, «Österreichische Kunsttopographie», XXII.

²⁵ J. Bier, *Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke*, Augsburg 1930, Abb. 98 zum Text S. 66 - 67.

²⁶ M. Walicki, M. Otto, a.a.O., Taf. 80 zum Text S. 312 - 324.

²⁷ F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce, I: Średniowieczne malarstwo w Polsce*, Kraków 1923, Taf. 18 zum Text S. 214; — M. Walicki, *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*, Paris 1937, Taf. XXXI, «Bibliothèque de l'Institut Français de Varsovie», IV.

²⁸ M. Walicki, *Poliptyk kaliski na tle problemu oltarza z Giessmannsdorf*, „Przegląd Historii Sztuki“, II, 1930 - 31, Taf. XV, Abb. 1 zum Text S. 85.

²⁹ Bibliothek des Krakauer Domkapitels, Nr. 4, fol. 225. — S. Sawicka, *Nieznaný krakowski rękopis iluminowany z początku XVI wieku*, in: *Studia renesansowe*, ed. M. Walicki, II, Wrocław 1957, S. 45, Abb. 35; — Z. Rozanow, *Gnieźnieński kodeks Olbrachta*, in: ibidem, IV, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, S. 447, Abb. 69 zum Text S. 439; — *Musée National de Cracovie. L'art à Cracovie entre 1350 et 1550*, 1964, S. 115, Nr. 102, Abb. 59; — *Katalog zabytków sztuki w Polsce, IV: Miasto Kraków, I: Wawel*, ed. J. Szablowski, Warszawa 1965, Abb. 474 zum Text S. 133.

Z. Rozanow leitet die Szene unrecht, wie A. M. Olszewski (*Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, S. 137, «Studia z historii sztuki», XXIII) nachgewiesen hat, von einem Stich Martin Schongauers (B 3) ab. Die Wawel Initialminiatur ist eine vereinfachte und grobe Wiederholung der Verkündigung zu Olkusz.

³⁰ F. Kopera, a.a.O., II: *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku. Renesans, Barok, Rokoko*, Kraków 1928, S. 1, Abb. 1; — F. Winkler, *Der Krakauer Behaim-Codex*, Berlin 1941, Abb. 13 zum Text S. 36; — B. Miodońska, *Iluminator Mszatu jasnogórskiego i Pontyfikatu Erazma Ciołka*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie“, IX, 1968, Abb. 46.

³¹ Biblioteka Jagiellońska, Ink. 2850, fol.y^{III}. — Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Wrocław-Kraków 1958, Nr. 190, S. 154, Abb. 221, wo der Engel in der linken Hand ein Schreiben mit zwei Siegeln hält. Ameisenowa schreibt den Holzschnitt so wie die Zeichnung einem Krakauer Buchmaler zu. Der Holzschnitt ist ein frühes Werk von Lukas Cranach d.Ä.; cf. C. Glaser, *Lukas Cranach*, Leipzig 1921, S. 32 mit Abb.; — F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400 - 1700*, ed. K.G. Boon, R.W. Scheller, Amsterdam

[o.J.], S. 26, Nr. 28. — Cranach selbst benutzte das Motiv des Briefes (ohne Siegel) in einer Renaissance-szenerie auf einem Holzschnitt um 1511; cf. J. Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, Leipzig 1953, Taf. 89 zur S. 51 - 52; — F.W.H. Hollstein, a.a.O., S. 16, Nr. 6.

³² F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, IV, Berlin 1936, S. 73 - 74, Nr. 894.

³³ H. Göbel, *Wandteppiche*, I. Teil: *Die Niederlande*, Leipzig 1923, I, S. 149; II, Abb. 115 und 116. Göbel neigt dazu, die Urhebererschaft des Programms der vier Teppiche dem Kreise der Schriftsteller, aus dem Jean Lemaire, Verfasser der Serie «Los Honores», seine schöpferische Kraft ableitete, zuzuschreiben. Über den Ratschluß der Erlösung s. W. Braunfels, *Die hl. Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954, S. 23 - 26; — G. Schiller, a.a.O., I, S. 20 - 23 und 56; — *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III, Freiburg i.Br. 1971, sp. 499 - 502.

³⁴ K. Schreiner, „... wie Maria geleicht einem puch“. *Beiträge zur Buchmetaphorik des hohen und späten Mittelalters*, „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe“, Nr. 23, 20. März 1970 (Historischer Teil, LXXVII), S. 651.

³⁵ P.S. Landersdorfer, a.a.O., S. 301; s. auch J.B. Abeloos, a.a.O., S. 246 und 247. — In Bezug auf das Motiv des durch Engeln errichteten Gotteshauses könnte man die folgende Stelle aus dem Gedicht des Jakobs von Serugh anführen: „Gabriel baute das von der Schlange zerstörte Gebäude wieder auf, und Maria errichtete wieder das von Eva im Paradiese eingerissene Haus“ (P.S. Landersdorfer, a.a.O., S. 295). Auch die Statue von Moses findet dort eine eigenar-

tige typologische Begründung: „War ja auch der grosse Moses der Demütigste unter allen Menschen, obgleich Gott in der Vision auf dem Berge zu ihm herabgestiegen war“ (ibidem, S. 289). Vgl. auch Y. Hirn, *The Sacred Shrine*, London 1912, S. 283 und 520, Anm. 27; neue Ausgabe: London 1958, S. 203 und 371, Anm. 27.

³⁶ A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1893: Br. Hans Marienltd. 909, S. 82, Zeilen 5 - 6; s. auch Br. Hans Marienltd. 3819, S. 90, Zeilen 8 - 9: „sijn gotlich hort her doe uph brach, da in eyn minnenbrieblin lach, und er sprach: vil balde ir daz drach“.

³⁷ Ibidem, Muskatbl. 40, 25, S. 90, Zeilen 10 - 11.

³⁸ In Betracht kämen vielleicht zwei Werke, deren Handschriften in Besitz der Bibliothek zu Heiligenkreuz sind: *Imago B.M.V.* (Cod. 84, Nr. 1), gedruckt in Augsburg bei Antonius Sorg ohne Jahr (1477?) und *De laudibus B.M.V.*; cf. B. Gsell, *Heiligenkreuz*, in: *Beiträge zur Geschichte der Cistercienser-Stifte der österreichisch-ungarischen Ordensprovinz*, Wien 1891, S. 82 - 83, «Xenia Bernardina», Pars tertia; — idem, *Nicolaus Vischel*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, begründet von M. Buchberger, Freiburg i.Br. 1962², Sp. 101. — Die Buchmetapher über Maria ausführlich analysiert K. Schreiner, a.a.O., S. 651 - 664.

³⁹ J. Beissel, *Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä*, „Zeitschrift für christliche Kunst“, IV, 1891, Sp. 210.