

Der liturgische Raum der Kathedrale zu Vác (Waitzen) in Ungarn wurde von Maulbertsch 1770-71 im Auftrag des Bischofs Christoph Anton Migazzi (der gleichzeitig der Erzbischof von Wien war) mit Fresken dekoriert. Als Hochaltarbild malte der Künstler die Szene der Heimsuchung Mariä, während im Fresko des großen Kuppels über der Vierung hatte er die himmlische Kirche, die Vision der Allerheiligen – die die Heilige Dreifaltigkeit und die verklärte Maria beten an – dargestellt.

Nach den Traditionen der Himmelsvisionen der barocken Freskenmalerei wurde das Kuppel zum virtuellen Erscheinungsort des himmlischen Reiches, das sich durch die illusionistische Wirkung des Werkes in den Kirchenraum herabzulassen scheint. Dadurch wird die Vereinigung der himmlischen und der irdischen Kirche im liturgischen Raum, in der Liturgie offenbar und augenscheinlich. Auf dem Hochaltarbild ist gegen den jahrhundertalten Regeln nicht das Patrozinium der Kathedrale (Himmelfahrt Mariä), sondern eine andere mariologische Szene, die Visitation inszeniert, die verbindet sich konzeptionell mit dem Thema der Allerheiligen, mit der Idee der *communio sanctorum*. Im Zentrum des Bildes steht die Jungfrau, die in ihrem Lobgesang, im *Magnificat* ihre eigene künftige Verklärung und das Herkommen des Gotteslandes besingt. Ihre Prophetie erscheint bildlich über ihm, gerade im Kuppel. Die gemalte Himmelsvision, die damals schon ein visueller Gemeinplatz der Barockkirchen war, wurde hier also inventionell in eine eigenartige Zusammenhang integriert, die im mystischen Erlebnis Mariä das Erfahrungsprozess der göttlichen Offenbarung visualisiert. Der Beschauer kann dieses Thema durch die „Installation“ der Bilder im liturgischen Raum als scheinbares Erlebnis empfangen, und dadurch die unsichtbare Erfahrung der Jungfrau anschauen und ihre innere Verwandlung verstehen. So wird das Thema auch zum Spiegel einer menschlichen Erfahrung, der religiösen Kontemplation.

In dieser Dissertation wird nach das Leistungsvermögen des Freskowerkes von Maulbertsch gefragt: wie kann die Malerei als ästhetisch strukturiertes Werk, nach den Regeln der „Ära der Kunst“ diesen immanenten Sinn des Themas freilegen, wie läßt das Ensemble hinter ihm die bloße Vermittlung der theologischen Lehre, eines Kenntnismaterials, das sich im ikonographischen Programm konzentriert, bzw. wie treten die Bemühungen des Künstlers das gewöhnliche Ziel der kirchlichen Kunst über, den Gläubigen durch die bewährten Mittel der malerischen Sublimation oder der Affektendarstellung eine andächtige Stimmung zu erschaffen?

Nach der Erörterung des theologischen Begriffs *communio sanctorum* und der

ikonographischen Formeln des Kuppelfreskos, handelt die Dissertation von gewissen Regeln der künstlerischen Representation der neuzeitlichen Deckenmalerei, dann versucht die Interpretation des Werkes die Erfahrung, die von der eigentlichen Kraft des Mediums eröffnet wird, zu entdecken.

I. DIE GEMEINSCHAFT DER HEILIGEN

In den Bücher des Neuen Testaments handelt es von der Gemeinschaft der Heiligen als verwirklichtes Land des Gottes. In der Visionen der Apokalypse ist das versammelte Volk Christi im mythologischen Bild des universalen, den Himmel und die Erde umfassenden Gottesdienstes dargestellt. Der Text spricht seinen Leser nicht nur mit einer suggestiven Symbolik, sondern mit seinen eigentlichen poetischen Mittel an. Sie verhindern das gewohnte zeitlich-geschichtliches Lesen drastisch, und veranlassen eine globale und simultane Betrachtung. In der prophetischen Erzählung der leidenden und die Gnade hoffenden Welt erscheint das erhabene Bild der himmlischen Liturgie fortwährend, dadurch wurde die Perspektive des göttlichen Heilungsplan plastisch gezeigt. Die Mythe des Gerichtes verbindet sich mit der existenziellen Wahl des Menschen: „Wer mein Wort hört und glaubt dem, der mich gesandt hat, der hat das ewige Leben und kommt nicht in das Gericht, sondern er ist vom Tode zum Leben hindurchgedrungen.“ (Joh 5. 24.)

Laut der Ekklesiologie des Augustinus in seinem Traktat *De civitate Dei* könne der Mensch nach dieser Entscheidung zum Bürger des Gottesstaats werden. *Civitas Dei* und *civitas terrena* seien die beide, von einander moralisch getrennten Gemeinschaft der Menschheit. Angesichts der Heilsgeschichte erkannte der Kirchenvater das symbolisch dargestellte „tausendjährige Reich“ der Apokalypse in der Ära der Gegenwart, als Christus sein in der Welt zerstreutes Volk fortwährend versammele und das Reich Gottes in der Erde entfalte. Unter der Herrschaft Christi und der Heiligen wachse die göttliche *civitas* durch die Wiedergeburt der Seelen ununterbrochen.

An Alltagen des Christentums sind vor allem die symbolische Akte der Liturgie, die die existenzielle Erfahrung des göttlichen Rufs den Gläubigen vermitteln. Ihre Handlungen würden nach der schon in den frühchristlichen Zeiten verbreiteten Auffassung von Christus, dem Hohepriester und seinem Leib, der Kirche beisammen vollführt. Das eucharistische Opfer auf der Erde schlosse sich an das ewige Fest im Himmel an, wodurch die Einheit der *ecclesia triumphans* und der *ecclesia militans* im Vorgang des Ritus augenscheinlich werde.

II. DIE IKONOGRAPHISCHEN FORMELN

Die ikonographische Formulierung des Kuppelbildes von Maulbertsch ist von der umfangreichen Lexik der Darstellung bestimmt. Wie im Fall der anderen gemalten Himmelsonen der Epoche, auch hier begegnen sich verschiedene Elemente der paradiesischen Ikonographie. Diese Variante des Themas integriert in sich die Komponenten des eigentlichen Allerheiligenbildes, die Motive der Theophanien der Heiligen Dreifaltigkeit und der verklärten Gottesmutter mit komplexen theologischen Hinweisen.

Im Zentrum des Freskos erhebt sich die Heilige Dreifaltigkeit. Die Darstellung des auf Wolken, zum Rechten seines Vaters thronende Christus – laut seiner Textquelle, dem Psalter *Dixit dominus* – bringt sein hohepriesterlichen und königlichen Titel zum Ausdruck. Der Sohn ist in seinem menschlichen, verkörperten Natur mit seinen Passionszeichen zu sehen. In der Gestalt des verklärten Menschensohns erscheint der seine Wunden hinaufzeigende Richter, der vor dem Vater inständige Fürsprecher und in der Figur des *orans* betende Hohepriester ebenso, wie der triumphierende Erlöser und der sich dem Mensch anbietende gnädige Gott. Der Taube des Heiligen Geistes in der Laterne symbolisiert die Kraft, die der Ekklesiologie des Heiligen Paulus gemäß unablässig wirkend eine lebendige Gemeinschaft zwischen dem Gott und seinem Volk schafft.

Die Heiligen füllen das Kuppelfeld in mehr oder weniger großen Gruppen, nach der traditionellen Ordnung der *chori beatorum* (Aposteln, Kirchenväter, Jungfrauen, Priester und Mönche) aus. Von ihnen erhebt sich der Erzengel Michael, der erste Patron der Kathedrale im Mittelalter. Unter den ungarischen Heiligen taucht auch der König Géza I, der Gründer der ersten Kirche (1074) auf. In der Gruppe ist ein Priester, wahrscheinlich der Piaristenbruder Gáspár Oszwald, der Baudirektor Migazzis realistisch porträtiert zu sehen, der den Grundriss der Kathedrale in der Hand hält. Durch seine Figur in der Kreis der ins Überirdische erheben Seelen wird der Bau der Kathedrale in den Kontext der Heilsgeschichte hineingefügt. Die Reihe der Heiligen führt bis zur damaligen Gegenwart, die von Johannes von Gott und von Joseph von Calasanz repräsentiert wird. Sie sind die Gründer des Ordens der Barmherzigen Brüder bzw. der Piaristen, die in diesen Zeiten in der Stadt mit der Unterstützung des Bischofs wirkten.

Maria mit der Sternenkronen der *Immaculata* thronet auf einer Wolkenbank. Sie ist nicht in der gewohnten Fürbitterhaltung zu sehen: sie wendet sich demütig zum Gottvater, in ihr verkörpert sich also die Kirche, die sein Opfer dem Allmächtigen bietet an und die den Gott um das Erlösungswerk lobpreist.

Der thematische Zusammenhang zwischen dem Kuppelfresko und dem Hochaltarbild, zwischen der Vision der verherrlichten Kirche und Maria, die die Entfaltung des Gotteslands vorsieht und besingt, ist klar. Der Dialog und die Wechselbeziehung der beiden Werken erschließt sich dem Zuschauer im Laufe der Fortbewegung vom Eingang bis zum Chor. Dieser Prozess bewegt den Betrachter zu einer aktiven Rezeption des Werkes, macht ihn zum Angesprochenen und Empfänger der Offenbarung, und gleichzeitig verleiht er einen eigentümlichen Sinn den dargestellten Themen.

III. DAS DECKENBILD ALS MEDIUM DER RELIGIÖSEN MALEREI

Maulbertsch sein Kuppelbild schaffend konnte sich auf die jahrhundertealten Traditionen der Verbindung des paradiesischen Themas mit dem malerischen Mediums stützen. Der „Regelkomplex“ der religiösen Deckenmalerei ist aus der Kriterien der Representation und der Rezeption zu erkennen, die in den vorherigen Jahrhunderten durch den kritischen-theoretischen Diskurs der Gattung formuliert wurden.

Die Würdigung des Gewölbefreskos von Correggio in der Kathedrale zu Parma in den *Vite* Vasaris ist eine der ersten Reflexionen der Produktivität der Deckenmalerei neuen Typs. Ihre Begriffe stammen aus der Termini der humanistischen Kunstliteratur, die zur Beschreibung des Wirkungsmechanismus der künstlerischen Darstellung, der sinnlichen Vergegenwärtigung entfaltet wurden. Der Chronist sah den ersten Beweis der Macht der Malerei in der zaubern Illusion, die durch die künstlerische Arbeit, durch die Bemühungen (*fatiche*) des Künstlers, vor allem durch die Darstellung der Verkürzung (*scorto*) entsteht. Die Verkürzung wird hier als eines der wichtigsten Instrumente der malerischen Imitation gewertet, während Correggio selbst als ein einzigartiger Meister dieses Kunstgriffs, das ein wahres Eigentum der italienischen Malerei betrachtet wird. Vasaris Aufmerksamkeit richtete noch allein auf das vollkommene Erlebnis der Präsenz des dargestellten Geschehens. Aber das Deckenbild wurde schon durch Correggios Pinsel zu einem neuartigen visuellen Medium, das den Sinn des Werkes im liturgischen Raum stufenweise, in einem zeitlichen Vorgang führt aus: die Erzählung des Ereignisses der *assumptio* im Dom zu Parma erleuchtet durch die nacheinander erscheinende alttestamentlichen Prefigurationen auch die Momente der heilsgeschichtlichen Rolle der Jungfrau.

Aus dem 17. Jahrhundert stammen einige schriftlichen Äußerungen, die außer der Bewunderung der Überzeugungskraft der malerischen Vergegenwärtigung der Gegenstände und Geschehen auch die eigenartige ästhetische Erfahrung der Deckenbilder

niederschreiben. Die Mittel und die bildliche Rhetorik der Fresken der liturgischen Räume wurden auch nach Gattungskategorien erörtert, das Erlebnis der Anschauung der Deckenbilder wurde mit den Begriffen der religiösen Literatur veranschaulicht. Ferrante Carlo hatte seine Beobachtungen über Lanfrancos Kuppelfresko in Sant' Andrea della Valle zu Rom so zusammengefasst. Das Bild, auf dem die Himmelfahrt Mariä in der Kreis der Heiligen der verschiedenen Epoche inszeniert ist, wurde im Ekphrasis des Verfassers als *simulacrum* (und nicht als *historia*) genannt. Das Bild erhebt nämlich seinen Betrachter über die irdische Logik der Ereignisdarstellung in eine überzeitliche Wirklichkeit. Der Prozess der Betrachtung des Bildes wurde mit dem Erfahren der Kontemplation und der Ekstase verglichen und als eine Erhebung der Gedanken und der Sinne ins Überirdische beschrieben. Die Bilderwelt, das „paradiesische Modus“ der österreichischen Freskenmaler des 18. Jahrhunderts ruft auch in der professionellen Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert ein ähnliches Verhalten hervor. Die Betrachtung, das sinnliche Erfahren der Deckenmalerei wird zur Metapher des *sursums*, der geistlichen Erhebung: der Blick auf die virtuelle Höhe modelliert auch den Weg der frommen Kontemplation, die den Gläubigen zur Vereinigung mit dem Gott zukommen lässt.

Nach dem Diskurs über die Werke erkannten die zeitgenössischen Betrachter in den Bildern nicht nur die lebendige Wiedergabe der heilsgeschichtlichen Ereignisse oder der theologischen Begriffe, sondern auch die Visualisierung der religiösen Erfahrung selbst. Die Wege und das Erlebnis der Erkennung des Gottes und der Union mit ihm war das zentrale Problem der mystischen Literatur oder des jesuitischen Meditationsverfahrens der Epoche. In diesen Prozessen der Andacht von *visibilia* bis *invisibilia* spielte die Fähigkeit der sinnlichen Erfahrung eine eigenartige Rolle. Diese Modelle der Devotionspraxis der tridentinischen Epoche brachten auch eine Herausforderung für die religiöse Malerei mit, die mit der Vollkommenheit der Illusion schon nicht zu begnügen vermag, weil die dargestellten Dinge als Gegenstände der Kontemplation aufzeigen werden sollten. Deshalb kann uns die Kenntnis der Devotionsmodells zum Nutzen dienen, damit wir das Potenzial der illuzionistischen Malerei begreifen können.

IV. BILDPROZESSE

Um zu verstehen, wie die „Wirkung“ der barocken multimedialen Sakralräume die ästhetische und religiöse Erfahrung verbinden, wird hier die Beschreibungen der Andachtsformen, die Schriften des Ignatius von Loyola und Johannes vom Kreuz als ein allgemeines Modell betrachtet. Das Ziel besteht natürlich nicht darin, den Einfluss einer konkreten religiösen Tendenz der Epoche auf die Konzeption des Bildprogramms der Kathedrale nachzuweisen. Das gut elaborierte Begriffssystem einer religiösen Attitüde, das nach einer differenzierten Bestimmung des Wesens der transzendentalen Erfahrung strebte und nach der Umgrenzung der Rolle der Phantasie und der Bilder in diesem Prozess trachtete, wird aber verwendet, die Macht der Malerei im Sakralraum zu erfassen. Die Erfahrung, die Mystiker auf verschiedenen Stufen der Erleuchtung und der Erkenntnis beschrieben, wird im Raum der Kathedrale durch die performative Kraft der Werke von Maulbertsch vermittelt. Der Weg des individuellen Gotteserlebnisses wird aber hier in den gemeinschaftlichen Erfahrungsprozess der Messe eingebaut und mit den liturgischen Handlungen verbunden. Das mystische Erlebnis der Gläubigen entfaltet sich auf dem Weg durch den Raum vom Eingang bis zum Chor, und verkörpert sich auch in den greifbaren Formen: die himmlische und die irdische Kirche, die im Fest der Eucharistie vereinigen, machen das Volk Gottes sichtbar, die Union mit dem Gott wird in der Akt des Opfers verwirklicht.

Den Blick des in die Kirche eintretenden Betrachters ergreift zuerst das Hochaltarbild, das mit seinen riesigen Dimensionen, mit seinen beinahe doppelt lebensgroßen Figuren schon vom Eingang sichtbar wird und rückt kraftvoll ins Blickfeld des Zuschauers. Aus diesem fernen Gesichtspunkt scheint die ihre Arme in die Höhe hebende Maria als eine dominante Figur des Bildes. Die hohe Bühne, die aus einer Treppe hebt heraus, und der Lichtstrahl in der vertikalen Achse des Bildes betonen den Gestalt der Jungfrau. Die breite Arkaden des Hintergrundes öffnen sich auf eine dunstige Abendlandschaft mit Wolkenhimmel, dessen ätherisches *sfumato* die Hauptfigur des Bildes mit einer visionären Aura umgiebt. Die aquarellartige Oszillation der Farbflächen transformiert den profanen Schauplatz der menschlichen Welt: der Eingang des Heimes von Zacharias wird zum Ort eines heiligen Mysteriums.

Diese erste Phase der Betrachtung verknüpft sich mit einem fernen und umfassenden Gesichtspunkt, woraus scheint Maria als eine ekstatische Seherin, wie sie mit ihrer Gestik den Blick des Zuschauers auf das Kuppelfresko richtet. Die räumliche Disposition der

Bilder erschließt demzufolge die Paradiesvision des Deckenbildes zuerst als eine Offenbarung für Maria, wodurch ihre Bedeutung sich in der mariologischen Konzeption des Lukas-Evangeliums öffnet. Durch den Zusammenhang mit dem Kuppelfresko wird die in den göttlichen Heilungsplan eingeweihte und dessen Erfüllung *sehende* Maria zum eigentlichen Thema des Altarbildes. Aus diesem Gesichtspunkt erscheint die heilige Jungfrau zweifellos in der Begeisterung des Gottesehens, und die physischen Zeichen ihres Seelenzustands inszenieren uns das Erlebnis der von besonderer Gnade erhältlichen Erfahrung, der *Vision*. Das fein differenzierte System der tridentinischen Mystik nimmt die Vision als Sammelbegriff, der in sich die verschiedenen Formen (Erscheinung, Wort, Gefühl) der Offenbarung schließt ein. Das Bild in der liturgischen und künstlerischen Einheit der Kathedrale stellt die Vollständigkeit der Erfahrung in dieser Bedeutung vor: das Licht im Raum veranschaulicht, daß „der Gott irgendeine sonderbare Helligkeit“ dem Sehen läßt nieder, das Kuppelfresko zeigt uns den Gegenstand ihrer Vision, die Liturgie mit dem Wort und mit der Musik bildet den akustischen Bestandteil des Gotteserlebnisses, und die feierlich frohe Inszenierung bringt den Seelenzustand, die Freude der Gottesmutter zum Ausdruck.

Die Intensität ihres Ausdrucks, ihre Haltung, ihre fast zwischen Himmel und Erde hebende Position zeigen Maria mit den physischen Zeichen der Verzückung. Den Kraft ihres Ausdrucks steigerte Maubertsch mit einer klassischen Allusion, mit dem Bewegungsmotiv der Tizianos *Assunta*. Die mit einer nobelen Pathosformel dargestellte Begeisterung Mariä zeigt dem Betrachter die erfolgreiche Wirkung ihrer Sinne, ihrer inneren Empirie. Gerade diese Fähigkeit wurde von den Hauptfiguren der tridentinischen Frömmigkeit so nützlich betrachtet. Wie Ignatius von Loyola in seinen *Exercitia* schrieb, daß der Gläubiger sich in der Verwendung der Sinne an Christus oder an der heiligen Jungfrau ein Beispiel nehmen solle, um sein Gebet zu vertiefen, so ruft Maria auf dem Altarbild der Kathedrale den Betrachter, sich an ihr in der Kontemplation über die Mysterien Gottes anzuschließen und sie in der Verwendung der menschlichen Sinne nachzuahmen.

Das Kuppelbild erschließt sich dem längs der Achse des Raumes schreitenden Zuschauer so, daß die im Kuppel gemalte Vision an den Betrachter richtend zu seinem eigenen Erlebnis wird. Die ikonische Ganzheitsstruktur des Kuppelfreskos verwendet die Formeln der Tradition der europäischen Deckenmalerei in einer neuartigen Syntax. Die Bilderwelt der österreichischen Vorgänger von Maubertsch scheint sich von der Wirklichkeit des Betrachters als „idealer Himmelsraum“ abgetrennt. Die traditionellen Systeme der Kuppelbilder wurden hier gründlich nachgedacht, dadurch konnte der Maler den

vergegenwärtigende Kraft der Darstellung so mächtig steigern. Im Gegensatz zum fixierten Standort des Systems Pozzos ist die illusionistische Wirkung mit der Bewegung des Zuschauers entlang des Kirchenschiffes verbunden. Als der Besucher sich unter der Orgelempore hervor bewegt und gegen die Vierung schreitet, erwacht die gemalte Vision unvermutet zum Leben, und das Kuppelbild das *descensus*, die Herablassung des himmlischen Reiches in den Kirchenraum illusioniert. Bei der Wandlung des Gesichtspunktes befreit sich das Fresko stufenweise von der Bedeckung des Gurtbogens vor der Vierung, und die Figurengruppen scheinen sich immer zu verbreiten und unter die Gravitation der Erde zu kommen, als ob die himmlische Schar den realen Raum anfüllen und die Heiligen in die Wirklichkeit des Betrachters durchdringen würden.

Dadurch, daß die Bewegung im Raum zum Motor eines dynamisch und temporal zu erfahrenden Erlebnisses wird, rührt sich der Betrachter von seinem passiven Verhältnis, vom Sehen, das bloß auf die Wahrnehmung der vorgegebenen, in den ikonographischen Formeln verkörperten Inhalte richtet. Der „klassizisierende“ Spätstil von Maulbertsch verstärkt dabei die Wirkung der physischen Anwesenheit der Figuren. Die stilisierten und stereotypen Pathosformeln der spätbarocken Glorien, derer Bewegungsmotive die Figuren zum abstrakten Muster verwandeln, wurden auf dem Kuppelbild der Kathedrale zu den ausdrucksvollen Gesten, die mit einer gut lesbaren Mimik verbunden sind. Diese Elemente der Bildsyntax wurden aus dem Regelkomplex der klassischen Historienmalerei integriert, wie auch das *Introitus* des Deckenbildes: unmittelbar über dem Kuppelgesims erhebt eine Gruppe, in deren Vordergrund der Dialog des Augustinus und Christophorus zu sehen ist. Der fromme Riese, der Schutzpatron von Migazzi empfängt die Hinweise des Kirchenvaters demütig, der ihn zur Anschauung des Mysteriums der himmlischen *civitas* ruft. Dadurch hatte der Bischof sein eigenes „geistliches Bildnis“ als Beispiel in der Bestrebung nach der intensiven Kontemplation für seine Gläubigen aufzeigen lassen.

Auf dem Weg der Betrachtung wird der Zuschauer durch die illusionistische Vergegenwärtigungskraft des Werkes in die Position des „Bilderschöpfers“ – ebenso in der malerischen wie in der religiös-spirituellen Bedeutung des Wortes – eingesetzt, und kann er in dieser zu persönlich verwandelten Vision die Gemeinschaft der Heiligen erfahren. Dieses Erlebnis kann sich vervollständigen, als die Messe die Mitglieder der *ecclesia militans* im Raum der Kirche versammelt, und die Gläubigen durch die symbolischen Handlungen des Ritus ihre Einheit mit ihren himmlischen Brüdern erleben können.

Der Wechsel von der Betrachtung bis zur Vereinigung mit der göttlichen Substanz wird in der Annäherung vom Kuppelraum gegen den Chor erfüllt, als der um die Vision des Kuppelfreskos gebrachte Zuschauer sich wiederum dem Hochaltarbild begegnet. Die

Richtung seines Wegs stimmt mit der liturgischen Handlung, mit dem Moment des Opfers überein, der die Gläubigen an das Chorgeländer ruft, damit sie mit Christus im Altarsakrament vereinigen. Dieser Bezug wird im Bild durch die Umformulierung des alten ikonographischen Typs der *Maria gravida* ins Leben gerufen. Die Gestalten umgeben die schwangere Gottesmutter als Tabernakel des göttlichen Verbs mit tiefer Verehrung, wie die Engel um die barocken Monstranzen. Durch den liturgischen Kontext und die thematischen Allusion bekommt die Figur Mariä des Altarbildes eine neue Bedeutung: auf den Ort der bisherigen Seherin tritt die begnadete Gottesmutter als *tabernaculum Dei*.

Das Bild bewegt den Zuschauer in dieser Phase der Betrachtung mit der emotionalen Anrufungskraft der Gottesmutter. Maria steht vor uns, wie sie den Präsenz Christi, die Gnade des Gottes in ihrem eigenen Leib erfährt. In ihrer Berührung von Gott wird nicht nur zu einer verherrlichten Figur der Heilsgeschichte, sondern zum Urbild und Exempel des Myteriums der Vereinigung mit dem Gott.

Nach der kritischen Überprüfung der Erzählstruktur und der pathetischen Gesten des Vorbildes – des Altargemäldes von Jean Jouvenet in Notre-Dame zu Paris – wurden die szenische Elemente der Komposition, die Körperhaltungen, die Gebärde und die Mimik der Gestalten in eine organische Anordnung eingebaut. An die Stelle des nichtssagenden Reichtums der bombastischen Affekte des französischen Malers tritt hier ein expressiver Zusammenhang der Gefühlsmomente der Figuren, die zum Verständnis der intensiven inneren Erfahrung der Muttergottes führt. Zur Betrachtung der Szene ruft den Zuschauer eine junge Mutter mit seinem Kind, die der Erbe der *Caritas*-Figuren und Fruchtbarkeit-Personifikationen der ikonographischen Tradition des Themas ist, und verwandelt sie hier zu einer klassischen *Repousoir*-Figur, wie sie mit ihrer Position, Gesicht und mitfühlendem Ausdruck die Beziehung des Betrachters modelliert. Der Raum des Bildes öffnet sich mit einem *Trompe l'oeil*-Motiv: der Stock, der an die Treppe angelehnt ist, ähnelt in seiner Funktion, die Vergegenwärtigungskraft der Malerei zu beweisen, dem Stab im Vordergrund Tizians *Dornenkrönung Christi*. Das gibt dem Betrachter eine Invitation zum virtuellen Eintritt in die Welt des Bildes. In den biblischen Figuren um Maria spiegelt sich die Überraschung und die Verwunderung über ihre Begeisterung ebenso, wie die Erkennung ihre Empfindung gegen das Überirdische. Der kräftige, ganz exzentrische Gestalt des Heiligen Josephs beantwortet die Ekstase seiner Braut mit einer wirren Divergenz in seinen plumpen Gebärden. In der unkontrollierten Unmittelbarkeit seines Ausdrucks, wie er sich gestützt vor der göttlichen Präsenz erfahrende Maria steht, verkörpert sich die naive Reflexion der alltäglichen Frömmigkeit. Elisabeth und Zacharias begrüßen die Erfüllung der Prophetien und den Anfang der neuen heilsgeschichtlichen Zeit

mit einer energischen Pathosformel bzw. mit einer nobelen, stillen Zurückhaltung. Die Begeisterung von Maria ist hier die Höhepunkt des malerischen Aufbaus, in dem die fein differenzierte Expression der Regungen der menschlichen Seele als Gegenstände der Kontemplation gezeigt werden. Als das vollendete Schicksal der Völker, „die erkaufte sind von der Erde“ (Offb 14.3.), in der Figur der Jungfrau vor den Nebenfiguren erscheint, können sie ihre eigene Schwachheit und Sehnsucht nach der Erlösung, ihre in sich verborgenen Hoffnungen und Erwartungen erkennen.

Maria wird hier nicht in den gewöhnlichen Rollen der barocken Frömmigkeit – z. B. als verklärte oder durch ihre Gnadenbilder wundertätige Jungfrau –, sondern als Erste zwischen den Gläubigen, als Teilnehmer der göttlichen *civitas* dargestellt. Ihr Ruf und ihre innere Verwandlung wird hier erfahrbar bildlich inszeniert. Durch die Kraft der Malerei wird der Empfang des malerischen Spektakulums zum Geschehen im existenziellen Sinn, das bietet dem Betrachter eine Gelegenheit der Reflexion über die religiöse Anschauung und Erfahrung.