

# Ave gratia plena : die Verkündigung von Aix-en-Provence

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Lehrerinnenzeitung**

Band (Jahr): **64 (1959-1960)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-316873>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Ave gratia plena

## *Die Verkündigung von Aix-en-Provence*

Diese Arbeit ist im Anschluß an die Provence-Reise einer Seminaristinnenklasse (Marzili, Bern) entstanden.

In der Eglise de la Madeleine in Aix-en-Provence hängt in einer Seitenkapelle ein auf Holz gemaltes Altarbild mit der Darstellung der Verkündigung. Die dazugehörigen zwei Seitenflügel werden zur Zeit in einem holländischen und einem belgischen Museum aufbewahrt.

Das Mittelstück von Aix, gemalt um 1443, verlegt die Verkündigung in eine gotische Kirche, deren Pfeilerkapitäle noch dem Stil des vorangehenden Jahrhunderts angehören. Zwei gleich hohe Schiffe öffnen sich auf einen Vorplatz, auf dem Maria kniet. Über das dunkle Unterkleid trägt sie einen weiten, mit grüner Seide ausgeschlagenen Mantel von gelbem Brokat; in den Stoff, der französischen Ursprungs sein könnte, ist ein gotisches Muster von stilisierten Disteln eingewoben. Eine zarte, sprühende Aura umgibt ihren leicht geneigten Kopf; ihre offenen, in der Mitte gescheitelten Haare fallen über Schulter und Rücken. Nach alter Überlieferung gilt das gelöste Haar als Zeichen der Jungfräulichkeit.

Marias Hände beschreiben eine merkwürdige Gebärde: die ausgestreckte Linke ist mit dem Zeigefinger an die Wurzel des auffallend gebogenen Mittelfingers der rechten Hand angelegt. So entsteht ein schmaler Hohlraum zwischen den beiden Händen. Diese Gebärde entspricht keiner kirchlichen Tradition. Sie gehört, wie das Fingerspiel des Engels, zu einer Art Geheimsprache, welche speziell im Orient seit Urzeiten gepflegt wurde.

Vor Maria steht ein reichgeschnitztes Lesepult, dessen Vorlage wir in einer Miniatur des Pol de Limburg (um 1410) wiederfinden (Hieronymus im Gehäuse, Ms 166, Nationalbibliothek Paris). Im Unterschied jedoch zu der Pariser Vorlage, wo als Krönung ein Phönix seine Flügel ausbreitet, sitzt oben auf dem Pult ein kleiner Affe, die Arme um seine gebogenen Knie geschlungen.

Vor dem Pult sind in einem metallenen Gefäß einige Blumen eingestellt: die weiße Lilie, die rote Rose und die blaue Akelei. In germanischer Urzeit wurde die Akelei der Göttin Freya geweiht, und im Mittelalter war sie als Mariensymbol gebräuchlich, wie z. B. im Portinari-Altar von Hugo van der Goes in Florenz und dem Monteforte-Altar in Wien. Im Gewirr der Blätter verstecken sich, kaum sichtbar, zwei Beeren, die aber schwerlich als Tollkirsche angesehen werden können, wie dies Emile Henriot in seinem Roman «Le Diable à l'Hôtel» tut, eine Deutung, die ohne Nachprüfung von namhaften Kunsthistorikern übernommen worden ist. Die weiße Lilie ist ein Wahrzeichen des Verkündigungsendels Gabriel. Als einkeimblättrige Pflanze strahlt sie in der Blüte das Hexagramm oder die Doppeldrei wider. Sie steht in Beziehung mit der Dreiheit der Bogenwölbung über dem Engel und der sechsfachen Gliederung des Bücherpultes. Wie ihre orientalische Schwester, die Lotosblüte, ist die Lilie in ihrer Unberührtheit ein Wahrzeichen vorgeburtlicher Welten, aus denen die Verkündigung ertönt. Im Gegensatz dazu spiegelt die rote Rose mit der Fünffzahl ihrer Blütenblätter die kommende Leidenszeit und die Vereinigung einer göttlichen Macht mit der Erde. Das Pentagramm, der Fünfstern

der Rose ist auch, wie wir noch sehen werden, in das Maßwerk des Fensters hineingeheimnist, das sich im Hintergrunde öffnet.

Von links her, wie es die Tradition verlangt, erscheint der Engel in einem gesonderten Raum quadratischer Grundfläche, der durch vier gebündelte Pfeiler begrenzt ist. Das Quadrat dieses Raumes entrückt die Erscheinung des Engels in eine göttliche Welt, von welcher der deutsche Mystiker Angelus Silesius in einem seiner Zweizeiler zu künden weiß:

«Die Welt scheint kugelrund, dieweil sie muß vergehn;  
Geviert ist Gottes Stadt, drum wird sie ewig stehn.»  
(Cherubinischer Wandersmann, 4. Buch, Vers 137.)

Der Engel erscheint im Purpurmantel, dessen Saum eine mit den zwölf Aposteln bestickte Borte verziert. Sehr merkwürdig sind seine Flügel. Sie erinnern durch ihre dunkle Sprekelung an die Flügel eines Raubvogels, eines Sperbers oder eines Kauzes. Ähnliche Flügel findet man nur noch an wenigen Beispielen der Malerschule der Touraine; sie unterscheiden sich scharf von den ätherisch-frommen Flügeln der Angelico-Schule oder von den Flügeln mit dem Augemuster der Pfauenfeder, welches traditionsgemäß die Fittiche der Cherubime ziert. Die rechte Hand des Engels, mit emporgestrecktem Zeigefinger, ist ebenfalls traditionsgebunden. Die gleiche Geste, bei leichter Drehung des Handgelenks, ergibt die Fingerhaltung auf dem Louvrebild des Leonardo, das man als Johannes den Täufer bezeichnet. Die hinweisende Gebärde der linken Hand aber erinnert — man beachte die Stellung des gestreckten Daumens vor dem gebogenen Mittelfinger — an ein liegendes (nach rechts geöffnetes) A, wie es z. B. auf spätantiken Sarkophagen in den Alyscamps bei Arles als Ornament vorkommt. Der Engel begrüßt die Jungfrau mit den Worten des Evangeliums: Ave gratia plena, Dominus tecum. (Gegrüßt seist du, Begnadete, der Herr sei mit dir.)

Die Wand hinter dem Engel wird durch das reiche Maßwerk eines Fensters durchbrochen. Unter der kleinen, fünfteiligen Fensterrosette wölbt sich ein dreilappiger Bogen, dessen Spitzen zwei sich anstarrende, bärtige Dämonenköpfe tragen. Ferner schmiegen sich rechts und links zwei steinerne Gestalten in den Bogen des Maßwerks; sie schauen ins Freie, wo am Fuße eines Hügels ein wuchtiger Baum erscheint. Die Gegenüberstellung zweier sich anstarrerender Fabelwesen (Löwen, Greife, Sphinx usw.), wie wir sie auf romanischen Kapitälern oftmals dargestellt finden, geht auf orientalische Quellen zurück, die das Abendland besonders durch sassanidische oder islamische Stoffe kennengelernt hat, mit denen man die Kirchenfenster verhängte, bevor man Glas einsetzte. Im Unterschied zu den Fenstern des Kirchenschiffes ist das Fenster hinter dem Engel tatsächlich nicht verglast. Gewöhnlich findet sich zwischen den Fabelwesen ein stilisierter Lebensbaum; wäre nun der Baum in der fernen Landschaft nicht als Lebensbaum zu werten, der von den zwei Köpfen bewacht wird?

Auf den vorderen Säulen des quadratischen Raumes stehen zwei Gestalten aus dem Alten Testament, beide in faltenreichen Gewändern und spitzen Hüten. Ihre Verwandtschaft mit den Bildwerken am Mosesbrunnen von Klaus Sluter (1410) in der Chartreuse von Champmol bei Dijon ist schon lange festgestellt worden. Wie wir noch sehen werden, gibt es für diese zwei Figuren eine noch direktere Quelle.

Die beiden Gestalten werden durch einen Dreipaßbogen verbunden, in dessen Zwickel zwei grinsende Dämonen ihre Flügel spannen, der eine mit Fledermaus-, der andere mit Vogelflügeln. Wieder haben wir, wie im dahinterliegenden Fenster, eine sich bekämpfende dämonische Zweiheit, die den Menschen feindlich gesinnt ist.

Über dem gerillten Bogen der Vierung stoßen zwei kräftige Blätter aneinander, die das steinerne Geländer einer Empore bilden, von wo der bärtige Gottvater einen Strahl auf Maria sendet. Dieser Strahl gleitet von Gottes Mund durch ein achtspeichiges Radfenster; in seinem Licht schwebt das Jesuskind abwärts, mit dem Kreuz auf der rechten Schulter. Dem Kindchen im Strahl fällt sicher nicht die zwielichtige Bedeutung zu, die ihm Henriot in seinem Roman in Verbindung mit den vielen befremdlichen Symbolen des Bildes beimißt. Es stellt einfach das schöpferische Wort dar, das in den Schoß der Maria gelegt wird. Wir finden es in manchen Bildern der Zeit, wie z. B. in der Verkündigung des Meisters von Flémalle.

In einem der vier Fenster des Kirchenschiffes erkennt man zwei Wappen, die vielleicht einen Hinweis gestatten könnten auf den bis jetzt unbekanntem Stifter des Bildes. Das eine ist das Wappen der Familie Maillé (nach Konrad von Mandach), das zweite ist umstritten.

Einen andern Hinweis, daß wir den unbekanntem Maler des Bildes in Frankreich zu suchen haben, ist der mit französischen Lilien behangene Altar ganz im Hintergrunde des Schiffes. Vor diesem Altar, an welchem die Messe gelesen wird, drängen sich einige Gestalten, deren Gewandung der Mode vor 1450 entspricht.

Von den zwei Seitenflügeln befindet sich der eine in Brüssel, der andere in Rotterdam. Die Brüsseler Tafel stellt den Propheten Jeremia dar. In einer Nische, die von zwei Säulen umrahmt ist, steht der Prophet, in Orange-Rot gekleidet, auf einem sechseckigen Sockel. In den Falten seines Mantels hängen zwei Schlüssel. Er hält mit beiden Händen ein offenes Buch, in dem er aufmerksam liest. Sein Kopf ist mit einer enganliegenden violetten Kappe bedeckt. Die gleiche Kappe trägt der König René d'Anjou, Graf der Provence, auf den Porträts. Auch die Gesichtszüge Jeremias weisen eine überraschende Ähnlichkeit mit denen des Königs auf, wie sie auf der Medaille des Pietro di Milano (jetzt im Musée Granet, Aix-en-Provence) in Marmor gemeißelt sind. Wenn wir die Züge des allerdings um zwei bis drei Jahrzehnte älteren Königs auf dem Seitenflügel des Buisson ardent in der Kathedrale St-Sauveur genau betrachten, so fällt die Übereinstimmung mit Jeremia neuerdings auf: dieselbe ausgeprägte Kopfform, die gerade Nase, die heruntergezogenen Mundwinkel, das willensstarke Kinn. Schon Marguerite Mettais-Cartier weist in der Revue des Musées 1930 auf die Ähnlichkeit hin. Über dem Bogen der Nische ist ein Brett angebracht, auf dem Bücher, Schachteln und Gefäße in merkwürdiger Ordnung liegen.

Der linke Flügel, Jesaia (?) darstellend, entspricht dem rechten. Leider ist der obere Teil mit dem Stilleben abgetrennt worden; er befindet sich seit einigen Jahren im Louvre als Leihgabe des Ryksmuseums von Amsterdam. Auf der Vorderwand der Flügel sind Christus und Maria Magdalena dargestellt, offensichtlich von einem unbedeutenden Lokalmaler gemalt.

Was die Raumgestaltung des Mittelbildes von Aix anbelangt, so fällt erstens auf, daß die Figuren in überdimensionierter Größe in die Architektur des Kirchen-

raumes hineingestellt sind. Ähnliche Überproportionen finden wir erstmals in Verkündigungsszenen des Jan van Eyck (Madonna in der Kirche, Berlin, Verkündigung in Washington).

Zweitens zeigt es sich bei längerem Betrachten des 176/155 cm großen Werkes, daß das ganze Bild in ein Netz von geometrischen Figuren und bedeutungsvollen Linien hineinkomponiert ist. Das Wissen um die Geheimnisse von Zahl und Maß war dem Maler noch geläufig.

Das Quadrat des Engels verhält sich zum Rechteck der Maria in den Proportionen des Goldenen Schnittes, d. h. der kleinere Teil verhält sich zum größeren wie der große zum Ganzen:  $a : b = b : (a + b)$ .

Die Trennungslinie geht genau durch die Davidssäule zwischen Engel und Maria. Jeder der beiden Abschnitte läßt sich wiederum stetig nach dem Goldenen Schnitt teilen. Im größeren Raum der Maria geht der vertikale Schnitt durch die Mitte des Bündelpfeilers zu ihrer Rechten, im kleineren Raum des Engels von der linken Spitze des dreilappigen Bogens senkrecht der Säule entlang. Horizontal teilt der Goldene Schnitt das ganze Bild genau auf der Höhe der Säulenkapitäle. Der vordere Rand des Lesepultes, der, verlängert, den Zeigefinger der Maria und den des Engels berührt, teilt ferner — wieder in horizontaler Linie — den unteren Abschnitt des Mittelstückes. Die Teilung nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes ließe sich fort und fort in jedem Bildabschnitt mit mathematischer Genauigkeit nachweisen.

Schließen wir diese Betrachtung des Bildaufbaus mit einigen weiteren Hinweisen: Der göttliche Strahl, schräg durch das ganze Bild verlängert, würde genau in die rechte untere Ecke des Bildes fallen. Führt man die Richtung der linken Zwickelspitze des dreilappigen Bogens durch das ganze Bild, so trifft die Linie den unteren Bildrand genau in seiner Mitte usw.

Die Konzeption des Kunstwerks wird durch diese reinen Proportionen zu einem Schöpfungsakt erhoben, wie er in der Auffassung des Mittelalters dem Schöpfergott angemessen erscheint, so z. B. auf der bekannten französischen Miniatur aus dem 13. Jahrhundert in der Wiener Nationalbibliothek, auf der Gott als Weltenbaumeister, mit dem Zirkel in der Hand die Welt ausmessend, dargestellt ist.

Die Proportionenlehre gehört zu der Symbolsprache des Mittelalters, deren sich unser Meister im vollen Bewußtsein ihrer Bedeutung bedient, und zwar zu einer Zeit, da dieses Wissen teils zur Tradition erstarrt, teils überhaupt verloren gegangen ist.

Nach all den Betrachtungen drängt sich die heute noch ungelöste Frage nach dem Maler des Bildes auf. Er wird einfach der Meister der Verkündigung von Aix genannt. Er soll den Schulen von Burgund, von Avignon, von Neapel angehört haben. Charonton, van Eyck, Colantonio, Jean Chapus, sogar Conrad Witz wurden als Schöpfer der Verkündigung betrachtet. Jean Boyer z. B. versucht in «Connais-sance des Arts» (Februar 1958) an Hand dreier Kirchenfenster in der Kathedrale St-Sauveur zu beweisen, daß Guillaume Dombet der gesuchte Maler sei. Seine Beweisführung scheint uns aber nicht überzeugend zu sein. Wollte man Vergleiche mit andern Bildern anstellen, so käme doch nur ein Maler in Betracht, der die Symbolsprache ebenso beherrscht wie der Meister der Verkündigung.

Gewisse Details auf dem Bilde sind überhaupt nur mit der Lupe erkennbar; es scheint demnach sehr wahrscheinlich, daß sich der Maler auch als Miniaturist betätigt hat, aber das haben schließlich alle bedeutenden Maler der Zeit getan, wie z. B. Jean Fouquet. Es ist nur ganz wenigen wie dem Meister der Verkündigung gelungen, die miniaturhaften Einzelheiten einem großzügigen Aufbau unterzuordnen. Durch die Verteilung großer Farbflächen — rot, grün, gelb auf durchgehendem grauem Grund — erzielt der Maler von Aix eine unerhörte Ausstrahlung, ob man nun sein Bild von nah oder von fern betrachte.

Was den Stifter des Bildes anbelangt, so führt eine Spur zum Tuchmacher und Konsul Pierre Corpici. Dieser verfügte in einem Testament vom 9. Dezember 1442, daß an seiner Grabstätte in der Kathedrale St-Sauveur in einer Seitenkapelle ein Altar aufzurichten sei, und daß das Altarbild eine Verkündigung darstellen solle. Der Vertrag der Erben mit dem Künstler ist jedoch nicht aufzufinden, da die Notizen des betreffenden Notars ausgerechnet von 1443 bis 1445 verlorengegangen sind. So verliert sich die Fährte, die vom Konsul Corpici ausgeht, im Dunkeln.

Dagegen haben wir einen anderen Hinweis. Zu der fraglichen Zeit hat sich der König René, Graf der Provence, Herzog von Anjou und Lothringen, nominell König von Neapel und von Jerusalem, eine Persönlichkeit von höchster Abstammung, Dichter und Maler, in Aix niedergelassen. Gehörte der Maler zu seinem Kreis von Gelehrten und Künstlern? Ist der Jeremias des Seitenflügels wirklich der König René?

Sucht man in der Kunstgeschichte nach weiteren Spuren des Malers, so führen solche nach Dijon und nach Neapel, beides ebenfalls Stationen im Leben des Königs. Es befindet sich auf einem Bilde, das in Neapel hängt und dem Maler Colantonio zugeschrieben wird, ein verblüffend ähnliches Büchergestell wie auf den Seitenflügeln unserer Altartafel.

Als Bildvorlagen dienten zu jener Zeit hauptsächlich zwei Bücher: der *Speculum humanae Salvationis* (Spiegel des menschlichen Heiles) und die *Biblia Pauperum* (Bibel der Armen). Das erste Buch diente nachweislich Jan van Eyck und Roger van der Weyden. Das zweite lieferte die Vorlage der Tapisserien der Abbaye de la Chaise-Dieu (Haute-Loire). Die *Biblia Pauperum* ist seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar. 1460 wurde sie zum ersten Mal gedruckt, als xylographische Folge von Holzschnitten mit Texten. Hier findet sich die Vorlage zu unserem Bild, was unseres Wissens noch von niemand erwähnt wurde. Der Holzschnitt ist reproduziert bei Emile Mâle «*l'Art religieux de la Fin du Moyen Age en France*», S. 238.

Wie in Aix schwebt das Kindlein im Strahl zu Maria, welcher von links der Engel erscheint. Dessen Mantel wird, wie auf dem Altarbild, mit einer Fibel zusammengehalten. Oben und unten erscheinen unter drei Paßbögen je zwei Propheten, von denen unser Maler zwei auf die Außenflügel und zwei auf die Steinsäulen verlegt hat. Jesaja, David, Hesekiel und Jeremia sind mit Namen angeführt. Die Kopfbedeckung des David und des Jeremia finden wir auf der Altartafel wieder. Wie es dem eigenwilligen Genie des Malers entspricht, hat er aber die Vorlage lediglich als Grundplan für sein großes Werk benutzt.

Abgesehen von jeder kunsthistorischen Betrachtung lassen sich die Kunstwerke in zwei Kategorien einteilen: in diejenigen, die uns rein ästhetisch oder rein geschichtlich ansprechen, und in diejenigen, die kraft ihrer Ausstrahlung, die auf

keiner Reproduktion festgehalten werden kann, ganz direkt und ganz unerklärlich fesseln. Die ersten mögen interessant sein, die zweiten sind — wenn wir diesen allzu technischen Ausdruck gebrauchen dürfen — «geladen». Womit geladen? Mit der ganzen Kraft, die der Künstler unmittelbar im Schöpfungsakt auf sein Werk übertragen hat. Diese Deutung besagt wohl nichts anderes, als daß man ein Geheimnis mit einem zweiten Geheimnis aufzuklären sucht. Es soll auch nur ein Hinweis auf die Tatsache sein, daß der Eindruck des Bildes durch keine Beschreibung und durch keine Reproduktion übermittelt werden kann.

## Das Menschlein

*Ein Weihnachtserlebnis von Olga Meyer*

«Es schneit!» jauchzte der Bub, blieb mitten im Gewühl der Menschen stehen und fing die Flocken mit seinen Händen auf. «Schau, Käti, lauter Sternlein; sie setzen sich auf meine Hände, deinen Kopf!» — «Sternlein», wiederholte das kleine Mädchen und trippelte neben seinem Kameraden her.

«Ich will dir etwas sagen», tat der Bub geheimnisvoll, «das Christkind läßt diese Sterne auf die Erde fallen. Ich freue mich!» — «Das Christkind», seufzte das kleine Mädchen tief auf und begann neben dem Buben her zu hüpfen. Das Dackelchen mit den langen Ohren, der ständige Begleiter des Mädchens, tat freudig mit.

Vor den Schaufenstern voll Silberglanz, Goldfitter und leuchtender Kugeln blieben die drei stehen. Wenn man sich ganz nahe ans Fenster drückte, spiegelten die Kugeln das eigene Gesicht. Dann wohnte man in einer roten, blauen oder goldgelben Weihnachtskugel, mitten unter Stoffbären und Puppen, und niemand sonst wußte etwas davon.

Plötzlich entdeckte der Bub im Straßengraben eine vergoldete Nuß. «Oh! — Das Christkind hat sie fallen gelassen. Niemand hat sie bis jetzt gesehen!» — «Niemand», echote das kleine Mädchen und hatte große, staunende Augen.

Fräulein Welti vom Woll-Laden verabschiedete eine Frau unter der Türe.

«Guten Abend, Fräulein Welti!»

«Ach, du bist's! Ja, ich weiß, ich habe dir eine Kerze versprochen. Möchtest du auch eine haben, Käterli?»

Die Kinder sahen einander glücklich an. «Danke — danke —»

Eigentlich hatte das Fräulein aus dem Woll-Laden noch etwas sagen wollen. Diese beiden Kleinen waren allzuviel auf der Straße, trugen zerschlissene Schuhe; froren sie nicht? Aber der Bub und das Mädchen gingen so glücklich davon, daß ihnen das Fräulein lächelnd nachschauen mußte. Wegen zwei Kerzlein!

«Meines ist rot», flüsterte der Bub.

«Meines weiß wie Schnee», hauchte das Mädchen.

Menschen, beladen mit Paketen und Körben, hasteten an den Kindern vorbei. Autos überholten einander auf der Straße. Velofahrer flitzten zwischen ihnen hindurch. «Lümmel!» schrie ein erboster Mann. Ein Fenster wurde zugeschlagen.

«Ich habe ein Weihnachtskerzchen», redete der Bub in seiner Freude einen Vorübergehenden an.