

Maria Himmelfahrt in der Tradition der barocken Kunst

Kurt Lussi

Abstract

Sowohl in der abendländischen Kirche als auch in der Ostkirche ist das Thema der Aufnahme Mariens in den Himmel regelmässig dargestellt worden. Im Laufe der Zeit haben sich zwei verschiedene Formen der Darstellung herausgebildet. Die bekannteste, bei der die Muttergottes von Engeln getragen nach oben in einen nicht sichtbaren Himmel aufsteigt, folgt Tizians Assunta in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venedig. Beim zweiten Typus scheint Maria mit dem die Bildmitte dominierenden und überirdisch strahlenden Licht Gottes zu verschmelzen. Diese Form der Darstellung geht auf Gotteserfahrungen zurück, wie sie von Mystikern und Sterbenden in anderen Bewusstseinsdimensionen gemacht werden. Anknüpfungspunkte bei diesem Bildtypus sind unter anderem die in einem Brevier des 12. Jahrhunderts dargestellte Himmelsvision der hl. Hildegard von Bingen sowie das Gemälde «Aufstieg ins Emyreum» des niederländischen Malers Hieronymus Bosch. Beide zeigen Gott als Licht am Ende eines verschiedene Ebenen umfassenden Tunnels.

Keywords

Kunst, Darstellende Kunst, Anton Messmer, Apokryphen, Assunta, Barocke Malerei, Lichtsymbolik, Hildegard von Bingen, Hieronymus Bosch, Himmel, Licht Gottes, Maria Himmelfahrt, Muttergottes, Ruswil, Santa Maria Gloriosa, Sarkophag, Tod Mariens

Erstpublikation

Kurt Lussi: Maria Himmelfahrt in der Tradition der barocken Kunst, in: Schnell & Steiner (Hrsg.): *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, Heft 4. Regensburg 1999, S. 311–319.

Der Autor Kurt Lussi ist Konservator im Historischen Museum Luzern.



Creative Commons Lizenzvertrag

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Maria Himmelfahrt in der Tradition der barocken Kunst

Kurt Lussi

Das Fest der Aufnahme Marias in den Himmel am 15. August ist sowohl in der abendländischen Kirche als auch in der Ostkirche der wichtigste Marienfeiertag. Seiner Bedeutung entsprechend ist das Thema von der christlichen Kunst regelmäßig aufgegriffen und im Barock vor allem in grandiosen Deckengemälden dargestellt worden. Dabei haben sich im Laufe der Zeit zwei verschiedene Bildtypen durchgesetzt, nämlich der den Apokryphen des Juvenalis von Jerusalem folgende, bei dem die auf den Wolken schwebende Muttergottes nach oben in einen nicht sichtbaren Himmel entrückt wird, und der mehr auf den Erfahrungen der Mystiker beruhende Typus, der die Verschmelzung Marias mit dem die Bildmitte dominierenden Licht Gottes zeigt.

Maria Himmelfahrt nach der Überlieferung des Juvenalis

In der Heiligen Schrift ist das Leben der Muttergottes sehr knapp gezeichnet. Ausführliche Schilderungen finden wir nur im Zusammenhang mit bedeutenden Ereignissen im Leben ihres Sohnes, weshalb sich Marias Auftreten auch nur in groben Zügen skizzieren läßt. Die wenigen Textstellen, die etwas über sie sagen, enden bei der in der Apostelgeschichte geschilderten Ausgießung des Heiligen Geistes am Pfingstfest.¹ Über den weiteren Verlauf ihres Lebens berichtet das Neue Testament nichts. Marias Tod und ihre Aufnahme in den Himmel bleiben uns geheimnisvoll verborgen.

Bei der Deutung der Sendung Marias stützt sich die christliche Lehre jedoch nicht nur auf die Evangelien, sondern auch auf das Alte Testament. So werden prophetische Stellen im Buch Genesis, das von der Entstehung der Welt, der Menschheit und des Volkes Israel handelt, auf die Gottesmutter bezogen, wie auch bestimmte Hinweise in anderen prophetischen Büchern. Eine der bedeutendsten Stellen finden wir im Buch Jesaja. Dort heißt es: „Darum wird euch der Herr von sich aus ein Zeichen geben: Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, sie wird einen Sohn gebären, und sie wird ihm den Namen Immanuel (Gott mit uns) geben.“² Auch das Hohelied wird von den Exegeten als vorausgehende Lobpreisung auf die Mutter des Herrn aufgefaßt.

Zusätzlich zu den biblischen Texten galt schon in der Frühzeit des Christentums die Überlieferung als wichtige Glaubensgrundlage. Auf die Fülle der Legenden und Homilien der Schriftgelehrten, die das Entschlafen der Gottesmutter weitschweifig beschreiben, geht denn auch alles zurück, was wir über den Tod Marias und die Aufnahme ihres Leibes in den Himmel wissen. Viele der überlieferten Berichte entstanden zwischen dem 4. und

dem 7. Jahrhundert, nachdem das Fest „Entschlafen Mariae“ eingeführt worden war. In diese Zeit zurück reichen die Homilien des Modestos von Jerusalem, Johannes von Saloniki, Andreas von Kreta, Germanus von Konstantinopel und Johannes von Damaskus.

Zu den bekanntesten Apokryphen gehören jene des Juvenalis von Jerusalem, der auf der Synode zu Chalcedon (451) erklärte, gemäß einer sehr alten und zuverlässigen Tradition (*antiquissima autem et verissima omnino traditione*) seien die Apostel, als der Tod Marias nahe war, nach Jerusalem zurückgekommen. Auch Jesus, ihr Sohn, sei erschienen und habe den Geist seiner Mutter aufgenommen. Unter dem Gesang der Engel und Apostel sei ihr Leib darauf in Gethsemane bestattet worden. Als man das Grab am dritten Tag wieder öffnete, habe sich der Leichnam nicht mehr darin befunden. Zurückgeblieben seien nur die Leichentücher, die einen unbeschreiblichen Wohlgeruch verbreitet hätten. Die Apostel hätten darauf das leere Grab wieder verschlossen in der Annahme, Christus selbst habe den Leib seiner Mutter mit Unsterblichkeit geehrt und durch Engel in den Himmel tragen lassen.

An dieser Auffassung, der sich das Abendland schon im 6. Jahrhundert angeschlossen hat, knüpfen viele Darstellungen an. Die wohl bedeutendste ist Tizians 1516/1518 entstandene *Assunta* in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venedig. Das Motiv der Muttergottes, die von Engeln getragen mit weit ausgebreiteten Armen in den Himmel emporschwebt, ist später von barocken Malern und Kupferstechern übernommen worden, denn wie kaum ein anderes Thema kam dieses dem Bestreben des Barock entgegen, den Kirchenraum in die Weite des Himmels zu öffnen und Figuren theatralisch zu gruppieren. Auf einem um 1760 entstandenen Kupferstich (Abb. 1) haben die Apostel soeben das Grab Marias geöffnet. Während eine Gruppe von Männern noch damit beschäftigt ist, die schwere Grabplatte beiseite zu stellen, umringen die anderen fassungslos den leeren Sarkophag. Diesem zu Füßen sitzen der hl. Petrus mit den gekreuzten Schlüsseln und der hl. Paulus, dem als Attribut ein Buch beigegeben ist. Die scheinbar in den Himmel hineinragenden Säulen symbolisieren die Verbindung zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen. Mit Bezug auf eine Stelle in der Offenbarung des Johannes stehen sie auch für den Gläubigen, der durch persönliche Läuterung den Tod besiegt und das ewige Leben erlangt hat.³ Wohl mit Absicht hat der Künstler im Vordergrund des Bildes einen Säulenstumpf plaziert. Er ist ein Hinweis auf das Endgericht; die abgebrochene Säule versinnbildlicht die Allmacht Gottes, die Säulen, auf denen die Welt ruht, zu erschüttern und einzureißen.⁴ Über dieser Szenerie entschwebt mit ausgebreiteten Armen und begleitet von den himmlischen Heerschaaren die Muttergottes in einen nicht sichtbaren Himmel. Die vielen Putten, von denen Maria umgeben wird, sind eine Zutat des Barock. Die kokette Schalkhaftigkeit, mit der sie die verschiedensten Tätigkeiten verrichten, symbolisiert die Unbefangenheit des kindlichen Glaubens. Die Lilie, die eine der Putten in ihrer Hand hält, ist ein Zeichen der Erwählung Marias und Symbol ihrer seelischen Reinheit. In diesem Detail offenbart sich auch das Geheimnis der Aufnahme Marias in den Himmel. Gerade weil Maria vom Makel der Erbsünde bewahrt blieb, konnte sie nicht wie

die anderen Menschen bis zum Endgericht im Zustand des Todes bleiben: Das Fehlen der Erbsünde und die Heiligkeit vom ersten Augenblick des Daseins an erforderte die vorzeitige Verherrlichung ihrer Seele und ihres Leibes.

1 Die Aufnahme Marias in den Himmel nach der Tradition des Patriarchen Juvenalis von Jerusalem. Begleitet von den himmlischen Heerscharen, wird die Mutter des Herrn in einen nicht sichtbaren Himmel entrückt. Kupferstich aus einem Missale Romanum (um 1760).



Mit großem Geschick hat der Künstler diese Thematik dargestellt. Wie bei der Inszenierung eines Theaters bediente er sich der barocken Formen- und Symbolsprache, um das Geschehen dramatisch zu arrangieren. Von heftigen Gefühlen bewegte Gestalten, die pathetischen Gesten, die Symbolik der Säulen und die mit überirdischer Leichtigkeit entschwebende Madonna sind Elemente, die uns auch bei den großen Deckenbildern barocker Freskantenn regelmäßig begegnen.

Die Verschmelzung Marias mit dem Licht Gottes

Die seit dem frühen Christentum einhellige und bis in die *Legenda aurea* ununterbrochene Überlieferung macht deutlich, daß das Fest der Aufnahme Marias in den Himmel seine Wurzeln in der Sendung und Erlösungstat Christi hat. In der Gottesmutterchaft sieht die Tradition der Kirche denn auch einen wichtigen Grund für die leibliche Aufnahme Marias in den Himmel. Bereits der 733 gestorbene hl. Germanus von Konstantinopel legt Christus, der sich anschickt, seine Mutter in den Himmel zu führen, die Worte in den Mund: „Dort, wo ich bin, mußt auch du sein, Mutter, die du von deinem Sohn nicht zu trennen bist.“⁵ Ähnliche Zeugnisse und skizzierte Andeutungen finden sich auch bei den hll. Ambrosius, Epiphanius und bei Timotheus von Jerusalem.

Bei den kirchlichen Schriftstellern und in den alten Kalendern wird das Fest Maria Himmelfahrt, das heute am 15. August gefeiert wird, auch *Pausatio*, *Dormitio*, *Mors* und *Depositio S. Mariae* genannt. Diese Bezeichnungen weisen auf die zweifache Bedeutung des Festes hin: Erinnerung an den Tod Marias (ursprünglich am 18. Januar gefeiert), und Aufnahme in den Himmel (15. August). Erst im 7. Jahrhundert wurden auf Anordnung von Kaiser Mauricius (582-602) beide Feste einheitlich auf den 15. August gelegt. Über die Gründe der Zusammenlegung geben die Schriften keine Auskunft. Vielleicht haben die spirituellen Erfahrungen der Mystiker zur Erkenntnis geführt, daß die unsterbliche Seele des vollständig geläuterten Menschen nicht in einem Zwischenzustand verweilt, sondern sich unmittelbar nach dem Tod mit dem göttlichen Licht vereinigt.

Die oben skizzierte Doppelbedeutung kommt besonders in einem Deckengemälde der spätbarocken Pfarrkirche St. Mauritius in Ruswil (Schweiz) zum Ausdruck.⁶ Die umfangreiche malerische Ausstattung der 1782-1793 errichteten Kirche (Abb. 2) mit den vier Deckenspiegeln und den Lünettenbildern ist das Werk des aus Saugau in Oberschwaben stammenden Malers Josef Anton Messmer (1747-1827). Er war ein Schüler seines Vaters Johann Georg Messmer (1715-1798), mit dem er nach Abschluß seiner Ausbildung öfters zusammenarbeitete. Nach dem Studium, das ihn an die Wiener Kunstakademie führte, kehrte Josef Anton Messmer 1775 als 28jähriger nach Saugau zurück. In der Folge stattete er zahlreiche Kirchen in Oberschwaben mit Freskogemälden aus. Als in den achtziger Jahren die josephinische Reform die barocke Bautätigkeit in seiner Heimat lähmte und dort die Aufträge ausblieben, verlegte der Künstler 1783 sein Wirkungsfeld in die Innerschweiz, wo er in den folgenden Jahrzehnten rund vierzig Kirchen mit Decken- und Wandbildern, Altarblättern und Kreuzwegstationen versah.

Die Deckengemälde, die er für die Pfarrkirche Ruswil (Abb. 3) schuf, haben die drei Stufen der Erlösung zum Thema: Im Kirchenschiff beziehen sich die Szenen aus dem Leben Marias und die Bildnisse der vier Evangelisten auf das Irdische. Das im Querschiff dargestellte Leiden des Herrn steht für den beschwerlichen Weg des Menschen zu Gott, während sich das Deckenfresko im Chor auf das Himmlische bezieht. Im Kirchenschiff zeigen die von den Bildern der vier Evangelisten unterteilten Gemälde Mariä Geburt, Verkündigung, dazwischen das Emporenbild mit der Geburt Christi, dann die Flucht nach Ägypten und Mariä Tod. Im großen, 1784 fertiggestellten Deckenbild, das die Aufnahme Marias in den Himmel darstellt, findet das irdische Leben der Muttergottes seinen krönenden Abschluß. Noch erhalten ist die Ölskizze, die Messmer für dieses Fresko bereits fünfzehn Jahre zuvor angefertigt hatte. Der signierte und 1769 datierte Entwurf wird heute in der Staatsgalerie Stuttgart aufbewahrt.

Obwohl dieses Deckengemälde in einer Zeit entstand, die bereits vom Klassizismus geprägt war, trägt es die typischen Merkmale barocker Bildgestaltung: Über einer Treppe mit dem leeren Sarkophag und den fassunglosen Aposteln entschwebt Maria, getragen und begleitet von Engeln, in eine helle, weit entrückte Lichtgloriole. Zahlreiche Figuren, Sinnbilder für den Sieg der Kirche über das Heidentum, umgeben kranzförmig die Himmelfahrtsszene. Personifikationen der drei biblischen Erdteile Europa, Asien und Afrika huldigen der Himmelskönigin. Am oberen Bildrand schleudert ein Papst mit Tiara feurige Blitze, Sinnbilder des zürnenden und strafenden Gottes, auf die Verdammten. In diesem Gemälde sind die Grenzen zwischen Bild und Rahmen ganz im Sinne des barocken Illusionismus verschleiert. Füße und Hände einzelner Figuren sowie Gewänder und ein Teppich hängen über den Rand hinaus. Das Bildzentrum mit der scheinbar spiralförmig entrückenden Maria ist in grelles, übernatürliches Licht getaucht, wodurch die dunkleren Figurengruppen am Bildrand noch ausgegrenzter wirken. Deutlich hat hier der Maler zwischen Licht und Schatten, zwischen Himmlischem und Irdischem unterschieden und durch die Illusion des nach oben geöffneten Raumes zwischen beiden eine innere Beziehung geschaffen.

Das Licht Gottes

Im Alten, wie auch im Neuen Testament wird Gott als Licht beschrieben. Gott ist in Licht gekleidet und der Quell allen Lichts und allen Lebens. Die Offenbarungen Gottes an die Menschen, sein Gesetz, seine Wahrheit und die Weisheit, die von ihm ausgehen, sein Erbarmen und seine Gnadenerweise, all das ist Licht, wie auch das gottgefällige Leben des Menschen ein Wandeln im Licht Gottes ist.

Obschon der rituelle Gebrauch von Lichtern, wie auch die Darstellung Gottes als Licht, auf der Schöpfungsgeschichte und den Gotteserfahrungen des Johannes beruhen, hat sich der Umgang mit dem physischen Licht nahezu völlig von seiner spirituellen Grundlage gelöst. Zwar brennen während der Meßfeier Lichter, von Lichtern ist die Lesung aus den hll. Evangelien begleitet, und es fehlt auch nicht an rhetorischen Hinweisen, daß

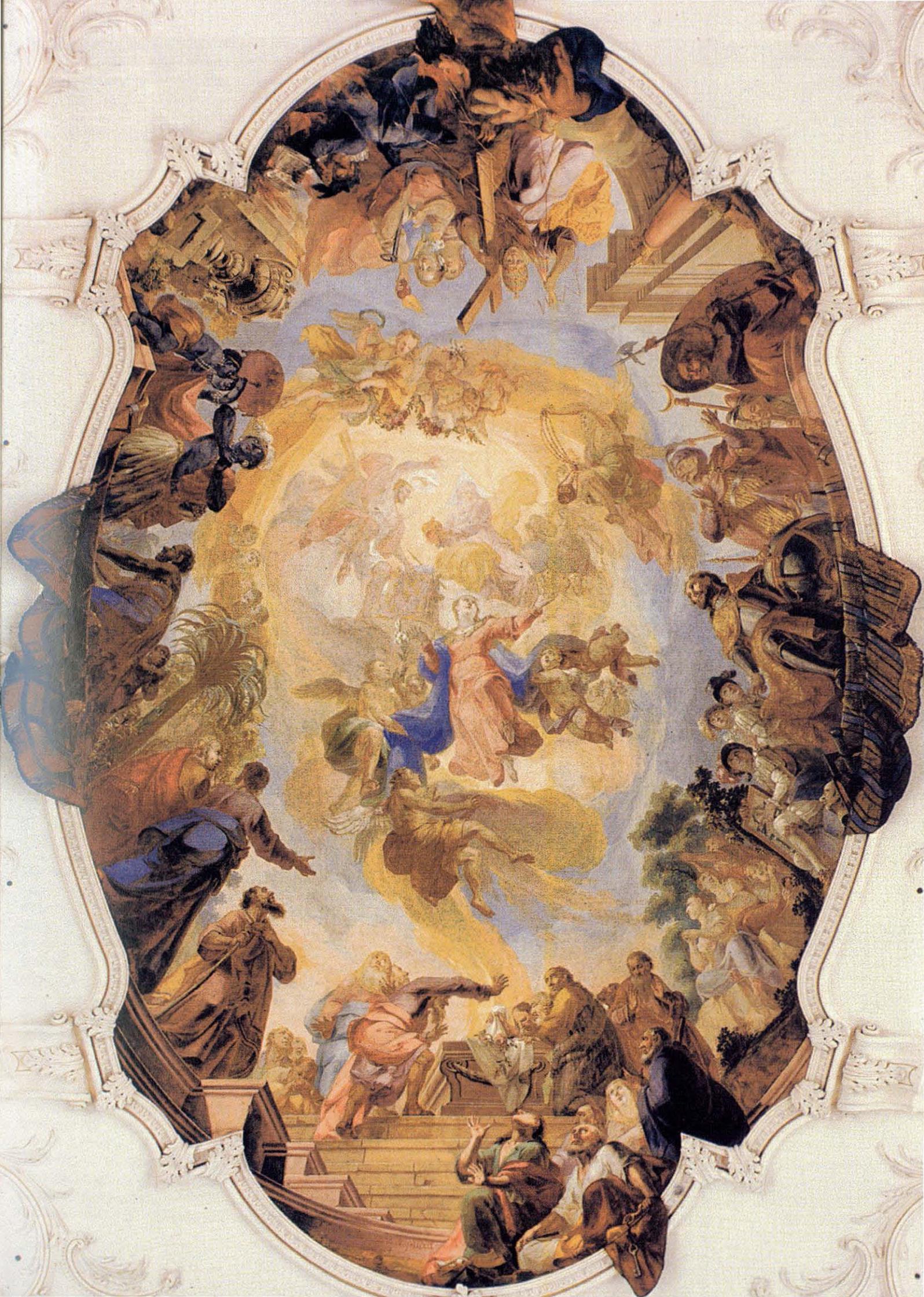
Christus das Licht ist und jene, die ihm nachfolgen, nicht mehr in der Dunkelheit wandeln. Was es mit diesem Licht auf sich hat, wie es zu verstehen ist und wie man sich ihm nähert, darüber erfahren wir trotz der von den Mystikern immer wieder bestätigten Erkenntnis von der Existenz eines göttlichen Lichts wenig. Gott als Licht, das im übertragenen Sinn in der Dunkelheit leuchtet, wird so für viele zu einer Tatsache, die man zwar glaubt, aber nicht erfährt.

In dieser Verunsicherung schafft Josef Anton Messmers Bild Klarheit, weil es die verschiedenen Wirklichkeiten zeigt, welche die Seele bei ihrem Weg zu Gott durchdringt. Auch bei diesem Gemälde sind, der barocken Manier entsprechend, gestaffelt ablaufende Vorgänge zu einem Gesamtkunstwerk zusammengefaßt worden. Im Gegensatz zu den Darstellungen der Aufnahme Marias in den Himmel nach der Tradition des Juvenalis von Jerusalem folgt Messmers Gemälde einem neuen Bildtypus. Das Licht Gottes erscheint nicht mehr am oberen Bildrand, sondern es nimmt innerhalb der Szenerie eine zentrale Stellung ein. Ganz bewußt hat der Maler die Gestaltungsvorlieben seiner Zeit genutzt und

2 Ausschnitt aus dem Deckenfresko von Josef Anton Messmer (1747-1827).

3 Die Himmelfahrt Marias. Der Leib Marias strebt dem die Bildmitte dominierenden Licht Gottes zu und scheint mit diesem zu verschmelzen. Datiertes und 1784 signiertes Deckenfresko von Josef Anton Messmer (1747-1827) in der Pfarrkirche St. Mauritius in Ruswil.





4 Außenansicht der Kirche Son Martegn (St. Martin) in Savognin/Schweiz.



das himmlische Licht der Finsternis gegenübergestellt. Ganz am Rand des Geschehens ist der irdische Bereich, der vom Licht Gottes verdrängt wird (deshalb auch die symbolische Darstellung der drei Kontinente). Je mehr das Auge zum Bildzentrum wandert, desto heller und klarer wird das göttliche Licht, bis die einzelnen Figuren nicht mehr zu unterscheiden sind. Ganz in der Mitte dann, ohne Gestalt und nur als reinstes Licht dargestellt, ist Gott und davor die verklärte Gestalt Marias, die mit dem himmlischen Licht zu verschmelzen scheint. Noch eindrücklicher wird das Licht Gottes in einer aus dem 12. Jh. stammenden Miniatur aus dem Brevier der hl. Hildegard von Bingen dargestellt. In diesem Bild, das eine Vision der Heiligen zeigt, wird das klare Licht des Himmels mit neun Engelschören umgeben, entsprechend der Hierarchie der Geistwesen, deren Harmonie die Herrlichkeit des Himmels offenbart: Im Bildmittelpunkt erscheint Gott als leuchtende Scheibe, als Göttlichkeit ohne Gestalt.

Der in Messmers Gemälde dargestellte Wechsel vom irdischen Chaos zum himmlischen Licht im Zentrum des Bildes deckt sich mit den Grenzerfahrungen, die im Zustand der völligen mystischen Versenkung oder in Nahtod-Zuständen gemacht werden. Bei diesen Vorgängen durchlaufen Körper und Geist verschiedene Stufen der Trennung, die durch den Verlust der einzelnen Sinne erfahren werden. Parallel zur Auflösung des Körpers erscheinen im Bewußtsein zuerst klar voneinander zu unterscheidende wirre Bilder, die aber allmählich ineinander übergehen und immer undeutlicher wer-

den. Dann hat der Mensch das Gefühl, in einen spiralförmigen Tunnel einzutauchen. Bei diesem im Innern ablaufenden Vorgang tritt das Empfinden auf, einer überirdischen Dynamik ausgeliefert zu sein, wie sie in

Messmers Deckengemälde stark vereinfacht dargestellt ist. Gleichzeitig wird die Seele wellenartig von unbeschreiblichen Gefühlen der Liebe und des absoluten inneren Friedens erfaßt. Bei noch tieferer mystischer Versenkung erscheint am Ende des Tunnels wie aus dem Nichts das strahlend weiße Licht Gottes. Gleichzeitig entsteht der kaum mehr aufzuhaltende Wunsch, mit diesem Licht zu verschmelzen. Die bekannteste Darstellung des oben beschriebenen Vorgangs finden wir im Gemälde „Aufstieg ins Empyreum“ des niederländischen Malers Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516): Durch einen röhrenförmigen Tunnel nähert sich die Seele des geläuterten Menschen dem Licht Gottes, das wiederum als weiße Scheibe dargestellt ist. Das gleiche Motiv finden wir auch in vielen Kirchen, wo am Scheitel der Kuppeln weiße oder gelbe Scheiben als Zeichen der Existenz Gottes aufgemalt sind. Im Barock, mit seiner Vorliebe für das Theatralische und Überschwengliche, setzte man an die Stelle der Scheiben oft kleine, mit gelbgetöntem Glas ausgekleidete Türmchen, die bei Tageslicht die Illusion der realen Anwesenheit von Gottes Licht im Kirchenraum erweckten.

Durch die Aufnahme in den Himmel ist Maria Teil dieses einen und unteilbaren göttlichen Lichts geworden, das in der Offenbarung des Johannes als strahlend leuchtende Stadt Gottes umschrieben wird.⁷ Besonders eindrücklich dargestellt wird die im Himmlischen Jerusalem thronende Muttergottes im Deckengemälde „La Gloria del Paradiso“ in der Kirche Son Martegn (Abb. 4) (St. Martin) in Savognin. Das 1681 von den

5a La Gloria del Paradiso. Das 1681 von Antonio und Carlo Nuvolone geschaffene Deckenfresko stellt das Himmlische Jerusalem dar. Im Bildzentrum, neben Gottvater, Sohn und Heiligem Geist, die im Himmel thronende Mutter des Herrn.



aus Mailand stammenden Malern Carlo und Antonio Nuvolone geschaffene Bild des Himmlischen Jerusalem (Abb. 5a+b) ist das wohl bedeutendste barocke Freskogemälde des Kantons Graubünden und gleichzeitig eines der monumentalsten (Abb. 6). Es nimmt das ganze mittlere Kirchenschiff ein, das mit einer relativ flachen Hängerkuppel überspannt ist. In typisch barocker Manier haben die Maler die Symbolik der Kuppel, die durch ihre kugelförmige Gestalt die Vollkommenheit und Unendlichkeit des göttlichen Lichts symbolisiert, aufgenommen und durch die Anordnung

der sich verkleinernden konzentrischen Kreise die Illusion eines nach dem Himmel offenen Kirchenraumes erzeugt.

Ähnliche Darstellungen des Himmlischen Jerusalem finden wir in Tintorettos Paradies im Dogenpalast von Venedig (1588) und in der Ausmalung der Domkuppel von Mantua, die um 1600 von Ippolito Andreasi (um 1548-1608) und Teodoro Ghisi (1536-1600) geschaffen wurde. Während in Mantua nur Engel den Himmel bevölkern, haben die Maler im Deckenfresko von Son Martegn zu den Engeln eine Vielzahl von identifizierba-

ren Gestalten hinzugefügt.⁸ Durch diese Abwandlung entspricht das Gemälde allerdings nicht mehr der Vision des Evangelisten Johannes, der das Himmlische Jerusalem als erfüllt vom Licht Gottes beschreibt.⁹ Bis zu den angedeuteten Mauern mit den je drei Toren, die das Deckenbild begrenzen, müßte das Paradies der biblischen Beschreibung entsprechend von strahlender Helligkeit erfüllt sein, in der keine Unterschiede der Stände und Funktionen mehr erkennbar sind.

Aus diesen Zusammenhängen ergibt sich von selbst, daß zwischen Christi und Maria Himmelfahrt wesentliche Unterschiede bestehen. Im kirchlichen Sprachgebrauch heißt Christi Himmelfahrt denn auch richtig *Ascensio* (Auffahrt), während die Himmelfahrt Marias *Assumptio* (Aufnahme) genannt wird. Christus ist als Sohn Gottes, als Teil des einen und unteilbaren Lichts, auf die Welt gekommen und in dieses zurückgekehrt. Maria hingegen ist die von Gott auserwählte irdische Mutter des Herrn. Erst nach ihrem Tod ist sie, wie im Fresko von Son Martegn dargestellt, in den Himmel aufgenommen und Teil des göttlichen Lichts geworden. In den Visionen der Mystiker und Heiligen erscheint Maria deshalb als überirdische, helle und von Licht umflutete Gestalt. Diese Berichte, die auffallend viele Gemein-

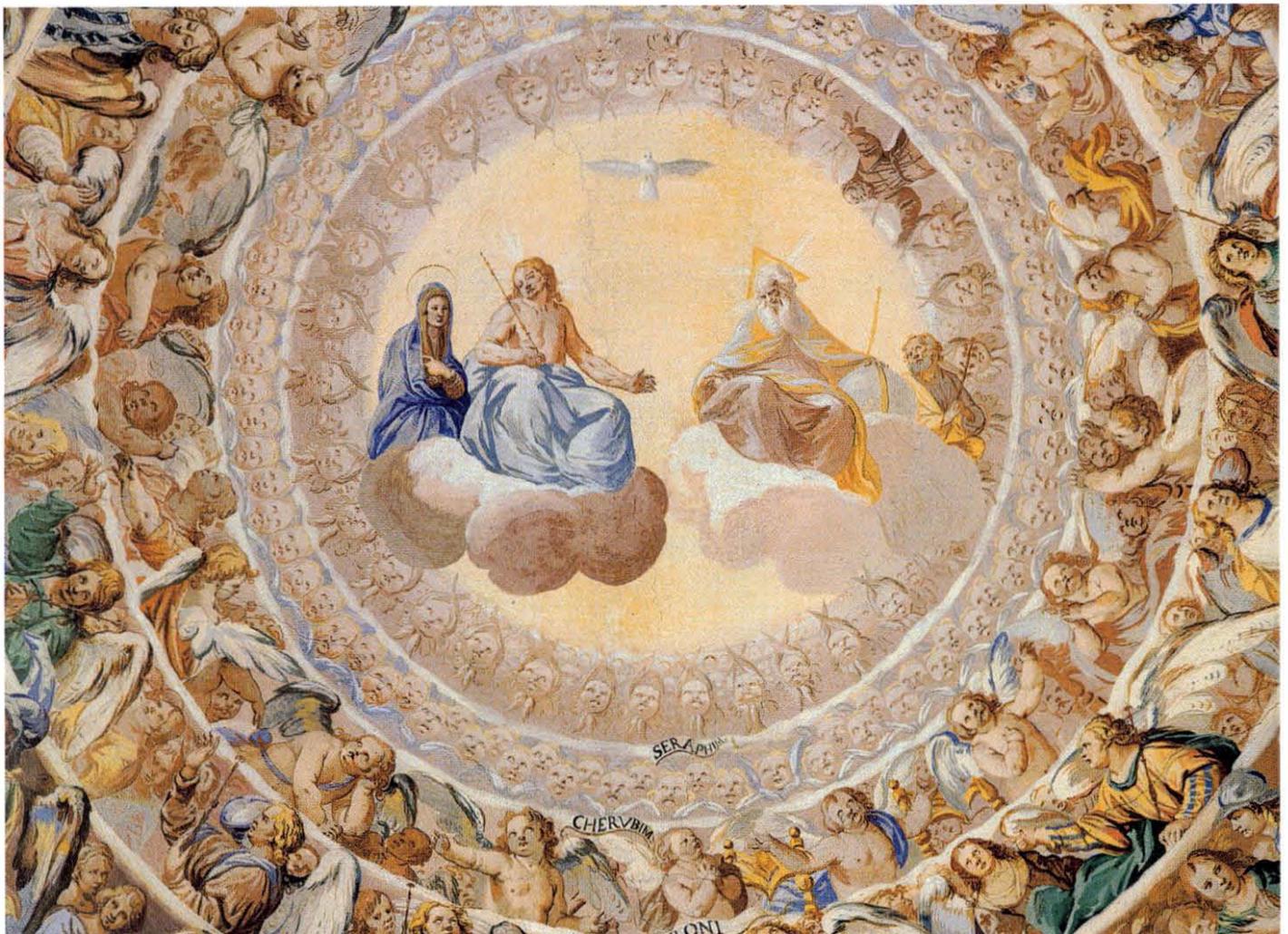
samkeiten aufweisen, belegen, daß die illusionistischen Darstellungen des himmlischen Lichts auf Erfahrungen zurückgehen, die im Zustand tiefster mystischer Versenkung gemacht wurden.

Zusammenfassung

Sowohl in der abendländischen Kirche als auch in der Ostkirche ist das Thema der Aufnahme Marias in den Himmel regelmäßig dargestellt worden. Im Laufe der Zeit haben sich zwei verschiedene Formen der Darstellung herausgebildet. Die bekannteste, bei der die Muttergottes von Engeln getragen nach oben in einen nicht sichtbaren Himmel aufsteigt, folgt Tizians *Assunta* in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venedig. Beim zweiten Typus scheint Maria mit dem die Bildmitte dominierenden und überirdisch strahlenden Licht Gottes zu verschmelzen. Diese Form der Darstellung geht auf Gotteserfahrungen zurück, wie sie von Mystikern und Sterbenden in anderen Bewußtseinsdimensionen gemacht werden. Anknüpfungspunkte bei diesem Bildtypus sind unter anderen die in einem Brevier des 12. Jhs dargestellte Himmelsvision der Hildegard von Bingen sowie das Gemälde „Aufstieg ins Emyreum“ des niederländischen Malers Hieronymus Bosch. Beide zeigen Gott als Licht am Ende eines verschiedenen Ebenen umfassenden Tunnels.

Kurt Lussi ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Museum in Luzern und Konservator der volksreligiösen Sammlung „Dr. Josef Zihlmann“ im Schloss Ettiswil bei Luzern. Er veröffentlichte verschiedene Bücher und Aufsätze zur Praxis des Volksglaubens.

5b La Gloria del Paradiso von Antonio und Carlo Nuvolone. Ansicht vom Kirchenschiff aus.



The Assumption of the Virgin is a theme which has been repeatedly depicted in both the Western and the Eastern Church. Over time, two forms of representation have evolved. The most familiar, inspired by Titian's *Assunta* from the church of Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice, is that of Mary being carried upwards by angels towards a Heaven which is out of sight. In the other, Mary seems to melt away into the Light of God, which dominates the centre of the composition as a supernatural illumination. This form of representation has its roots in divine experience as described from a different plane of consciousness by mystics and by people about to confront death. Two of the inspirations here are Hildegard of Bingen's celestial vision depicted in a 12th-c. breviary, and the painting "Ascent into the Empyrean" by the Dutch artist Hieronymus Bosch. Both show God as a light at the end of a tunnel embracing several levels.

Le thème de l'Assomption de Marie est régulièrement représenté dans l'Eglise d'Occident comme dans l'Eglise d'Orient. Au cours du temps, différents types de représentations se sont formés. Le plus connu est celui qui montre la Mère de Dieu portée par les anges dans un mouvement ascensionnel en direction d'un ciel qui est en fait invisible. C'est le type pour lequel le Titien a opté dans sa version de l'église *Santa Maria Gloriosa* de Venise – les « *frari* ». Dans le deuxième type, la Vierge Marie, figurée au centre de la composition, paraît se fondre dans une lumière céleste d'origine divine; ce type d'iconographie doit être rapproché des expériences mystiques faites par certains saints et par les mourants. Ici, on tirera profit d'une lecture des visions célestes d'Hildegarde de Bingen ou de l'analyse du tableau de Jérôme Bosch intitulé « *Montée dans l'Empyrée* »: aussi bien dans le texte d'Hildegarde que dans le tableau de Jérôme, Dieu est présenté comme une lumière brillant au fond d'un tunnel.

Anmerkungen

- 1 Apg 2, 1-4.
- 2 Jes 7, 14.
- 3 Offb 3, 12.
- 4 Vgl. Hiob 9, 6.
- 5 Homil. 3 in Dormitionem, PG 98,360, zitiert nach *L'Osservatore Romano* vom 18.7.1997, S. 2
- 6 Kunstgeschichtliche Angaben nach: Adolf Reinle: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Gesellschaft für Schweizeri-*

- sche Kunstgeschichte* (Hg.), Bd. IV: 327-336. Basel 1956; Kurt Lussi, Jörg Restorff: *Pfarrkirche St. Mauritius und Pfarrhof Ruswil. Lindenberg und Luzern 1997.*
- 7 Siehe dazu die Beschreibung des *Himmlichen Jerusalem* in Offb 21,1-22,5.
- 8 Versuch einer Identifikation in: *Sur Gieri Cadruvi: Savognin. Drei Barockkirchen. Peda-Kunstführer. Passau 1993.*
- 9 Offb 21, 9-27.

6 La Gloria del Paradiso (Ausschnitt): Engels-hierarchien

