

JERNYEI KISS JÁNOS

Maulbertsch öröksége és a szombathelyi székesegyház mennyezetképei 2.

Az új kihívás: a négyezeti tér boltozatának freskója¹

Ifj. Josef Winterhalder (1743–1807) 1798 áprilisában fogott hozzá a szombathelyi székesegyház mennyezetének kifestéséhez. Szily János püspök (1777–1799) még ez év szeptemberében újabb szerződést kötött vele, és 5500 forintos munkadíjért megbízta a négyezeti tér, a kereszthajó és a Szent Mihály-kápolna freskóinak megfestésével. A művész a szentélymennyezet *Angyali üdvözlés*-jelenetével Maulbertsch (1724–1796) szellemét idézte meg, az ő jellemző eljárásaival és formuláival alkotta meg a művet, „igazi” Maulbertsch-freskót festett.²

De vajon kielégítheti-e egy művész becsvágyát, ha csupán elődje legjobb, legméltóbb tanítványaként, övéitől alig megkülönböztethető művek alkotójaként tartják számon? Miközben Winterhalder üzleti szempontból maximálisan igyekezett kihasználni a lehetőséget, hogy saját művészetét a hírnevet és piacot szerzett „Maulbertsch” márkanévhez csatolva bocsássa áruba³, arról is tudunk, hogy jó képességű és értelmiségi vénájú művészként nem volt teljesen megelégedve kényszerű epigon szerepével. Életrajzi vázlatában saját maga vallott önbizalomhiányáról, panaszkodta, hogy nem jutott megfelelő működési területhez, ma úgy mondanánk kifutási lehetőséghez.⁴ Talán némiképpen ezt igyekezett ellensúlyozni azzal, hogy a festészet olyan ágaiban, így a *grisaille*-festésben vagy miniatűrök készítésében is jeleskedett, amelyekben mestere nem. Levelei, programmagyarázatai olvasottságát, szellemi érzékenységét bizonyítják.

Úgy tűnik, a szombathelyi freskók kivitelezése során a négyezet hatalmas csehboltozatának kifestése olyan új feladat elé állította, amelynek megoldásában már nem volt elegendő a Maulbertsch műhelyében tanultak rutinos bevetése, a Maulbertsch-vázlat szokott módon való továbbfejlesztése, amivel a szentélyben dolgozva élt. Mestere még 1791-ben a program kézhezvétele után javasolta Szilynek, hogy a „főkupolába” Mária bemutatásának jelenete kerüljön, mivel a jeruzsálemi templomban játszódó esemény látványos festői megoldásra kínál lehetőséget, s a benne felvonuló alakok nagy pompájával – mint írja – „fenséges megjelenést” kölcsönözhet a térnek.⁵ A püspök elfogadta a javaslatot, de nem tudni, mi okból, a művész első *modellóján* mégis *Jézus bemutatását*, vagyis Mária tisztulásának jelenetét festette meg (1. kép). Elkészültéről Maulbertsch 1794 februárjában tudósította a megbízót: „fenséges templomot vázoltam fel, amelyben bal oldalon áll az oltár, ahol a főpap várja kíséretével az Istennek felajánlandó Meg-

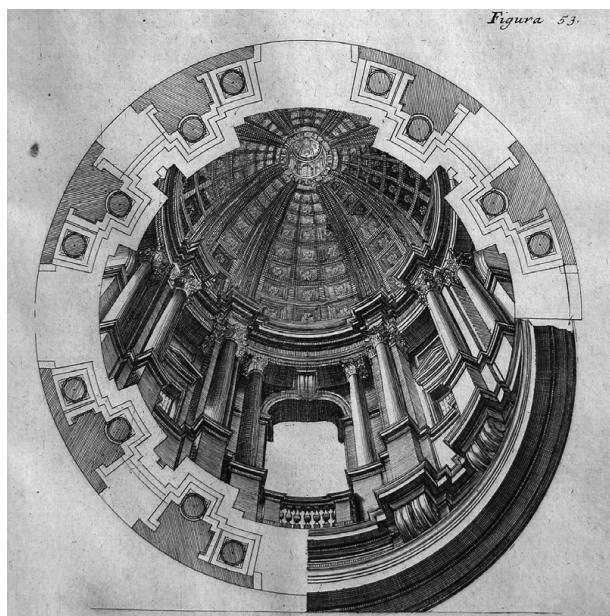
váltót, a Boldogságos Szűz és Szent József ájtatosan térdelnek, és Simeon már kezében tartja Jézust, és Anna prófétaasszony áll mellette, atyafiak és más templomba jövők magasztalják ezen ünnepet, kerubok és szeráfok lebegnek a templomban könnyedén, csodálattal.”⁶

A ma Klosterneuburgban őrzött vázlaton⁷ balusztrádos mellvéd fölött konkáv ívű magas plató, majd lépcsősor emelkedik, amely a tágas kupolacsarnokhoz vezet föl. A fehér márvány architektúra fényben ragyog, kissé hűvös, fenséges háttérként jól elválk a színes alakoktól és a bal szél árnyékba burkolt motívumaitól. A főszereplők Maulbertsch fent idézett leírásának megfelelően a lépcsősor felső fokain és a kupolatér platóján sorakoznak fel, élükön a szimmetriatengelytől kissé balra álló Simeon magasodik. A templomi gyülekezetet jelző alakok között balra az előtérben írástudók látszanak, amint nyitott könyvükből feltekintve figyelik az eseményt. Jobbra, a térdelő Szent József mögött, aki jobbájában az áldozatul hozott galambok kalitkáját fogja, két turbános férfi és két anya-gyermek páros tűnik fel. Fölöttük a ki-domborodó mellvédű erkélyen, illetve a főcsoport körül további zsidó papok és előkelőségek állnak. A főpapot a katolikus istentisztelet ministránsaira hasonlító szolgálattelvő ifjak veszik körül kezükben hosszú gyertyákkal.

A vázlaton Maulbertsch olyan jellemzően késő barokk mennyezetkép-sémában gondolkodott, amely



1. kép.



2. kép.



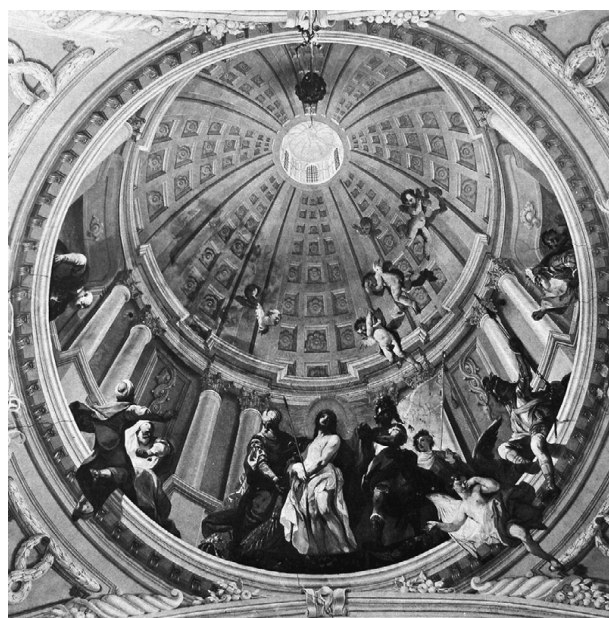
3. kép

lényegesen eltér az érett barokk freskófestészet illuzionizmusának alapelveitől. Ez utóbbi prototípusait a római Sant'Ignazióban láthatjuk, ahol Pozzo az egy nézőpontra szerkesztett látszatarcitektúra két eltérő változatát festette meg: a hosszház freskójának festett építményét centrális nézőpontból vette föl, tehát a hajó közepéről föltekintve érzékelhetjük a tér varázslatos növekedését, míg a négyzetet mennyezetére festett látszatkupolát (2. kép) excentrikus nézőpontból, a négyzeti téren kívüli pozícióból kell szemlélni, hogy a valódi építménynek látszó fikció összeálljon. A konstrukció különbözősége ellenére a cél mindkét esetben a valós tér illuzionisztikus kiterjesztése, a reális és a festett világ határainak elmosása. A késő barokk mennye-

zetképek körében igen elterjedt a második, a rézsútos irányú alulnézetre komponálás módszere, ám Pozzótól eltérően egy önálló, a néző feje fölött kibontakozó, tőle elválasztott képszínpad megteremtésének a szándékával, amely nem a valóságos architektúra folytatásának látszik: a boltozat határa „talajszintté” válik, amelyen fák nőnek, épületek emelkednek.⁸ A német és osztrák festészet változatos példákat mutat a pozzói látszatkupola képszínpaddá való továbbfejlesztésére. Matthäus Günther (1705–1788) Bad Tölz templomának mennyezetén (3. kép) a rézsútos alulnézetre szerkesztett látszatkupola „alá” hevederíveket és pilléreket festett, és így módon olyan négyzeti teret konstruált, amelynek pereme és a mélyből fölvezető lépcsője ad szilárd talajt



4. kép



5. kép

az alakok lába alá. Franz Anton Zeillernél (1716–1794) (4. kép) is hasonló az eljárás, de az ő mennyezetképén a pompás kupolacsarnok fala szemközt hatalmas ívvel is megnyílik, és további terekkel bővülve vezet a mélybe. Maulbertsch dyjei szentélyfreskójának (5. kép) tere visszatér az „egyszerű” pozzói látszatkupola szerkesztéséhez, mégis az előbbi példákhoz hasonlóan a kép itt sem arról kívánja meggyőzni a szemlélőt, hogy a templom architektúrájából kinövő „valódi” kupolát lát, hanem e kupola tövében abszurd módon az *Ecce homo* jelenetének szereplői sorakoznak.⁹ A pozzói struktúra azonban e művet leszámítva Maulbertsch mennyezetfestészetétől teljesen idegen volt. A pápai plébániatemplom boltozatain már egy merőben más jellegű látszatarcitektúra tűnik fel (6. kép): összetett, mellékterekkel bővített, kupolás enteriőr magasodik a néző feje fölé. A fiktív teret a művész alulnézetből, de keresztmetszetszerűen ábrázolta, a kupolatér a második térrétegbe került, a széles, lépcsős előtér vált a figurák színpadává.

A pápai mennyezetképeken tisztán érzékelhető az illuzionisztikus mennyezetfestmény és a szembenézetű táblakép szerkesztési elveinek vegyítése¹⁰, illetve egészen konkrétan egy klasszikus históriakép, Raffaello (1483–1520) *Athéni iskolájának* (7. kép) hatása mind az architektúra, mind a figurális kompozíció tekintetében. A Szilynek elküldött *Jézus bemutatása*-vázlaton mindez még tisztábban érvényesül. Ahogyan az alakok a lépcsőn kisebb-nagyobb csoportokba rendeződnek, a főszereplők följebb, a középtérbe kerülnek, a mellékalakok csoportjai elől két oldalra húzódnak, úgy, hogy középpüthet a lépcsőn szabad út nyílik fölfelé, a nagy előkép jellemző megoldásait idézik. Igen hasonló az architektúra elrendezése, ahogyan az a szereplők fölé magasodik, középpüthet a hatalmas boltívvvel a kék égre nyílik, és a főszereplők sziluettje az ív alatt kirajzolódik. Azzal, hogy a monumentális építészeti kulissza itt monokróm és díszítetlen, így markánsabb a kontraszt annak fehér ragyogása és a tarka tömeg között, a pápai freskóknál közelebb áll a raffaelloi előképhez. A részletformák, a négyoszlopos pillérkötegek vagy a bordás-kazettás kupola a pápai látszatarcitektúrákat idézik, illetve a kazettás félkupola Maulbertsch kései freskóegyütteseinek (Győr, Pozsony) díszítőfestésében is jellemző motívum. A jobb oldalon az architektúra nyílásába helyezett alakok azokra figurákra emlékeztetnek, amelyek a dyjei látszatkupola térébe behajolva szemlélik a jelenetet (5. kép).

Hogy a klasszikus szellemű scéna a festő a barokk illuzionizmus befogadási keretei közé szánta, a perspektivikus szerkezet komplexitása mutatja. Alulról fölfelé haladva a dolgok nézőpontja változik: a frízszerűen, horizontálisan elterülő csoport fölött a kupola csaknem teljesen kifordul és alulnézetből látszik. A vázlat alsó peremén balusztrádos mellvéd húzódik, amivel a pozzói látszatkupolát továbbfejlesztő mennyezetkép egyik jellemző motívumát viszi tovább (12. kép). E



6. kép.

mellvéd Maulbertsch vázlatán olyan képi határzónaként jelenik meg, amely *trompe l'oeil* elemeivel a képi és a valóságos tér közötti átjárás érzetét kelti. Jobbra a gyermekét tartó asszony lába átlóg az „innenső” világba, ruhája árnyékot vet a mellvédre, balra a korlát elé angyal száll és lefelé, a valós tér irányába lendül.

Szily első reakciójával magát a témát nem kifogásolta, inkább instrukciókat adott a művésznek, hogyan igazítsa ábrázolását a zsidó liturgikus szokásokhoz: „megfelelőbb volna, ha az ott látható csavart oszlopokkal képzett oltárt elhagynánk, mivel az effajta tisztulási áldozatokat azon a nagy függönyön kívül tartották, ahol a frigyládát őrizték, és ahová egyedül a főpapnak volt bejárása.” A kép koncepciójában fontos következménye lett a következőknek: „A középső nagy nyílás helyett, ahol Ön átlátszó kék eget festett angyalokkal, talán nem tűnne rosszul egy perspektivikusan mélyülő és architektúrával ékesített templom, végében a nagy függöny, amely a frigyládát rejt, e függönyön kívül pedig a felajánlási szertartást lehetne megjeleníteni a többivel.”¹¹

1795 májusában Maulbertsch Szombathelyre látogatott, ekkor tisztázhatták a részleteket, és ezt követően



7. kép



8. kép

festette meg az újabb vázlatot (8. kép).¹² Ez év decemberében írt Szilynek az immár az eredeti programnak megfelelő *Mária bemutatása*-vázlat elkészültéről, amely csak halála után jutott Szombathelyre. A festményen feltűnő templomtér sokban hasonlít az előző *modellón* látott architektúrára. Ám míg ott a festő kevésbé differenciálta a teret, az új vázlaton már érzékeltette a jeruzsálemi templom hármastagolását. Az oltárépítmény eltűnt, és a szentélytől oszlopkötegekkel és arkádívekkel elválasztott lépcsős *előtér* lett a jelenet színtere.

Az ószövetségi törvény szerint az újszülöttet el kellett vinni templomba, hogy bemutassák az Úrnak. Máriát a szokásnak megfelelően hetven nappal a születése után vitték el szülei. Az eseményt azonban mind a liturgikus hagyomány, mind az ábrázolások elegyítették a Mária templomba meneteléről szóló apokrif el-

beszélések mozzanataival.¹³ Mária születésének evangéliuma és Jakab ősevangéliuma (7. 1–8. 3.), valamint a *Legenda aurea* szerint Máriát három éves korában szülei föl vitték a jeruzsálemi templomba, és fogadalmuk szerint átadták Isten szolgálatára, „hogy alkolmas ideig ott szeplőtelen tisztaságban lakoznék, jószágokban gyoropodnék, emberi jóerkölcsben nevelődnek, és kézimunkát tanulni, kivel annak utána életét keresné, és háza népét táplálná. Mindennek felette pedig, hogy az Úristennek tervényét, parancsolatját és az szentírást megtanulná, kiknek miatta Úristent tudná dicsérni, szolgálni, és ennennagát idvezőjteni.”¹⁴

Maulbertsch vázlatán a téma megjelenítésének néhány olyan jellemző formulája látható, amely az itáliai reneszánsz példákról ismerős: a templom lépcsőjén haladó nagyobbacska leánygyermeket a főpap a szentély bejáratánál várja, az összesereglett tömeget változatos

típusok, köztük szimbolikus – az üdvtörténet korszakait és a különféle népeket képviselő – alakok teszik karakteressé.¹⁵ Míg azonban azokon a kis Mária egyedül lépdél fölfelé, s szülei a lépcső alján maradván figyelik, itt Szent Anna óvó-biztató mozdulattal kíséri leányát. Ez a gyengéd érzelmi színezet az északi feldolgozásokon tűnt fel, majd a tridentinus korszakban általános lett, így ott látjuk a flamand Christoffel van Sichem rézmetszetén (9. kép) és Carlo Maratta kompozícióján (10. kép) is. Amidőn Maulbertsch vázlatát 1798 márciusában Jakob Schmutzer (1733–1811) a festő özvegyétől Szilynek megvásárolta, kísérlőlevelében kihangsúlyozza, hogy Maulbertsch „gyertyatartók és lámpások nélkül” ábrázolta a jelenetet.¹⁶ Ezzel minden bizonnyal a megrendelő által korábban kifogásol részletre utalt, azokra a gyertyákra, amelyek az előző témaváltozaton, a *Jézus bemutatása* kompozícióban a tisztulási szertartás liturgikus kellékeként a templomban szolgálatot teljesítő ifjak kezében láthatóak.¹⁷ Különös, hogy Schmutzer figyelmét elkerülte, hogy az egyik templomszolga kezében az új vázlaton is ott az égő gyertyaszál. Ez a mozzanat Carlo Maratta (1625–1713) művén is feltűnik, Maulbertsch talán onnan vette át.¹⁸ Ezt leszámítva itt a festő immár pontosabban, a bibliai leírásoknak jobban megfelelően jelenítette meg a helyszínt. Nem csupán a jeruzsálemi templom épületének hármastagolására, hanem a liturgikus kellékeknek, az illatáldozat oltárának, a frigyládának és a menórának az ábrázolására is figyelmet fordított. A lépcsőn térdeplő Mária és családtagjai, valamint az őt kitárt karokkal fogadó főpap és kísérete térbeli átló mentén két csoportra osztva

alkotja a jelenet magvát. Az átló vonalát a lépcsőre terített szőnyeg is kiemeli, tövében hosszú köpenyes ifjú lépdél fölfelé. Jobbra az előző vázlatról ismert mellékalakok tűnnek fel: anya játszó gyermekekkel, könyvből felnéző írástudó, míg a csoport közepére új figuraként kontrapoztban álló, támaszkodó nőalak került. A vázlat alsó pereménél kidomborodó balusztrádos mellvéd látszik, amely egy olyan sajátos, a frontális nézetet és a mennyezatképnek a templom terétől való elválasztottságát, vagyis „táblaképszerűségét” hangsúlyozó elem, amelynek előzményét a pápai freskókon látjuk (6. kép).

A Szilynek festett két pompás *modello* megalkotásakor Maulbertsch egyértelműen a Pápán már kipróbált szisztéma felelevenítésére gondolt, ahol a mennyezetfestmények helyes nézetét a boltmezőn kívüli szemlélési pont, a hegyesszögű rálátás kínálja: onnan nézve a képszínpad díszletei állni látszanak. A vázlatok *nem a boltozatra fölvetíteni szánt perspektivikus konstrukció tervei*, hanem a mennyezetfestmény elképzelt fő nézetének ideális vízióját nyújtják, úgy, ahogy a festő elképzelése szerint a hajó felől, a rézsútos alulnézetből hozzátétőlegesen látszani fog. Ezért a kulisszák oszlopai párhuzamosan állnak, ahogyan ez Maulbertsch más mennyezatkép-vázlatain, így a komáromi templomba tervezett *Szent István koronafelajánlását* ábrázoló rajzon is látható.¹⁹ A boltozatra festett építmény oszlopainak és pilléreinek megfelelő, térillúziót keltő dőlésszögét nyilvánvalóan mindig a helyszínen számították ki. Ezt a szombathelyi *modellókon* már csak azért sem lehetett volna előre megszabni, mert amikor készültek, Maulbertsch még nem láthatta a végleges architektúrát, nem tudhatta,



9. kép



10. kép



11. kép

hogy a Hefele által tervezett négyezeti tér milyen befogadási feltételeket nyújt a mennyezetfestmény számára.

Ezzel a kérdéssel már Winterhalder szembesült, és látnia kellett, hogy mesterének előzetes elgondolása és bevált mennyezetkép-szisztémája a katedrális függőkupoláján nem alkalmazható. Az ugyanis a pápai templom hajójának lapos csehsüvegboltozatánál jóval meredekebb ívben emelkedik, és a mérete is eltérő: a boltfelület itt közel kétszer akkora átmérőjű freskómezőt kínál. Ezért felül kellett bírálnia a vázlatokon felvetett koncepciót, s Winterhalder az új helyzetben nyilvánvalóan felismerte azt a nagy feladatot is, amely immár lehetőséget teremt neki önálló invenciók képességének bizonyítására. Az ő előadásában a képmezőt virtuóz módon megfestett, *alulnézetű* látszatarchitektúra tagolta (11. kép). Fő motívumát – szédítő magasságot ér-

zékeltető rövidülésben ábrázolva – hatalmas baldachin adta, amely oszlopkötegeken és négy masszív piederstálon emelkedett. A balusztrád mögött induló lépcsős lábazat szolgált színpadként a szereplők, az ábrázolt liturgikus cselekmények számára. A fő nézet jelenítette meg Mária bemutatását hatalmasra növekedett ünnepélyes sokadalom közepette. Habár a fantasztikus barokk építészeti tér szemmel láthatóan nem a jeruzsálemi templom bibliai leírásokon alapuló rekonstrukcióját kívánta adni, a freskó számos mozzanata megidézte az ószövetségi liturgikus rendet és a kultikus tartozékokat: a főnézetben a frigyládát, az üstöket, a mécestartókat, oldalt az illatáldozati oltárt és a kitett kenyerek asztalát. A műről fennmaradt, valószínűleg Winterhalder által megfogalmazott programmagyarázat szerint a kép a templom hármas tagolását tükrözte.²⁰ Az általa

megfestett architektúrában azonban csupán a szentek szentje különült el leválasztott téregységként, a többi térrészt a festő nem topografikusan, hanem képi utalásokkal különböztette meg. A bal oldali piederstál tövében álló nagy fémedény nyilvánvaló utalás volt a templomon kívül elhelyezett tíz üstre, a lépcső pedig a templom előterét jelölte, míg a kupolatér, ahol a főpap és kísérete állt, a szent helyet, a templom belső terét.

A hatalmas baldachin tehát nem Salamon templomának felszereléseként került a képre. Egyrészt olyan építészetikonográfiai elemet jelentett, amely a keresztény oltársátor formájával azt fejezte ki, hogy az Ótestamentum, a jeruzsálemi templom és Isten választott népe az Újszövetség és a keresztény egyház prefigurációja. Másrészt a freskó fiktív terében virtuális magasságot teremtetett, illetve a több nézetű boltfelületen képmezőket jelölt ki az egyes jelenetek számára. Winterhalder leírása szerint a boltozat bal oldalán „az ősi véráldozat látszik, amint azt három részre osztják, az elsőt Istennek, a másodikat a népnek, a harmadikat papjaiknak adják.” A lépcsős építmény csúcsán oltár állt, amelynél a papok égőáldozatot mutattak be. Kétoldalt haladt lefelé a többi pap, kezükben tálaikon vitték szét az áldozatot, lent tulkot készültek áldozatra leölni. A túloldali jelenet témája „a kovásztalan kenyér, amelyet misztikus módon a papok mutatnak meg a népnek, és prófétákhoz hasonló módon mutatnak fel rá, és néhányan az alatt álló laikusok közül az áthagyományozott írások segítségével felfogják és hittel vallják, hogy az annak az igaz Istennek az előképe, aki majdan a kenyér színe alatt fog megmutatkozni és megjelenni.”²¹ E képmező középpontjában is lépcsőzetes architektúra emelkedett, csúcsán az aranyasztal, amire minden szombaton sorba rakva kitétték a kenyereket. Az asztal körül papok foglalatoskodtak, többek az égre emelt tekintete elragadtatottságot tükrözött, a balra álló pap tartása prófétai eksztázist mutatott. A balusztrád zónájának csoportjai az írás magyarázatába mélyedtek, vitatkoztak, két turbános férfi kihajolt a báboskorláton, és mintha a székesegyház terében álló hívekhez szóltak volna, szenvedélyes mozdulattal mutattak a kovásztalan kenyerek felé. A boltozat negyedik, a hosszház felé eső szejletében középütt, a Szily-címert tartalmazó oromzat fölött szakállas, tollas kalapot és vállán átvetett köpenyt viselő férfi állt, akinek alakjához a festő saját vonásait kölcsönözte. Mögötte a többiek, különféle korok és népek viseletébe öltözött alakok oldalra, két irányba indultak, hogy csatlakozzanak a kereszttegyekben ábrázolt szertartásokhoz.

Winterhalder mennyezetképén a téma ikonográfiájának történetében szokatlan gazdagsággal elevenítette meg a jeruzsálemi templom felszerelését és liturgikus szokásait. Ez az első látásra talán öncélúnak tűnő terjedelmesség határozott értelmet kap, ha összevetjük a jelenet barokk irodalmi ábrázolásaival. Az 1712-ben kiadott *Makula nélkül való Tükör* jellemző szónokias fogással előbb hosszas felsorolását nyújtja a salamoni



12. kép

szentély gazdagságának, hogy azután a földi kincsekkel kontrasztba állítva az Úrnak szánt legnagyobb adományként ünnepelje Máriát: „e máj ajándék sokkal drágább, és Isten előtt kedvesb volt, mind azoknál a Salamon ajándékinál. Mert máj nap ajándékozott neki legdrágább és tisztább edény, aki a legnagyobb mestertől formáltatott [...] Ez a lelki edény drágább volt, mintsem e világnak minden ajándéki és áldozati.”²² Ez a retorikus kontraszt adja Winterhalder interpretációjának magvát is.

Mindehhez a festő olyan egyedülálló képszerkezetet választott, amivel a mennyezetfestészet két eltérő elvét és eljárását egyesítette. Az építmény perspektivikus iránypontja nem esett egybe a boltozat középpontjával, hanem a hajó felé elmozdulva nagyobb rálátást biztosított a szentély felé eső térrészre, a fő jelenetre. A nyugati oldal eme tágabb perspektívájú szejletében a baldachin oszlopkötegei között olyasfajta széles kupolatérre nyílt



13. kép

átlátás, amely a Maulbertsch vázlatain látható architektúrára hasonlított. A mű tehát ennnyiben az egyetlen fő nézőpontra komponált késő barokk mennyezetképekre emlékeztetett, s azokhoz hasonlóan egy „másik világba” vezetett, nem a székesegyház terének illuzionisztikus kiterjesztését nyújtotta. Ugyanakkor mégis. Továbblépett ugyanis azon az úton, amelyen a pozzói látszatkupolából kiindulva német elődei elindultak. A fentebb idézett példák mellett (3-4. kép) a szombathelyi megoldás felé közbülső lépcsőfokot olyan művek jelenthetnek, mint a tiroli Telfes plébániatemplomának Anton Zoller által festett mennyezetképe²³ (12. kép), amelyen a figurák már egy megszakítatlanul körbefutó balusztrádos mellvéd mögé kerültek. A másik jellemző motívumot a néző feje fölött magasodó, a boltozat „fölé” nőő baldachin jelenti. Legfontosabb előzményét Matthäus Günther oberammergaui freskóján (13. kép) látjuk, amely a Szent Péter sírjához zárandokló hívet annak valódi helyszínén, a római San Pietro kupolaterében, Bernini baldachinja alatt jelenítette meg, kiegészítve azt a mélységből fölfelé vezető lépcsősorral.²⁴ Winterhalder mennyezetképének struktúrájában a baldachint tette fő motívummá, azonban szakítva a német előzmények pozzói eredetű, Günthernél is látható excentrikus perspektívaszerkesztésével, azt *teljes alulnézetből* ábrázolta. Ez paradox megoldást eredményezett: a baldachin oszlopkötegei ugyan a balusztrád „mögött”, a festett tér „talajszintjén” nyugszanak, mégis mivel az építmény a néző feje fölött záródik össze, a négyzeti térben álló szemlélőnek a festett térben való jelenlét illúzióját nyújtja. A késő barokk mennyezetképekre általában jellemző egyetlen nézet a boltozat felületén további jelenetekkel bővült, és körbefutó, *panorámaszerűen* kitárulkozó látványt kínált. Mindeme sajátosságokat következetes művészi logika diktálta, amely – miként a korabeli programmagyarázatból is kitétniük – a téma hiteles, elbeszélő-historikus ábrázolásán túl az esemény üdvtörténeti nézőpontú bemutatását célozta. Winterhalder tolmácsolásában Mária templomba menetelét nemcsak a jeruzsálemi templom egykori gyülekezete szemlélte, hanem azzal, hogy antik öltözetű és újabb kori szereplőket is közéjük festett, az egyház egész közössége, sőt az *ante legem*, a *sub lege* és a *sub gratia* korszakának képviselői egyaránt. A freskó képterében, a fő jelenet mögött maga Szily püspök terjesztette ki a történeti témát a jelenre, invitálta a szemlélőt a szent eseményből való részesedésre. E tematikus utalásokat a mű sajátos illuzionizmusa teljesítette be, amennyiben a Szűz életének epizódját a *közös tér és idő* élményét kínálva mutatta meg a szemlélőnek.

Képegyzék

1. Franz Anton Maulbertsch: *Jézus bemutatása a templomban* (a szombathelyi székesegyház négyzeti mennyezetfreskójához készített vázlat első változata), 1794. olaj, vászon, átmérője 83 cm, Kloster-

neuburg, Stiftungsgalerie, ltsz.: 137.1794 [a szerző felvétele]

2. Andrea del Pozzo: *Perspectiva pictorum atque architectorum*. Augsburg: Wolff, 1709. II. kötet, 53. ábra: a látszatkupola szerkesztése
3. Matthäus Günther: Mária, a betegek segítője, 1737. Bad Tölz, Mühlfeldriche, a szentély mennyezetképe [a szerző felvétele]
4. Franz Anton Zeiller: *Szent Gál kiűzi az ördögöt a megszállott asszonyból*, 1779. Weer, plébániatemplom, mennyezetfreskó [a szerző felvétele]
5. Franz Anton Maulbertsch: *Ecce homo*, 1775. Dyje, búcsújárótemplom, a szentély mennyezetképe [a szerző felvétele]
6. Franz Anton Maulbertsch: *Szent István prédikációja*, 1782. Pápa, plébániatemplom, a hosszház mennyezetképe [a szerző felvétele]
7. Raffaello után: Athéni iskola. Francesco Faraone Aquila rézmetszete, 1722 (Domenico de' Rossi: *Picturae Raphaelis Sanctij Urbinatis*, 11. tábla) London, British Museum, inv. 1925.0605.9 [© The Trustees of the British Museum]
8. Franz Anton Maulbertsch: *Mária bemutatása a templomban* (a szombathelyi székesegyház négyzeti mennyezetfreskójához készített vázlat második változata), 1795. olaj, vászon, átmérője 96 cm, Szombathely, Egyházmegyei Gyűjtemény [a szerző felvétele]
9. Christoffel van Sichem: *Mária bemutatása a templomban*, XVII. század eleje, rézmetszet. London, British Museum, inv. V. 8.204 [© The Trustees of the British Museum]
10. Carlo Maratta után: *Mária bemutatása a templomban*, XVII. század második fele, rézmetszet. London, British Museum, inv. V. 10.3 [© The Trustees of the British Museum]
11. ifj. Josef Winterhalder: *Mária bemutatása a templomban*, 1799-1800. Szombathely, székesegyház, a négyzet csehboltozatának egykori freskója [KÖH Fotótár 007.523a ND]
12. Anton Zoller: Mária mint a Rózsafüzér Királynéja, 1757. Telfes, plébániatemplom, a négyzet csehboltozatának freskója [a szerző felvétele]
13. Matthäus Günther: *A zárandokok hódolata Szent Péter sírjánál*, 1741. Oberammergau, plébániatemplom, az orgonakarzat mennyezetképe [a szerző felvétele]

Jegyzetek

1. A tanulmány a 75.646 sz. OTKA-kutatás keretében készült.
2. JERNYEI KISS JÁNOS: *Maulbertsch öröksége és a szombathelyi székesegyház mennyezetképei 1. Winterhalder mint Maulbertsch legjobb tanítványa – a szentély Angyali üdvözlés kompozíciója*. Művészettörténeti Értesítő, LC. (2011) 2. sz. (megjelenés alatt)

- 3 VALEŠ, Tomáš: *Josef Winterhalder (1743–1807), Maulbertsch legkiválóbb freskófestő tanítványa. Fejezetek egy készülő monográfiából.* In: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) és Josef Winterhalder (1743–1807).* Szerk. JÁVOR Anna és Lubomír SLAVÍČEK. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. 69–113: 78.
- 4 SLAVÍČEK, Lubomír: *...diese herrliche Arbeit den Werken des seelg. Maulbertsch so ähnlich: Der mährische Maler Joseph Winterhalder d. J. (1743–1807) im Schatten von Franz Anton Maulbertsch.* In: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich.* Hrsg. Friedrich B. POLLEROS. Petersberg, Imhof, 2004. 229–240: 231.
- 5 Maulbertsch Szilyhez, 1791. május 19. (KAPOSSY János: *A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei.* Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1922. 101, B/II. 4.)
- 6 Maulbertsch Szilyhez, 1794. február 26. (KAPOSSY, 1922. 107, B/II. 16.)
- 7 *Későbarokk impressziók*, 2009. 171–172, Kat. I. 36. (JÁVOR Anna)
- 8 BAUER, Hermann: *Der Himmel im Rokoko.* In: *Rokokomalerei. Sechs Studien.* Mittenwald: Mäander, 1980. 81–109: 93; HARRIES, Karsten: *The Bravarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism.* New Haven–London, Yale University Press, 1983. 49–72; JÁVOR Anna: *Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában.* Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2004. 80–82.
- 9 Az itteni látszatarchitektúra „misztikus akciótér” jellegéről: JERNYEI KISS János: *Látszatarchitektúra, trompe l’oeil, érzéki csalódás Maulbertsch freskófestészetének kései szakaszában.* (Megjelenés alatt a Dávid Ferenc tiszteletére készülő kötetben.)
- 10 PIGLER Andor: *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei.* H. n. [Budapest], Budavári Tudományos Társaság, 1922. 21.
- 11 Szily Maulbertschhez, 1794. március 7. (KAPOSSY, 1922. 107–108, B/II. 17.)
- 12 *Utak és találkozások. Barokk művészet Közép-Európában.* Szerk. GALAVICS Géza. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 1994. 272. Kat. 96. (GARAS Klára); *Későbarokk impressziók*, 2009. 172–173, Kat. I. 37. (JÁVOR Anna)
- 13 *Marienlexikon.* Szerk.: Remigius BÄUMER és Leo SCHEFFCZYK. 6. köt. St. Ottilien, Eos Verlag, 1988–1994. 369. Egyes kiterjedtebb Mária élete-ciklusokban (pl. Jacques Callot rézkarcsorozatán, 1633–1634) a két eseményt külön is ábrázolták.
- 14 Az Érdy-kódex leírását idézi: BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium. A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából.* III. Szeged, Mandala, 1998. 2. kiadás. 538–539.
- 15 Ld. Cima da Conegliano (1500 k., Drezda, Gemäldegalerie), Tiziano (1534–1538, Velence, Accademia) és Tintoretto (1553–1556, Velence, Madonna dell’Orto) vásznait: ROSAND, David: *Titian’s Presentation of the Virgin in the Temple and the Scuola della Carità.* In: *Painting in Cinquecento Venice.* New Haven–London, Yale University Press, 1982. 85–144.
- 16 Schmutzer Szilyhez 1798. március 3. Közli: JÁVOR Anna: *Josef Winterhalder d. J. in Ungarn.* In: *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler.* Kiállítási katalógus: Museum Langenargen am Bodensee. Hrsg. Lubomír SLAVÍČEK. Langenargen–Brno, 2009. 158, 10. jegyzet.
- 17 JÁVOR Anna: *„Láttam én tornyait Szily templomának”. Maulbertsch és Winterhalder Szombathelyen.* In: *Későbarokk impressziók*, 2009. 172.
- 18 Maratta műve széles körben ismert lehetett: nemcsak önálló metszetlapokon, hanem Cornelis Bloemaert által rézbe metszve a VII. Sándor-féle *Missale Romanum*-ban (1662) is reprodukálták. Maulbertsch egyébként a hossz ház mennyezetképének vázlatán, a Mária születése kompozíción is Maratta nyomán dolgozott: JÁVOR–SLAVÍČEK, 2009. 174, Kat. I. 38. (JÁVOR Anna)
- 19 *Későbarokk impressziók*, 2009. 187–189. I. 53. (ECSEDY Anna)
- 20 Deutung der Malerey in der Neyerbauten Bischöflichen Chadetral Kirche zu Steinamanger (KAPOSSY, 1922. 84–85, A/13.)
- 21 Uo.
- 22 Idézi: BÁLINT, 1998, III., 539–540.
- 23 *Barock.* Hrsg. Hellmut LORENZ. München–London–New York, Prestel Verlag, 1999. 374–375, Kat. 129. (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4.)
- 24 BAUER, Hermann: *Der ikonologische Stil der Rokokokirche.* In: *Rokokomalerei. Sechs Studien.* Mittenwald, Mäander, 1980. 60.

Die Erbe von Maulbertsch und die Deckenbilder der Kathedrale zu Szombathely / Steinamenger 2.

Eine neue Aufforderung: das Fresko der Hängekuppel der Vierung

Josef Winterhalder d. J. hatte das Gewölbe des Chors in der Kathedrale zu Szombathely als „bester Schüler von Maulbertsch“ ausgemalt: Er erschuf die Szene der Verkündigung mit den charakteristischen Formeln und Verfahren seines Meisters. Die Freskierung der Hängekuppel der Vierung stellte ihm aber eine neue Aufgabe, wofür seine bisherige Routine aus der Maulbertsch-Schule, die angelernten Methoden der Vergrößerung einer Ölskizze nicht mehr genug waren. Die *modelli* von Maulbertsch für das Deckenbild (heute in Klosterneuburg und Szombathely) wurden von einer Bildkonzeption bestimmt, die der Maler schon in der Pfarrkirche zu Pápa realisiert hatte. Die Deckenfresken sind hier Historienbilder, die zwischen den Kulissen eines Tempels mit Kuppel inszeniert sind. Die Scheinarchitektur gibt keine illusionistische Erweiterung des realen Raumes, die perspektivische Kon-

struktion wurde auf einen exzentrischen Standpunkt aufgebaut.

Die riesige Dimensionen und der steilere Bogen des Gewölbes forderten aber ein anderes System, das Winterhalder mit der Kombination der Untersicht und des exzentrischen Blickpunktes gelöst hat. Er malte einen gigantischen Baldachin, dessen perspektivischer Fluchtpunkt nicht mit dem Zentrum des Gewölbes zusammentraf, sondern gegen das Langhaus verschoben war, dadurch bekam die Hauptszene eine breitere Bühne. Das Fresko involvierte aber auch andere Figurengruppen, und bot einen umlaufenden, panoramaartigen Anblick. Diese Eigenartigkeiten der Scheinarchitektur gaben dem Betrachter die Illusion des Beiseins und der Augenzeugenschaft an dem dargestellten heiligen Geschehen. Das stand mit den ikonographischen Elementen im Einklang: Das Bild stellte das Ereignis nicht nur mit den Protagonisten der biblischen Zeiten, sondern auch mit Figuren aus verschiedenen Epochen und mit Zeitgenossen dar. Die Historie wurde so zugleich als zeitloses Fest der Heilsgeschichte gezeigt.